

124

**Annales
Universitatis
Paedagogicae
Cracoviensis**

Studia de Arte et Educatione VII

**Tożsamość w literaturze
i sztuce czasów nowoczesnych
i w epoce postmodernizmu.
Ujęcie transdyscyplinarne**

Rada Naukowa

Adam Brincken, Tadeusz Budrewicz, Franciszek Chmielowski, Bogusław Krasnowolski, Richard Noyce, Romuald Oramus, Lucjan Orzech, Stanisław Rodziński, Xenophon Sachinis, Milan Sokol, Seweryna Wystouch

Redakcja Naukowa

Monika Nęcka, Stanisław Sobolewski, Rafał Solewski (redaktor naczelny), Bernadeta Stano (sekretarz redakcji)

Redaktor naukowy tomu

dr hab. Rafał Solewski, prof. UP

Lista recenzentów Studia de Arte et Educatione

dr hab. Zofia A. Kłakówna, prof. Akademii Jana Długosza w Częstochowie
prof. Stanisław Julian Rodziński
prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński
prof. Stanisław Tabisz
dr hab. Feliks Tomaszewski, prof. Uniwersytetu Gdańskiego
prof. Jacek Waltoś
prof. dr hab. Seweryna Maria Wystouch

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2012

Wersją pierwotną tomu jest plik dostępny na stronie internetowej:

<http://wydzialsztuki.up.krakow.pl/wp-content/uploads/2013/06/Folia-124.pdf>

ISSN 2081-3325

Wydawnictwo Naukowe UP
Redakcja/Dział Promocji
30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2
tel./fax 12 662-63-83, tel. 12 662-67-56
e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

Zapraszamy na stronę internetową:

<http://www.wydawnictwoup.pl>

druk i oprawa

Zespół Poligraficzny UP, zam. 83/12

Wstęp

Zbiór prezentuje artykuły przygotowane w związku z badaniami nad tożsamością w różnych dziedzinach kultury, szczególnie w czasach najnowszych, ale także w wybranych przykładach twórczości dawniejszej. Zawiera proste obserwacje, pogłębione analizy wybranych przykładów z różnych dziedzin, zestawienia oraz próby szerszych interpretacji. Teksty dotyczą literatury i języka, sztuk wizualnych, reklamy, zagadnień edukacyjnych, wreszcie, niejako autotelicznie, problemu poruszania się pomiędzy różnymi dziedzinami. Pytania o możliwość definiowania reklamy jako dzieła sztuki, zachowywania istoty wypowiedzi mimo jej przeformułowania, hermeneutyczne próby dotyczące Diane Arbus albo Sophie Calle sąsiadują z refleksjami wywołanymi lekturą dzieł nie tylko Olgi Tokarczuk, Zbigniewa Herberta czy Mariana Pankowskiego, ale i Adama Mickiewicza. Dzieła i analityczno-interpretacyjne rozważania dotyczą postaw związanych z czasami nowoczesnymi, często jednak również kontrowersyjnych sytuacji właściwych epoce postmodernizmu. Szczególną wartością zbioru jest z jednej strony zestawianie poczucia kryzysu, głoszenia tożsamości płynnej oraz ironii w odniesieniu do biologicznego i kulturowego dziedzictwa, a z drugiej strony postawy poszukiwania fundamentów osobowości jednolitej. Odnajdywanej w myśleniu, pamiętaniu i dialogu z innym, kultywowaniu tradycji antycznej, czy w uniesieniu wywołanym nie tylko fantastycznym wizjonerstwem, ale i wrażliwością na transcendencję. Kryteria czasu, miejsca i dyscypliny twórczej nie są najważniejsze. Nabierają znaczenia tylko w kontekście aspektów poruszanych w danym artykule.

Teksty traktują o pojęciu tożsamości w odniesieniu do dzieła sztuki i problemu jego definicji. Częściej jednak dotyczą człowieka oraz poczucia tożsamości osobowej i zbiorowej. Niekiedy zbliżają się do filozoficznych rozważań o tożsamości w ogóle. Płaszczyzny przenikają się niekiedy, co może stanowić wyzwanie dla konsekwentnego dyskursu, ale zarazem pokazuje, że kwestie jednolitości, uzasadnienia reguł, wolności, zróżnicowania, zmiany i płynności obecne są nie tylko w najczęstszych treściach dotyczących stałości osobowej, „wierności sobie”, myślenia i cielesności, Innego, wspólnoty, historyczności i pamięci, narodu. W rozważaniach obecne są poglądy tradycyjne i nowoczesne oraz postmodernistyczne. Osobną wartością zbioru jest zestawienie specyficznych ujęć właściwych różnym dziedzinom sztuki. Priorytetem jest transdyscyplinarność, tzn. nie tyle poruszanie się pomiędzy dziedzinami („inter-”), ile obserwacja tego, jak tożsamość dzieła, rzeczy, osoby, czy zbiorowości, postrzegana na oryginalne sposoby, pojawia się w różnych dyscyplinach, przenika je („trans-”), korzysta z inspiracji innymi doświadczeniami,

mobilizuje różnorodny wysiłek twórczy, wywołuje wielorakie skojarzenia. Niektóre z nich powtarzają się lub są sobie bliskie. Przyjęty został zatem problemowy podział materiału.

Za radą profesora Grzegorza Sztabińskiego są to części *Tożsamość i tradycje; Tożsamość a inni; Poszukiwanie tożsamości a gry z tożsamością* oraz wyodrębniony artykuł szczególnie skupiony na problemach edukacji. Jednocześnie wskazówki recenzentów, szczególnie kategoryczne uwagi prof. Feliksa Tomaszewskiego, pozwoliły na lepszą selekcję i poprawę artykułów. Choć nie zawsze udało się pogodzić krytykę i zamysł autorów albo połączyć opinie obydwu recenzentów.

Być może kontrowersyjne obserwowanie przewodniego problemu z bardzo różnych perspektyw stanie się punktem wyjścia do kontynuacji badań o podobnym charakterze, rozumianych nie tylko jako inter- albo transdyscyplinarność, ale bardziej jako próby osiągnięcia poziomu meta, wykraczającego ponad rozgraniczenia dyscyplinarne. Niewykluczone, że metadyscyplinarność, łącząca i szczegółowe analizy w obrębie różnych dziedzin, i ogólną refleksję natury filozoficznej, jest dopiero właściwą, potencjalnie odkrywczą metodą refleksji o tak istotnym współcześnie problemie tożsamości i jego obecności w przestrzeni szeroko rozumianej kultury. Tym bardziej, że odpowiedzi na wiele pytań wydają się możliwe do odnalezienia dopiero w obszarze metafizyki, a więc tego, co wykracza poza możliwości analiz tradycyjnie naukowych.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VII (2012)

KONTEKST PEDAGOGICZNY

Jadwiga Mikulić

Edukacja szkolna wobec identyfikacji narodowych

Młodzież i społeczne tło jej rozwoju

Wobec wielu dylematów, przed jakimi staje współczesna szkoła, najpoważniejszy wydaje się brak porozumienia z uczniami. W związku z tym wielu psychologów, dydaktyków, pedagogów oraz nauczycieli wskazuje na potrzebę krytycznej analizy dotychczasowej teleologii i aksjologii programów szkolnych, które przestały spełniać swą rolę wychowawczą. Wydaje się, że zmiany są nieuniknione.

Antropologowie i socjologowie (zwłaszcza amerykańscy, z uwagi na to, że pewne procesy społeczne zachodzą tam wcześniej, a przez media przenoszone i kopiowane w innych państwach, jak mówi teoria imperializmu kulturowego¹), sygnalizują czas nowej generacji zwanej najczęściej generacją Y, *screenagers* lub e-generacją. Cezury czasowe: 1980–1995 pokazują, że najstarsze roczniki tego pokolenia właśnie skończyły studia, te z początku lat dziewięćdziesiątych są w szkole średniej, a najmłodsze w gimnazjum. To młodzież tych roczników jest podmiotem zabiegów edukacyjnych, których celem jest socjalizacja, kultywacja i wychowanie. Pojawiają się tezy o coraz mniejszym wpływie wychowawczym szkoły na nastolatków, o tym, że stała się ona dla nich marginalizowanym obowiązkiem. Jest zbyt tradycyjna, nie tylko w środkach przekazu, ale też w treściach kształcenia. Nauczyciele, chociażby niewiele starsi od uczniów, wychowani są według wysokich uniwersyteckich ideałów i rzadko kiedy potrafią znaleźć wspólny język z uczniami, przyjąć tę samą perspektywę patrzenia na rzeczywistość. Uczniowie przestali wierzyć w użyteczność wiedzy przekazywanej w trakcie obowiązkowej edukacji. Świat, w którym żyją poza szkołą, działa na nich zupełnie innymi bodźcami, przekazuje inne informacje i przez to kreuje inne wzorce kulturowe. Otacza ich kultura popularna, której głównymi nośnikami są telewizja i internet. Zazwyczaj również inne zadania postawi przed nimi przyszła praca, po ukończeniu szkoły średniej czy studiów. Dlatego już teraz doszkalają się na dodatkowych kursach, biorą prywatne lekcje języków obcych, uznając, że szkoła nie wykształci ich w wystarczającym zakresie. Do tego ani rodzice, ani

¹ M. Kempny, *Jak wiąże się ze sobą to, co globalne, narodowe i lokalne w świecie wprawionym w ruch?*, [w:] *Lokalny, narodowy, ponadnarodowy. Wymiary świata kreowanego przez media*, red. A. Szpociński, ISP PAN, Warszawa 2002, s. 22.

nauczyciele nie orientują się w świecie mass mediów tak dobrze jak oni. Sytuację tę opisuje Margaret Mead. Twierdzi, że mamy do czynienia z kulturą prefiguratywną, w której pokolenie starsze nie może pomóc młodszemu w rozpoznawaniu świata, gdyż nie ma o nim wystarczającej wiedzy. Młodzi wiedzą więcej, dlatego kryzys więzi międzypokoleniowej i kryzys autorytetów jest tak widoczny. Autorka uważa, że rozdźwięk między pokoleniami jest o wiele większy niż wcześniej. Przyczyna leży według niej, w niespotykanym dotąd na tę skalę tempie postępu techniczno-cywilizacyjnego, jego nieodwracalności, i skutkach globalizacji, które powodują, że wychowujemy się właściwie w zuniformizowanej kulturze².

Opierając się na teorii relacji międzypokoleniowych, Halina Rusek³ pisze o zjawisku tak zwanej *rodziny mobilnej*, czy wręcz *kultury mobilnej*, zaistniałej dzięki internetowi i telefonii bezprzewodowej. W tym świecie żyje młode pokolenie (w przeciwieństwie do pokolenia rodziców czy nauczycieli), doskonale przygotowane do bycia *on-line*, nieustannego przyjmowania, przetwarzania i wymiany informacji. Są w tym dużo lepiej zorientowani niż osoby starsze. Adam Łaszyn zauważa, że świat generacji rodziców płynie dla młodzieży jak w zwolnionym tempie. Jest to równocześnie przyczyną rozdźwięku pomiędzy nimi a szkołą, która ciągle, w większości przypadków, oferuje autorytarny styl nauczania, z nauczycielem jako reżyserem i odtwórcą roli głównej. Autor konkluduje:

Przedstawiciele Generacji Y znacznie bardziej od szkolnych lekcji motywują gry wideo i używanie komputera poza szkołą, ze względu na poziom interaktywności. Grając na Sony PlayStation, czy grzebiąc w internecie, dokonują bowiem decyzji permanentnie, niemal co sekundę. Tymczasem w klasie, w której nauczyciel przemawia, a uczniowie siedzą w ławkach, decyzje ci ostatni podejmują zaledwie raz na pół godziny. To dla nich za mało⁴.

Jakkolwiek opracowania na temat nowej generacji są jeszcze świeże i często zawierają treści sprzeczne czy kontrowersyjne, nowe pokolenie jest faktem i na pewno wpłynie na jego rozwój wymaga nowej konfiguracji wzorów kulturowych.

Ujmując pokolenie w szerszej perspektywie – w kontekście takich zjawisk, jak postmodernizm, globalizacja, integracja europejska, technopol⁵, konsumpcjonizm oraz terroryzm – humaniści sygnalizują bardzo wyraźnie problem z tożsamością, który wynika z przemian cywilizacyjnych. Na jakiej zasadzie procesy te wpływają

² M. Mead, *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, tłum. J. Hołówna, PWN, Warszawa 2000.

³ H. Rusek, *Współczesne młode pokolenie jako wyzwanie dla socjalizacji i wychowania*, [w:] *Przemiany społeczno-cywilizacyjne i edukacja szkolna – problemy rozwoju indywidualnego i kształtowania się tożsamości*, red. T. Lewowicki, A. Szczurek-Boruta, B. Grabowska, Impuls, Cieszyn–Warszawa–Kraków 2005, s. 264.

⁴ http://www.alertmedia.pl/baza_wiedzy,szybki_puls_nowej_generacji,12,3.html [dostęp: 15.08.2008].

⁵ Technopol – stan kultury, ale również stan umysłu. Technika, narzędzia atakują kulturę. Kultura szuka sankcji w technice, znajduje w niej satysfakcję i przejmuje od niej rozkazy. A wiąże się to z rozpadem tradycyjnych przekonań i wykształceniem się nowego typu porządku społecznego, zob. N. Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, tłum. A. Tanalska-Dulęba, PIW, Warszawa 1995.

na poczucie tożsamości jednostki? Bohdan Jałowiecki wskazuje na cztery procesy, które konstytuują globalizację: sieć światowej komunikacji, a co za tym idzie – informacji, delokalizację produkcji i niekontrolowany przepływ kapitałów. Stwierdza też, że „gospodarka lokalna poddana wpływowi globalizacji nie jest już stabilnym oparciem lokalności”⁶. Sprawia to, że mamy do czynienia z dramatami lokalnymi (na przykład obniżanie kosztów produkcji, co powoduje przenoszenie zakładów do innych państw, z tańszą siłą roboczą). Jałowiecki wskazuje na mass media, a w szczególności na telewizję jako czynnik poszerzania zasięgu i efektu globalizacji (konsumpcjonizm), opisując, jak

filmy fabularne, formaty telewizyjne, a przede wszystkim reklamy przekazują wartości i styl życia zamożnych mieszkańców metropolii zachodniego świata. Przekazy te powodują erozję lokalnych wartości i przyczyniają się do rozpadu tradycyjnych więzi. [...]. Telewizja przekazuje obrazy świata i przedmiotów, które nigdy dla większości widzów nie będą dostępne, i propaguje niemożliwe do zaspokojenia potrzeby konsumpcyjne. Powoduje to nieustanny stan frustracji [...]. Światy te [wirtualny i realny] w pewnych sytuacjach zaczynają się przenikać i mieszać, dezintegrują osobowość jednostki. Wzmagają poczucie zagubienia, wykorzenienia i utraty tożsamości⁷.

Jednostka, do tej pory zakorzeniona w specyficznej, lokalnej wspólnotcie, o sobie tylko właściwym kolorycie, staje się typem *everymana*, Musilowskim „człowiekiem bez właściwości”, osobą, która nie umie rozpoznać cech swojej odrębności. Prowadzi to do poszukiwań tożsamości przez młodych, wśród których autor klasyfikuje trzy podstawowe wzorce. Tożsamość mimikry objawia się na poziomie życia codziennego poprzez strój, ubiór, fryzurę (markowe ciuchy, glany, irokez), tak by zaznaczyć swoją przynależność do danej grupy. Tożsamość oporu polegająca na manifestacji nastawienia „anty” wobec nowych wzorców kultury i kultywowaniu wartości tradycyjnych. W realizacjach może oznaczać nacjonalizm, fundamentalizm religijny, regionalizm (przy czym rozróżnia się regionalizm tradycyjny – polegający na ograniczeniu się do kultywowania tradycji rodzimych, i regionalizm prospektywny, otwarty na nowe, obok tego, co tradycyjne). Natomiast tożsamość protestu jest poszukiwaniem bądź potwierdzaniem swojej tożsamości przez spektakularne manifestacje, które w zasadzie są celem same w sobie. Przykładami są parady mniejszości seksualnych, działania kibiców klubów piłkarskich, rekonwersje, moda na alternatywne ruchy religijne i sekty⁸.

Ze zjawiskiem globalizacji łączy się ściśle zjawisko integracji. Polska w roku 2004 przystąpiła do Unii Europejskiej, co dzięki regulacjom prawnym pozwoliło na wspólne plany gospodarcze, kulturalne i edukacyjne (proces boloński), mające stanowić podstawę budowania pokoju na świecie. Jednocześnie wiąże się to ze zjawiskiem wolnego przepływu ludności, dzięki otworzeniu granic, umożliwieniu pracy i studiów w państwach członkowskich. Faktem jest zwiększenie się migracji zarobkowej, naukowej czy turystycznej. Dla jednostki to równocześnie szansa i zagrożenie. Spotkanie z inną niż rodzima kulturą wymaga bowiem umiejętności

⁶ B. Jałowiecki, *Globalizacja, lokalność, tożsamość*, [w:] *Kręgi integracji i rodzaje tożsamości. Polska, Europa, świat*, red. W. Wesołowski i J. Włodarek, Scholar, Warszawa 2005, s. 114.

⁷ Tamże, s. 115.

⁸ Tamże, s. 116–118.

dialogu i zrozumienia, które pomagają w odpowiednich interakcjach i w integracji tych doświadczeń. Staje się to możliwe tylko wtedy, gdy jednostka jest świadoma siebie, własnej kultury, a więc i własnej odmienności. To pozwala traktować czyjąś odmiennosc jako stan naturalny, niebudzący niepokoju, który powoduje negatywne skutki w interakcjach społecznych, a w konsekwencji w rozwoju tożsamości.

Innym jeszcze zjawiskiem wpływającym na kryzys tożsamości jest postmodernizm, jako następstwo epoki modernizmu, ujmowanego w kontekście europejskim, a nie zawężającym polskim. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem kulturowym i filozoficznym, którego przedstawiciele głoszą koniec modernizmu z jego uporządkowaniem i wiarą w możliwości rozumu. Podają w wątpliwość wszelkie arbitralnie narzucone systemy wartości, tak zwane *wielkie narracje*, które determinowały zachowania jednostki, widząc w nich źródło dwudziestowiecznych totalitaryzmów. Niepokój, chaos, relatywizm – podstawowe kategorie opisu tej filozofii, jednocześnie są znaczące dla tożsamości jednostki, która potrzebuje stale norm, punktów odniesienia, by móc prawidłowo funkcjonować.

Nie bez znaczenia są też procesy dekomunizacyjne, zachodzące w państwach pokomunistycznych, w tym w Polsce. Państwo opiekuńcze nie sprzyjało wytworzeniu się postaw obywatelsko-demokratycznych, gdzie obywatel powinien czuć się odpowiedzialny za siebie i podejmować decyzje dla dobra wspólnoty społecznej. Przedmiotowość w podejściu do obywateli objawiała się na poziomie życia politycznego, publicznego, jak również w edukacji szkolnej. Programy edukacyjne służyły ideologii władzy, w słabym stopniu uwzględniając potrzeby rozwojowe jednostek. W rezultacie takich działań, na etapie, kiedy możemy oddziaływać, paradoksalnie, mamy znikomy wpływ na kształtowanie indywidualności osoby. Tadeusz Lewowicki (i inni autorzy tomu poświęconego przemianom cywilizacyjnym, kwestii tożsamości oraz udziału szkoły w jej budowaniu)⁹ przyczyny widzi między innymi w ciągle tradycyjnym patrzeniu na funkcje edukacyjne szkoły, powierzchownym traktowaniu współczesnej teleologii edukacyjnej, braku wiedzy psychologicznej i pedagogicznej dotyczącej rozwoju wychowanków oraz w słabościach kształcenia nauczycieli.

Kwestia tożsamości stała się dziś tematem szeroko dyskutowanym ze względu na rozpowszechnioną już tezę o jej kryzysie. Wśród analiz problemu mamy do czynienia z dwoma ogólnymi stanowiskami. Przedstawiciele stanowiska optymistycznego eksponują fakt, że współczesny świat daje większe możliwości wyboru własnego wzoru tożsamości (dzięki możliwościom czysto technicznym, procesom globalizacyjnym i integracyjnym) oraz większą swobodę owego wyboru¹⁰. Z kolei przedstawiciele stanowiska pesymistycznego wskazują na poczucie wyobcowania, niezakorzenia współczesnego człowieka, na skrajności w budowaniu swojego indywidualizmu, prowadzącego do egoizmu, skupiania się na samym sobie, relatywizacji, która prowadzi do upadku autorytetów. Mówią o społeczeństwie masowym, konsumpcyjnym, bez poczucia sensu życia, o bezrefleksyjności, nadmiarze wzorców kulturowych i nieumiejętności ich wyboru oraz waloryzowania.

⁹ T. Lewowicki, *Wstęp*, [w:] *Przemiany społeczno-cywilizacyjne i edukacja szkolna...*

¹⁰ Dzięki wzrostowi znaczenia idei indywidualizacji, samorealizacji, mniejszej presji społecznej, narzucającej dawniej jedynie dobrą religię, tradycję, kulturę. Ogólnie można by powiedzieć: dzięki liberalizacji poglądów.

Wydaje się, że należy spojrzeć na te stanowiska komplementarnie, ponieważ wielość możliwości zawsze będzie szansą, ale dla osób samoświadomych, dobrze zakorzenionych, a co za tym idzie bardziej kreatywnych. Wiele zależy od jednostki i środowiska (grupy społecznej, szkolnej, zawodowej), z którego się wywodzi i w którym żyje w okresie dorosłości, oraz poziomu interioryzacji idei społeczno-cywilizacyjnych. Ze względu na to jednym z najważniejszych zadań szkoły jako instytucji państwowej byłoby dbanie o rozwój jednostki w jej wymiarze społecznym. Tak by mogła się realizować tożsamość jednostkowa na poziomie lokalnym, narodowym i światowym.

Pojęcie narodu a tożsamość narodowa

Aby mówić o tożsamości narodowej, trzeba najpierw zdefiniować rozumienie pojęcia narodu, dla którego, wobec wielu definicji, jedynym wspólnym mianownikiem jest – według wielu badaczy – tylko „poczucie narodowe”¹¹. Jerzy Jestał na zasadzie opozycji streszcza szerokie dyskusje na ten temat:

„naród” pochodzi z łac. natio (od nasci – „rodzić się”) oznaczającego wspólnotę pochodzenia. [...] Przekonanie o naturalności podziałów narodowych zakwestionował E. Renan uznający naród za „wspólnotę woli”; istniejącą tylko dzięki świadomym aktom identyfikacji jej członków; „codziennemu plebiscytowi”. W XIX wieku ostatecznie ukształtowały się dwie koncepcje narodu: wspólnoty kultury oraz wspólnoty historyczno-państwowej¹².

Badacz przypomina za niemieckim historykiem Friedrichem Meinecke jego klasyfikację realnych narodów. Na przykład Francja albo Wielka Brytania, jako kraje o utrwalonej państwowości, przynależą do drugiego modelu – wspólnoty historyczno-państwowej. Natomiast kraje relatywnie długo w historii podzielone (Niemcy), lub niesuwerenne politycznie (Polska), w których tylko kultura stanowi spoiwo, są przykładem pierwszego modelu – wspólnoty kultury.

Wydarzenia historyczne (rozbiory, wojny światowe) przyczyniły się w Polsce do zmiany w pojmowaniu idei narodu, powodując odejście od koncepcji politycznej, podkreślającej wielokulturowość narodu, na rzecz koncepcji kulturowej, budowanej na fundamencie wspólnego uniwersum kultury jednorodnego etnicznie narodu. Te dwie koncepcje ciągle ze sobą rywalizują, choć w dzisiejszym ustroju demokratycznym nowego znaczenia nabiera polityczna koncepcja narodu. Antonina Kłoskowska podkreśla wręcz różnicę między potocznym a naukowym rozumieniem pojęcia narodu i przynależności narodowej. Według pierwszego jednostka przynależy do

¹¹ Współczesny socjolog stwierdza, że jedna definicja narodu jest możliwa tylko dla „jednego jedyne go założenia (poczucia narodowego). Inne cechy, a za tym i rozumienie pojęcia, zależą od zmiennych, takich jak na przykład: model ustrojowy państwa (USA), przynależność etniczna, wyznawana religia, język, terytorium. Obecność i wzajemna relacja pomiędzy wyszczególnionymi cechami zależy do historyczno-kulturowych uwarunkowań danego narodu. Ujęcie takie zbliża autora do kulturalistycznego pojmowania narodu i tożsamości narodowej. A. Pawlicki, *Gra pamięci i zapomnienia. Z profesorem Jerzym Szackim rozmawia Aleksander Pawlicki*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 41, s. 1.

¹² J. Jestał, *Tożsamość narodowa Polaków. Na przykładzie młodzieży południowo-wschodniej Polski*, Wydawnictwo UR, Rzeszów 2001, s. 19–20.

narodu na zasadzie „prawa krwi”, a w ujęciu drugim, dzięki prawu wynikającemu z „urodzenia lub długiego zamieszkiwania na danym terytorium”. Stwierdza ona stanowczo:

naród jest zjawiskiem kulturowym a nie naturalnym [...]. Myślenie potoczne trwa często przy potocznych przekonaniach, według których czynniki naturalne, a w szczególności zmitologizowana krew, determinują charakter etniczny lub narodowy człowieka i czynią go automatycznie i fatalistycznie członkiem określonej zbiorowości społecznej¹³.

Autorka przeciwstawia naród państwu, zakładając, że jest zbiorowością społeczną o charakterze kulturowej wspólnoty, państwo zaś – w większości sytuacji społecznych – ma

charakter instrumentalny (charakter autoteliczny zyskuje np. w momencie, gdy państwo narodowe jest tworem intencjonalnym narodu, celem starań, dlatego że nie ma go jeszcze na mapie politycznej świata). Państwo jest instytucją obejmującą szereg organów władzy i administracji publicznej, stanowiącą ich sieć rozciągniętą na obszarze mniej lub bardziej ograniczonym przestrzennie i prawnie [...]. W stosunkach zewnętrznych charakteryzuje się ono suwerennością, a wewnątrz [...] monopolem legalnego użycia siły¹⁴.

W odniesieniu do państwa – o narodzie można mówić tylko na zasadzie reprezentacji społeczeństwa przez kulturę dominującą, podczas gdy pojęcie społeczeństwa jest szersze zakresowo, bardziej uniwersalne, dlatego że oznacza obywateli kraju, a więc również mniejszości narodowe, które w różnym stopniu, ale zawsze są obecne w każdym, nawet najbardziej jednolitym państwie.

Jak więc rozumieć tożsamość narodową w ujęciu kulturalistycznym? Jest jednym z wielu możliwych typów identyfikacji jednostki ze zbiorowością. Typem tożsamości zbiorowej¹⁵, a właściwie identyfikacji z grupą, poprzez interioryzację jej idei kultury jako własnej. Znowu w ujęciu potocznym określenia „identyfikacja” używa się zamiennie z tożsamością. Tymczasem nie są one równoznaczne¹⁶. W tym

¹³ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, PWN, Warszawa 2005, s. 16.

¹⁴ Tamże, s. 24.

¹⁵ Kłoskowska ostrzega przed zbyt dużym atomizowaniem poszczególnych typów tożsamości, jak to przyjęło się czynić w literaturze tematu (tożsamość kobiety, mężczyzny, narodowa, gejów, ucznia itd.), dlatego że należałoby te definicje uznać raczej za *role społeczne*, jakie przyjmuje jednostka, a więc rozróżnić identyfikację z różnymi grupami od tożsamości osobniczej, zasadniczo spójnej i trwałej, mimo że procesualnej. Tamże, s. 98.

¹⁶ Opisuje to np. A. Szpociński: w tradycji europejskiej funkcjonują dwa bliskoznaczne terminy na oznaczenie tożsamości i/lub identyfikacji: *idem* i *ipse*. Pierwsze bywa tłumaczone jako identyczne, drugie jako tożsame. O identyczności (*idem*) mówimy wówczas, gdy A odnosiśmy do jakiegoś B, gdy znajdujemy między nimi cechy wspólne. W tożsamości chodzi o odniesienie się ja do samego siebie, o bycie sobą. Mówiąc o identyfikacji w języku bardziej socjologicznym, kierujemy naszą uwagę ku normom i rolowi związanym z uczestnictwem w grupie, ku konformizmowi, którym jednostka podporządkowuje się. Stopień, w jakim jest ona skłonna to czynić, jest miarą intensywności identyfikacji jednostki z grupą. Intensywność tożsamości zbiorowej zasadza się na czymś zgoła odmiennym – na stopniu, w jakim jednostka, budując swoją sobość, odwołuje się do zasobów kultury narodowej stając się tym samym uczestnikiem pewnej wspólnoty komunikacyjnej, za: A. Szpociński, *Tożsamość narodowa w perspektywie kulturalistycznej*, Konferencja Kultury Polskiej, Poznań 2000, <http://www.wtk.poznan.pl> [dostęp: 15.04.2008].

kontekście Kłoskowska stwierdza: „błędne jest w odniesieniu do jednostki określenie tożsamość narodowa. Można i należy natomiast pytać o miejsce, rolę i funkcję narodowej identyfikacji i przyswojenia narodowej kultury w całej totalnej tożsamości człowieka”¹⁷.

Autorka powołuje się na koncepcje tożsamości Erika Eriksona, Paula Ricouera i innych, stwierdzając, że wszystkie łączy rozumienie tożsamości jako czegoś niepodzielnego i jednostkowego, przy uwzględnieniu identyfikacji z różnymi grupami społecznymi. Kłoskowska uznaje włączanie się w narodową wspólnotę za jeden z elementów socjalizacji, który w okresie dzieciństwa dokonuje się bezrefleksyjnie, poprzez naśladowanie i bezpośredni kontakt z osobami dorosłymi. Tak nabywamy na przykład język. Jednak ze względu na to, że uniwersum kultury – symbole – nie mogą być przyswojone w kontaktach bezpośrednich (raczej przez kontakt z samym symbolem upostaciowionym w dziedzictwie kulturowym), zaleca stosować termin „kulturalizacja” dla procesu kształtowania się narodowego uczestnictwa, opowiadając się tym samym za antropologicznym, nie ontologicznym, umocowaniem tożsamości narodowej. „Kulturalizacja stanowi wprowadzanie i wchodzenie w uniwersum kultury symbolicznej w ogóle, w tym kultury narodowej”¹⁸.

Autorka zaznacza, że należy rozróżniać *kulturę własną* wspólnoty i *kultury obce*. Przy czym kulturę własną znamy, a o kulturze cudzej mamy wiedzę bez jej faktycznej znajomości, bez wchodzenia w kontakt z szeroką kulturą źródłową dla danego dzieła kultury obcej. Stopień zakorzenienia jednostki w danej kulturze zależy od dwóch współczynników: *identyfikacji jednostki z kulturą i walencji*. Termin „identyfikacja” został wyjaśniony wcześniej. „Walencja” natomiast oznacza stopień przyswojenia i uznania za własną określonej kultury.

Cele tożsamościowe wyznaczane szkole

Uczeni, publicyści, intelektualiści, zajmujący się kwestią tożsamości w „*Świecie nieustannych zmian*”¹⁹, przypisują szkole coraz większą rolę w kształtowaniu tożsamości jednostkowej i narodowej. Mówią o tym raporty unijne dotyczące diagnozy stanu społeczeństwa, prognoz na przyszłość i roli, jaka przypada edukacji w kształtowaniu społeczeństwa otwartego (które będzie potrafiło żyć pokojowo).

System szkolny jest odpowiedzialny za to, czego i jak uczymy młodzież i dorosłych, ale również za to, czego ich nie uczymy i w jakim zakresie ich nie kształtujemy. Edukacja wiąże się z jakością człowieka, z procesami transformacji systemowych, a także z wyzwaniami cywilizacyjnymi dla Polski, Europy i świata, z procesami kształtowania i funkcjonowania społeczeństwa informacyjnego²⁰.

Przestaje się obecnie myśleć o tożsamości narodowej jako ograniczonej do dziedzictwa czysto narodowego, niezależnego od wpływów obcych, wskazuje się na

¹⁷ A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni...*, s. 104.

¹⁸ Tamże, s. 108.

¹⁹ Określenie Ewy Bilińskiej-Suchanek zob. *Tożsamość w świecie nieustannych zmian*, red. tejsze, Pomorska Akademia Pedagogiczna, Słupsk 2005.

²⁰ Cz. Banach, *Wartości w systemie edukacji*, <http://www.ap.krakow.pl/konspekt/konspekt7/banach7.html> [dostęp: 15.07.2008].

całe obszary kojarzone tradycyjnie z polskością, które są właściwie dziedzictwem wspólnym Europie, ale asymilowanym do tradycji polskiej²¹. Zaczyna się także wskazywać na to, że Polska nie musi wchodzić do Europy, ponieważ od wieków już tam jest, mimo że wielu jeszcze tego nie zdążyło zauważyć²². Barbara Myrdzik pisze:

edukacja szkolna, nie tylko polonistyczna, ale szerzej humanistyczna, powinna pomóc młodemu człowiekowi odbudować w sensie mentalnym to, co stanowi wspólne korzenie, gdyż bez europejskości przestaje istnieć polskość, która została ukształtowana w wyniku długich i trudnych relacji z Europą. Działania edukacyjne powinny przebiegać nie dwutorowo, ale jednotorowo, to znaczy łączyć wychowanie z kształceniem, wyzwalając sytuacje, które sprzyjałyby tworzeniu się „ram pojęciowych” (w znaczeniu Taylorowskim), potrzebnych do budowania tożsamości indywidualnej człowieka oraz wyzwalając procesy motywujące do poznawania świata (samokształcenie)²³.

Z uwagi na zmiany w świecie Czesław Banach optuje za tym, by strategia edukacyjna na nowo wyszła od analizy osobowości i postaw, potem stworzyła zakres koniecznych umiejętności i kompetencji, a na końcu dopasowywała do tego treści, metody i środki pracy pedagogicznej. Wśród obszarów działania, które stają przed szkołą, wymienia: tożsamość, humanizację stosunków społecznych, odnowę postaw moralnych, suwerenność, integrację europejską i równość szans rozwoju ludzi w aspekcie realizacji praw człowieka:

Edukacja powinna ułatwić ludziom postrzeganie rzeczywistości jako zespołu wartości, które trzeba umiejętnie poznawać oraz dokonywać ich mądrego przewartościowywania i przyjmowania, aby mogły być przydatne do kształtowania rzeczywistości i ich samych²⁴.

Alina Szczurek-Boruta dodaje:

Zaspokojenie potrzeby tożsamości jest niezwykle trudne i złożone. Wymaga bowiem doświadczenia ambiwalencji, zarówno w sensie psychologicznym, jak i społecznym (ambiwalencja w pełnieniu ról społecznych), nieustannego określania swej przynależności, definiowania swej tożsamości, zabiegania o uznanie tej tożsamości przez innych. Zadanie, przed którym staje młody człowiek (poradzenia sobie z sytuacją braku przejrzystości), jest niemożliwe do realizacji bez zewnętrznego wsparcia w postaci naturalnych i intencjonalnych oddziaływań wychowawczych²⁵.

²¹ Teoretycznie opisuje tę kwestię Barbara Skarga w książce *Tożsamość i różnica: eseje metafizyczne*, Znak, Kraków 1997, s. 65. Wysiada tezę, że w języku polskim tożsamość oznacza bardziej *sobość* niż *mojość*. Mówimy bowiem raczej *jestem sobą* niż *jestem mną*. Stwierdza, że *mojość* ogranicza *sobość* do tego, co rdzennie moje, podczas gdy bycie sobą dopuszcza akceptację inności we mnie.

²² Piszą o tym np. A. Magdziak-Miszewska, *Polskość i europejskość. Kilka uwag na marginesie nierozpoczętej debaty*; B. Jałowiecki, *Dlaczego jestem Polakiem?*, „Więź” 1998, nr 11.

²³ B. Myrdzik, *Wielokulturowa Europa jako wyzwanie edukacyjne*, [w:] *też*, *Zrozumieć siebie i świat. Szkice i studia o edukacji polonistycznej*, UMCS, Lublin 2006, s. 406.

²⁴ Cz. Banach, *Skarb ukryty w edukacji. Strategia rozwoju edukacji w Polsce do roku 2020*, „Konspekt” 2002, nr 12, s. 15.

²⁵ A. Szczurek-Boruta, *Edukacja szkolna a kształtowanie się tożsamości młodzieży – pedagogiczna wartość antynomii istniejących w społecznej przestrzeni wychowania*, [w:] *Przemiany społeczno-cywilizacyjne i edukacja szkolna...*, s. 212.

Szkoła ma, według autorki, pomóc w pogodzeniu sytuacji udziału we wspólnocie z rozwojem indywidualności osoby. W innym miejscu stwierdza, że zadaniem szkoły jest pomóc uczniowi w określeniu stosunku natury do kultury, przymusu do wolności i odkryć między nimi zasadę spójności oraz, co najważniejsze, nauczyć wartościować, określać siebie i swój stosunek, nadać znaczenie i wartość.

Jerzy Nikitrowicz uzupełnia zadania stawiane przed szkołą o kwestię znaczenia Innego w budowaniu osobniczej tożsamości:

Zadaniem edukacji i pedagogiki jest zwrócić uwagę na znaczenie kontekstu w kształtowaniu obrazu siebie, jak też na fakt, że w procesie krystalizowania się własnych potrzeb i oczekiwań należy uwzględnić oczekiwania innych, co może niejednokrotnie rodzić konflikty²⁶.

Rola szkoły, a właściwie szeroko pojętej edukacji (coraz częściej oznaczającej kształcenie ustawiczne) wydaje się więc bezsprzeczna. Kwestią zasadniczą jest jednak, czy szkoła ma świadomość tego zadania. Jakie miejsce wyznacza w hierarchii celów kształtowaniu tożsamości, gdy znawcy tematu zgodnie stwierdzają, że jej kryzys jest problemem w skali globalnej? Jakim presjom przeszłości i teraźniejszości podlega szkoła? Jak przygotowuje się i wypełnia zadania przed nią stawiane?

Najważniejsze jest zrozumienie głównej roli tożsamości osobowej jednostki. Przyjmując założenia kulturalistycznej teorii Kłoskowskiej, zamiast „tożsamość narodowa”, powinniśmy raczej używać określenia „identyfikacja narodowa” (jeden z rodzajów identyfikacji jednostki z grupą/ami), która jest rezultatem procesu socjalizacji i kulturyzacji. Naród w tym sensie staje się społeczną umową kulturową, którą przekazujemy jako legat kolejnym pokoleniom, i to umową, która podlega renegotiacjom, wartościowaniu i aktualizacji według zwyczajnych zasad zmiany kulturowej. Dlatego cele ogólne wyznaczane szkole mogłyby brzmieć następująco:

1. Kształtowanie tożsamości osobowej i identyfikacji społecznej (lokalnej, polskiej, europejskiej, światowej) poprzez procesy socjalizacji i kulturyzacji na kolejnych etapach edukacyjnych.

2. Kształtowanie postawy otwartości na wartość różnorodności, na wszystkich poziomach (rodu, narodu i świata) oraz postaw akceptacji.

Wyrażenie *kształtowanie* musi zostać dookreślone przez dwa podstawowe założenia:

Edukacji paralelnej (równoległej), która oznacza niesamodzielną rolę szkoły w procesie kształtowania postaw identyfikacyjnych. Szkoła jest jednym z instytucjonalnych czynników wpływających na ów proces, poza nią oddziałują formalne ośrodki kultury, organizacje pozarządowe oraz czynniki pozaformalne, nieinstytucjonalne, w tym mass media, kreujące kulturę popularną. Działanie szkoły ogranicza się zatem do roli wspomagającej formację społeczną jednostki. Świadoma tego nie może zachowywać się jak autorytet absolutny, a czyni tak, gdy nie zauważa wpływu środowiska, w którym żyje młody człowiek, co najczęściej objawia się w pomijaniu wątków kultury popularnej w dialogu z wychowankiem. Sprawia to, że tezy nauczycielskie są nieprawdziwe, niepełne i odległe.

²⁶ J. Nikitrowicz, *Konteksty lokalno-szkolne kreowania się tożsamości międzykulturowej w warunkach wielokulturowości*, [w:] *Przmiiany społeczno-cywilizacyjne i edukacja szkolna*, s. 190.

Edukacji ustawicznej – patrząc z perspektywy całości życia ludzkiego, szkoła podstawowa, gimnazjum i liceum, a nawet studia są początkiem kształtowania/kształcenia się jednostki, która przy obecnym tempie rozwoju uczy się przez całe życie. Mimo że rola szkoły jest zasadnicza, to nie ostateczna. Nie można oferować uczniom modelu encyklopedycznego czy ideału kompletności wiedzy, ponieważ są one nie tylko nieatrakcyjne, nieciekawe, ale też zwyczajnie nie przygotowują do rzeczywistości, w której nie jesteśmy w stanie zinterioryzować ilości napływających informacji, i w której sztuką jest umiejętność ich selekcji i interpretacji. Pilnym zadaniem szkoły jest więc stawianie ucznia w sytuacjach problemowych, kryzysowych, wspólne z nim poszukiwanie rozwiązań zespołowych i jednostkowych, pozwalanie mu na interpretację, analizę, wybór materiału, tak by kształtować w nim postawę aktywną i krytyczną. Szkoła musi na nowo nauczyć się balansować pomiędzy przymusem i wolnością²⁷, między dozwoloną i konieczną a uwsteczniającą ją ideologizacją, między służbą państwu i społeczeństwu a służbą jednostce. Budowanie pamięci zbiorowej, zapewnianie jej długiego trwania, które stwarza porozumienie międzypokoleniowe dokonuje się tylko, jeśli jednostki uznają owe wartości za atrakcyjne i ważne, bo bliskie ich doświadczeniom.

School Education and National Identity

Abstract

The article presents an educational reality diagnosis from the perspective of the shaping of students' national identity. The background for changes in the relationship between school and youth outlined in the article includes the most important contemporary social processes, such as globalization, European integration, postmodernism, technopol and consumerism, which cause current identity crises. Despite using the term national identity, since it is established in literature, the author shares the culturalist perspective and believes that we should rather speak of a single, undivided personal identity and numerous identifications with various groups, in this particular case the national identification. In order to have a real relationship with students, school must realize that it does not have monopoly on civic education any more and it has to recognize this change in its programs. Although its role is fundamental, it is not final. Therefore it is important to acknowledge the significance of lifelong and parallel out-of-school education in the whole process of shaping the individual.

Jadwiga Mikulić
kierownik Szkolnego Punktu Konsultacyjnego
przy Ambasadzie RP w Luksemburgu
e-mail: jadwigamikulic@gmail.com

²⁷ Z.A. Kłakówna, *Przymus i wolność. Projektowanie procesu kształcenia kulturowej kompetencji*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2003.

*Katarzyna Konczewska***Pamięć rzeczy minionych. Kresy i literatura wobec współczesnego poczucia tożsamości**

Nasz świat staje się coraz bardziej skoncentrowany na teraźniejszości. Dzisiejszy człowiek żyje tym, co jest tu i teraz, nie zastanawia się nad lekcjami historii, a o tradycjach pamięta raczej tylko dzięki muzeom i skansenom. Nie ma już, jak jego przodek, bezwzględne szacunku do przekazanego dziedzictwa i świadomości jego ważności w życiu. Rzeczy minionie są dla niego już tylko tłem do filmów lub powieści historycznych. Nieunikniony postęp coraz bardziej zaciera granice nie tylko między państwami, lecz i między kulturami. Dawne odrębności, czasem niemożliwe do pokonania, bez reszty pochłania globalizacja.

Teraźniejszość zdaje się bowiem dążyć do powszechnej jednolitości. Współczesna babilońska Europa być może i daje człowiekowi pewien komfort pod względem bytu czy swobodnego poruszania się bez granic, ale jednocześnie niesie ze sobą groźbę unifikacji, w tym ujednolicenia kultury i języka. W innych państwach bez trudu czujemy się już jak u siebie, wszędzie bowiem mamy wieżowce, internet, laptopy, hamburgery i coca-colę. Nawet zupełnie kiedyś odmienny kulturowo Daleki Wschód włącza się w proces uniwersalizacji – i Japonia, szczytująca się niegdyś tym, że w ciągu wielu wieków na jej ziemię nie zstąpił żaden cudzoziemiec, coraz trudniej łączy tradycję i kult przodków z postępującą europeizacją i amerykańizacją.

W pogoni za ogólnodostępnym dobrobytem człowiek coraz mniej ceni lokalną kulturę i tradycję. Zatraca swą odmiennność. Pojawia się pokolenie ludzi wykorzenionych, którzy nie potrafią określić swojej tożsamości, identyfikować się z jakąś konkretną kulturą czy narodowością. Dążąc za wszelką cenę do wyrwania się z rodzimej małomiasteczkowości w wielki świat, pełen imponującego dobrobytu i pozorów kosmopolitycznego szczęścia, bez żalu odrywamy się od własnych korzeni – innych, niestety, nie odnajdując. „Paradoksem małej Ojczyzny – pisał Sokrat Janowicz – jest to, że tkwiąc w niej, nie lubi się jej”¹. Uciekamy więc do blasku dużego miasta. Wielki świat zaś oślepia i już nie jesteśmy w stanie dostrzec walorów małej ojczyzny – tego, co rodzime, bliskie, własne. Zapominamy, kim jesteśmy, skąd przyszliśmy i co przekazemy swoim dzieciom, żeby wiedziały, kim są. Nasi przodkowie tych, którzy nie znali swojej rodziny w siedmiu pokoleniach, uznawali za ludzi niegodnych

¹ S. Janowicz, *Terra incognita: Białoruś*, Niva, Białystok 1993, s. 65.

zaufania. Dziedzictwo biologiczne i kulturowe było dla człowieka fundamentem wiary w siebie i pewności jutra.

Wraz z błyskawicznymi postęпами w rozwoju techniki coraz bardziej zwiększa się tempo naszego życia i zmienia skala wartości. Jednak problem tożsamości coraz bardziej dręczy człowieka w tym kalejdoskopowym świecie. Wynika to z duchowej wrażliwości, lecz jest też przedmiotem racjonalnego namysłu. Tęsknota za poczuciem „ja”, które stabilność zawdzięcza miejscu, tradycji, kulturze, znajduje wyraz w sztuce, szczególnie w wypowiedziach literackich.

Rozważając kwestię tożsamości, Czesław Miłosz zauważył: „Ludzie tęsknią dzisiaj do ojczyzny, a zamiast niej przyznaje im się tylko państwa. Ojczyzna jest organiczna, wrosnięta w przeszłość, zawsze nieduża, grzejąca serce, bliska, jak własne ciało”².

Ojczyzną Miłosza, jak i wielu innych sławnych Polaków, imiona których złotymi literami zostały zapisane na kartach polskiej i światowej kultury, są Kresy – ziemia, gdzie przeplatają się tradycje, kultury, języki, historia i losy ludzkie. Ziemia, która jest kołyską wielu utalentowanych, sławnych w całym świecie ludzi; ziemia, o której Piłsudski powiedział, że jest brzegami polskiego obwarzanka, na których znajduje się to, co najlepsze.

To właśnie one, z ich swoistą kulturową i językową mieszanką, nie tylko „zrodziły” ludzi wychowanych w wielokulturowości i dlatego „z natury” wręcz tolerancyjnych, ale i zachowały swoje dziedzictwo.

Żeby wyrazić własne uczucia, poetycko można powiedzieć, że „historia Kresów jest tak długa, jak ich polne drogi wśród falującego zboża, jak sięgające za kraj nieba zielone morze lasów i puszczy, jak nieskończone zimowe noce, jak ściskające serce odwieczne ciągle piosenki, co żyją już tylko na taśmach magnetofonowych...”.

Jako kategoria historyczna czy polityczna Kresy są też Księgą kultury, podglebiem języka, wielką areną literatury polskiej, polem swoistej architektury, skarbcem folkloru i innych przejawów twórczości. Są wreszcie nośnikiem oryginalnej duchowości, nigdzie nie spotykanej i rzadko rozumianej przez obcych. Przestrzenią emocji i sentymentów, często żarliwych, a zarazem zjawiskiem ulotnym, niedoprecyzowanym, podatnym na odkształcenia, dopiero od niezbyt dawna opatrzonym nazwą pisaną od dużej litery. Trafnie więc stwierdzono, iż Kresy to wyraz dla Polaków ogromnie pojemny, ale nieprzetłumaczalny na języki obce i trudno zrozumiały dla cudzoziemców.

Ideologia kresowa, zrodzona w Rzeczypospolitej szlacheckiej i rozwijana w XIX wieku, przetrwała dość długo. Dawała o sobie znać w żywiołowych emocjach narodowych, mniej w programach politycznych, także i w czasach nam współczesnych. Kresy i ich mistyka miały wyznaczać w świadomości potocznej polski obszar narodowy, nie zawsze tożsamy z granicami państwa, ale trwały i niezwywalny; tworzyły możliwości rodzenia emocji narodowych, prowadząc często do konfliktów; służyły wyzwaniu aktywności na różnorodnych płaszczyznach działalności narodowej. Wiązane były nie tylko z całym pograniczem, lecz z wybranymi enklawami polskiego osadnictwa, aglomeracjami miejskimi lub zwartymi obszarami polskich wsi i zaścianków. Niekiedy były wpisane w granice wcześniej wyodrębnionych regionów,

² Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1990, s. 247.

dawały podstawy do kształtowania polskich lokalnych ojczyzn kresowych na różnych pograniczach. Stanowiły nie tylko wyobrażenia przestrzenne, ale zarazem mityczne dla Polaków symbole koncentracji najwyższych wartości i wzorców – narodowych, materialnych i psychicznych; odgrywały niemałą rolę w kształtowaniu i rozwijaniu polskiej świadomości narodowej, służyły żywotności tradycji granic przedzoborowych.

Wygasały jednak wrażliwość i zrozumienie dla racji innych narodów, także tych, które dopiero kształtowały swoją tożsamość; służyły zarazem polskiej ksenofobii, snobizmowi i megalomanii narodowej; ograniczały możliwości precyzowania skutecznych i osiągalnych celów polityki państwowej; wiązały się często z działalnością zachowawczych sił politycznych, opartych na programach solidaryzmu narodowego.

Etniczne przemieszanie ludności było cechą znamioną dla całej Europy Środkowo-Wschodniej. Kresy Wschodnie w tej dziedzinie wyróżniały się wyjątkową różnorodnością ludów o różnym pochodzeniu etnicznym. Między poszczególnymi grupami narodowościowymi nie występowały wyraźne granice. Zazwyczaj istniały pewne szerokie strefy pośrednie, w których obok siebie mieszkala ludność różnych wyznań, języków i narodowości. Racjonalne i bezbolesne rozgraniczenie według takich lub innych kryteriów etnicznych było trudne, a często wręcz niemożliwe do zrealizowania. Sprawę komplikował fakt istnienia na Kresach Wschodnich jeszcze na początku XX w. całych grup ludności nie w pełni świadomych swej narodowości, które podchodziły do kwestii swej identyfikacji w sposób obojętny lub koniunkturalny. Dawało to możliwość różnych politycznych manipulacji, do tego dochodziła rozbieżność między granicami lingwistycznymi a wyznaniowymi. Na Kresach Wschodnich zazwyczaj, chociaż nie zawsze, przynależność religijna i związek z tą czy inną cerkwią odgrywały większą rolę od używanego na co dzień języka, który dzielił się w dodatku na różne miejscowe dialekty.

Kresy zaludniali w znakomitej większości mieszkańcy heterogeniczni, „ludzie-hybrydy”, zamknięci w swych kulturach plemiennych, opartych na związkach ziemi i krwi, religii i języka. Byli Polacy białoruscy i litewscy oraz Białorusini i Litwini mniej lub bardziej spolonizowani, z matki polskiej a ojca ruskiego albo odwrotnie. A najczęściej ludzie nazywali siebie „tutejszymi”.

Ta polsko-litewsko-białoruska mieszanka kulturowa zaowocowała powstaniem w literaturze szkoły litewsko-białoruskiej, którą zwykle, choć nie zawsze, cechowała obecność słodkich uczuć i bratniej przyjaźni, uniesień platońskiej miłości, tajemniczości i upoetyczniania spraw codziennych. Styl tej szkoły był pełen lirycznej prostoty i charakteryzowała go obecność licznych słów regionalnych. Jego ślady można odnaleźć w twórczości pisarzy zarówno dawnych – Adam Mickiewicz, Władysław Syrkomla, Eliza Orzeszkowa, jak i bardziej współczesnych – Melchior Wańkowicz, Tadeusz Konwicki, Florian Czarnyszewicz, Zbigniew Żakiewicz, Aleksander Jurewicz³. Północna odmiana mitu Kresów pokazuje tę przestrzeń jako rajską, idylliczną, bez ostrych konfliktów społecznych, gdyż dla większości twórców Kresy były krajem lat dzieciństwa i młodości, beztróskiego dorastania w otoczeniu pięknej przyrody i – najczęściej – niczym niezakłóconego dobrobytu. W owej

³ O literaturze kresowej najpełniej pisał ostatnio: B. Hadaczek, *Historia literatury kresowej*, Universitas, Kraków 2011.

sielance nie było miejsca na łyzy niedoli – chyba młodzieńczej nieodwzajemnionej miłości, a twórczego natchnienia dorastającego młodzieńca nie przyćmiewały myśli o bezprawiu czy niesprawiedliwości społecznej.

Znawca historii wschodnich peryferii Rzeczypospolitej, Jacek Kolbuszewski, w swoich pracach przyjmuje, iż polska historia Kresów zakończyła się 17 i 18 września 1939 r. i wszystko, co na owych byłych Kresach zdarzyło się później, wchodząc do historii Polski, Związku Radzieckiego, Litwy, Białorusi, Ukrainy, stało się już nie historią Kresów, lecz dziejami tragicznego losu kresowych Polaków, a same Kresy stały się już tylko legendą i mitem⁴. Jednak zdaniem licznych badaczy, Kresy Wschodnie były zbyt znaczącym i wielowymiarowym bytem, swoistym państwem z własnymi dość mocnymi, kształtowanymi w ciągu długich wieków historią, tradycją i kulturą, by mogły tak po prostu zaniknąć unicestwione przez obce armie. Symbolem zaś przejawów kresowej tożsamości tamtych czasów jest dla mnie bitwa o Lidę podczas wojny polsko-bolszewickiej, a także bohaterska obrona Grodna w 1939 roku, której należy się pamiętać. Ale i wtedy nie był to jeszcze kres Kresów, kres ich rzeczywistości. Rzeczywistością, nie mitem, była walcząca pod Monte Cassino dywizja kresowa; rzeczywistością walki o Kresy było męstwo żołnierzy Armii Krajowej (na mojej rodzinnej Ziemi Lidzkiej ostatni żołnierz AK został stracony w 1956 roku) i funkcjonowanie państwa podziemnego. Świadectwem żywotności tradycji było konieczne zostawianie na gospodarstwie przynajmniej jednej osoby z rodziny podczas dwóch fal powojennej repatriacji miejscowych Polaków (choć tak naprawdę była to emigracja, i to wcale niedobrowolna, ponieważ ich ojczyzną była właśnie ta ziemia, którą musieli zostawić) – w nadziei, że może wszystko się ułoży i jeszcze tu powrócą. Takim świadectwem były zabiegi władz Rzeczypospolitej na obczyźnie traktujących Kresy w kategorii realnej, jako kraj istniejący, równorzędny innym częściom okupowanej Polski; wreszcie są nim liczne towarzystwa Miłośników Kresów, rozsiane po całej Polsce, i pamięć przechowywana w sercach.

Problematyka Kresów towarzyszyła licznym badaniom historii i myśli politycznej, pierwszym studiom nad mentalnością, świadomością, postawami Polaków, ich kulturą i językiem. Wiele spraw z tego zakresu pozostaje jednak niewyjaśnionych i wymaga studiów źródłowych przy pogłębionej refleksji metodologicznej oraz rozumienia, że nie ma czegoś takiego jak jedyna, jednostajna, jednokierunkowa historia.

Lec powiedział kiedyś: „Gdy mit zderzy się z mitem, jest to bardzo realne zderzenie”⁵. Legendy i mity, którymi wszystkie ojczyzny kresowe tak poważnie obrosły w świadomości społecznej Polaków, wymagają rzetelnych badań przy nieukrywającym szacunku dla wielkości dokonań w przeszłości i nie mniejszym uznaniu dla patriotyzmu, wytrwałości i pracy pozostałych tu Polaków. Jednak mit kresowy, powstały przede wszystkim dzięki literaturze pięknej, między innymi dzieł wymienionych wyżej autorów, często interpretuje wydarzenia historyczne poprzez silne zabarwienie uczuciowe, stając się nieraz stereotypem, uproszczonym do kilku podstawowych cech, sztywną koncepcją społeczną. Może dlatego Beauvois,

⁴ Więcej na ten temat: J. Kolbuszewski, *Kresy jako kategoria aksjologiczna*, [w:] *Kresy – pojęcie i rzeczywistość*, red. K. Handke, Instytut Sławistyki PAN, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1997, s. 119–130.

⁵ S.J. Lec, *Myśli nieuczesane*, Muza, Warszawa 1994, s. 65.

nieobciążony sentymentami, historyczną przeszłością i polskimi kompleksami, z pozycji postronnego badacza zastanawiał się, „czy w ogóle przeciętny czytelnik nie będzie zawsze wolał Mickiewicza, Sienkiewicza, Rodziewiczówny od przykrych ustaleń fachowych historyków”⁶. Twierdził również, iż mit Kresów jest „wyrazem narcyzmu polskiego, krzywdzącego sąsiadów, jest od wieków kolorową bajką, ignorującą najważniejsze społeczne, etniczne i religijne problemy”⁷.

W naszych czasach Kresy przestały być pojęciem organizującym wspólne wizerzenia, stając się impulsem dla szeregu skojarzeń o zabarwieniu narodowym. Ale także i ogólnopolskim dziedzictwem skutkującym westchnieniem Iwaszkiewicza „Litwo, Ojczyzno moja, nie pamiętam ciebie” (*Koroniarz*)⁸ albo Przybosiewskim „Długo, długo nie będąc bywałem tam, czyli: czytałem, wędrowałem po stronicach kraju” (*Powrót z Nowogródka*)⁹.

Prawdą, którą mówiąc o Kresach, niewątpliwie należy brać pod uwagę, jest również to, że na tych mitach i wśród nich wyrosło niejedno pokolenie Polaków. Konwicki mówił o sobie, że jest „produktem jakiegoś takiego misz-maszu” wschodniej Polski, sam nie wie, ile w nim krwi litewskiej, białoruskiej czy polskiej¹⁰. Miłosz, który wyrósł na pograniczu kultur, nieraz niedających się rozróżnić, swą Ojczyznę nazywał język polski, ponieważ, wychowany w wielokulturowym otoczeniu, nie mógł określić tej ojczyzny inaczej, najczęściej mówiąc o sobie „Litwin” jako spadkobiercy owego wielokulturowego mocarstwa (co, zresztą, wielu mu zarzucało i co stało się źródłem konfliktu w sprawie jego pochowania na Skałce). Czarnyszewicz pisał: „Kochałem i kocham swój kraj dlatego, że żyli w nim obok siebie Białorusini, Polacy, Litwini, Żydzi, starowiercy i Tatarzy, że w miastach były kościoły, cerkwie, synagogi i kirki, że byli chłopci i szlachta, i mieszczanie”¹¹. Wańkiewicz stwierdzał, iż „Kresy nam się nie należą”, a stwierdzał to „kochając kraj, w którym wzrastał”¹². Jednak wszyscy mówili o sobie jako kresowiakach.

Według określenia Miłosza, „Kresowiak północnowschodni to Polak litewsko-białoruski: bardzo patriotyczny, powściągliwy, wytrwały i gospodarczy, przywiązany do swej ziemi, stoi na straży odwiecznych praw moralnych, tolerancyjny i bliższy sacrum. Kieruje się prostą mądrością: trzeba tak żyć, aby przeżyć”¹³. Rozsiani wiatrem historii po całym świecie, „kresowi” pisarze świadomie lub nie poprzez swoją twórczość podkreślali znaczenie dziedzictwa polikultury Kresów, ukazując w swoich dziełach tamte uniwersalne wartości.

⁶ D. Beauvois, *Mit kresów wschodnich*, [w:] *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, red. W. Wrzesiński, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1998, s. 86.

⁷ Tamże.

⁸ R. Matuszewski, *Poezja polska 1939–1996*, WSiP, Warszawa 1998, s. 49.

⁹ Tamże, s. 87.

¹⁰ *Powiniennem zadebiutować na nowo. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*, rozmawiał Konrad Eberhardt, „Kino” 1972, nr 4, s. 15.

¹¹ M. Czapska, *Florian Czarnyszewicz*, „Kultura” 1965, nr 1, s. 211.

¹² A. Ziółkowska, *Proces Melchiora Wańkiewicza 1964*, Nowe Wydawnictwo Polskie, Warszawa 1990, s. 142.

¹³ Cz. Miłosz, *Notatki z lektury. Między Berezyną i Dnieprem*, „Kultura” 1953, z. 5, s. 98.

Zamierzcłie dzieje? Jednak mające niewątpliwe powiązanie ze ściśle rozumianą współczesnością. Czy wielbiciele głosu Czesława Niemena zastanawiają się nad tym, że ten talent zrodziła ziemia szczuczyńska? I czy zachwycający się urodą Poli Raksy wiedzą o tym, że ta piękność pochodzi ze sławnej niegdyś Lidy? Czy poznając dawne zabytki z litografii Ordy, wiemy, że on się wychował właśnie na peryferiach Rzeczypospolitej? A że piękna muzyka Moniuszki i Ogińskiego powstała natchniona kresowymi krajobrazami? Z własnego doświadczenia wiem, że polscy studenci czytający powieści z nadniemeńskiego cyklu Orzeszkowej są święcie przekonani, że to wszystko – i mieściny, i bohaterów – autorka wymyśliła. I nawet nie podejrzewają, że tamte chałupy stoją do tej pory i do tej pory miejscowy lud rozmawia w tym samym, utrwalonym przez pisarkę, języku, a potomkowie jej bohaterów pamiętają opowiadania dziadków o Pani Elizie¹⁴. Czy zawsze zdajemy sobie sprawę z tego, że jesteśmy wychowani na literatach w znacznej części pochodzących z Kresów? A to znaczy, że poprzez ich utwory przyjmujemy wartości ukształtowane pod wpływem doświadczeń wielokulturowego społeczeństwa. Ryszard Kapuściński, o którym jak to zawsze (nie ma proroka...) najwięcej się mówi po śmierci, też wyraźnie wskazywał na powiązanie ze swoją małą ojczyzną – Polesiem, podkreślając, między innymi, że była to „taka przedwojenna Afryka Polski”¹⁵. Czytając jego relacje z podróży, można odnieść wrażenie, że podróżując po świecie, szukał między innymi siebie. W jednym z wywiadów, udzielonych Tomaszowi Brzozowskiemu, zwierzył się: „Jestem w ogóle wykorzenionym człowiekiem”¹⁶. Może właśnie dlatego próbował odnaleźć się, zadomowić w jakiejś kulturze? Sam przecież stwierdzał, mówiąc o Afryce: „Odczuwam jakieś wewnętrzne pokrewieństwo z tamtym światem, dobrze się w nim czuję”¹⁷. Dobrze się czuł tam, gdzie inni na pewno by nie wytrzymali. Kontakt z innymi nie był dla niego czymś egzotycznym: doświadczył owej „inności” w dzieciństwie, dorastając w wielobarwnej kulturze Polesia. Czyli jego wyprawy i późniejsze przeniesienie ich na papier są swoistym poszukiwaniem tożsamości, poszukiwaniem człowieka nieumiejącego się odnaleźć w monokulturze dzisiejszej babilońskiej współczesności.

Owe poszukiwania tożsamości nadal trwają. Można je spotkać w twórczości zarówno tych, którzy pamiętają przedwojenną kulturę, jak i młodych, urodzonych w wielokulturowej przestrzeni – na Podlasiu, Śląsku, czy Kaszubach – i „wykorzenionych” z powodu porzucenia swojej małej ojczyzny. Dlaczego nurtują ich takie tematy, na pierwszy rzut oka niezbyt popularne w dzisiejszym świecie żyjącym pod hasłem *panem et circenses*?

Odpowiedzią na to pytanie mogą być znowu słowa Kapuścińskiego:

Za wyrwanie się ze swojej kultury płaci się wysoką cenę. Dlatego tak ważne jest posiadanie własnej, wyraźnej tożsamości, poczucie jej siły, wartości dojrzałości. Tylko wówczas

¹⁴ Więcej piszę o tym w artykule *Eliza Orzeszkowa a Grodzieńszczyzna – studium pamięci*, [w:] *Sekrety Orzeszkowej*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, IBL PAN, Warszawa 2012, s. 172–181.

¹⁵ R. Kapuściński, *Autoportret reportera*, Znak, Kraków 2007, s. 56.

¹⁶ Tamże, s. 11.

¹⁷ Tamże, s. 56.

człowiek może śmiało konfrontować się z inną kulturą. W przeciwnym wypadku będzie się chować w swojej kryjówce, bojaźliwie odgradzać się od innych¹⁸.

The memory of the past. "Kresy" – Borderlands and Literature towards Contemporary Sense of Identity

Abstract

Article shows the problems of cultural heritage and self-identification, giving examples based on the frontier themes in literature, particularly – on the themes of Kresy – the former east borderlands of Rzeczpospolita (Polish "Commonwealth"). The author studies cultural and axiological aspects of the frontier, giving examples of their realization in Polish literature. Besides, author pays attention to the problem of self-identification in modern world, in which a person can hardly identify himself with one or another culture. However, the memory of the heritage of a person's motherland plays particular role, as it makes up his cultural and existential background.

Katarzyna Konczewska
studiuje na studiach doktoranckich
Instytutu Filologii Polskiej UP
Катерина Кончевская
e-mail: kaskon1973@gmail.com

¹⁸ R. Kapuściński, *Ten inny*, Znak, Kraków 2006, s. 72.

Katarzyna Tomczak

Tekst jako płaszczyzna mediatyzująca pomiędzy Zagładą a podmiotem postpamięci. Studium trzech przypadków

Jeśli krąg życia zmierza ku domknięciu, zbliżając nas przez starość – owe „nowe dzieciństwo” – do początków, to śmierć idzie jeszcze dalej, sięga jeszcze wcześniej i znacząc kres, przywołuje pierwsze chwile naszego istnienia¹.

Literaturę postpamięci Zagłady stanowi twórczość o charakterze autobiograficznym autorstwa dzieci Ocalałych lub pisarstwo osób dążących do psychicznej identyfikacji z Ocalałymi. Rejestr reakcji jest szeroki, począwszy od akceptacji różnorodnych form ekspresji artystycznej (traktowanie relacji jako uzupełnienie reprezentacji doświadczenia traumatycznego), skończywszy na negacji (uznanie aktu twórczego za uzurpację lub komercjalizację cierpienia). Eksperymenty powstałe na gruncie artystycznym, w dychotomicznym układzie, stają się literackim utrwaleniem ocalałego dziedzictwa lub symptomem niebezpiecznej tendencji do estetyzacji świadectwa.

Drugie pokolenie potomków Ocalałych znajduje się w specyficznym położeniu. Zdeklarowane do pamiętania oraz obciążone tą pamięcią (przypadek pierwszy), uwikłane w pamiętanie indywidualne oraz zbiorowe, zakorzenione w dziedzictwie (przypadek drugi) oraz odczuwające więź z emocjami, które są w nie wpisane (przypadek trzeci).

Zainteresowanie wpływem Holokaustu na drugie pokolenie stało się tematem wydanej w 1979 książki Helen Epstein *Children of the Holocaust: Conversations with Sons and Daughters of Survivors*. To w niej, jak pisze Eva Hoffman, rozmowy z dziećmi Ocalałych pokazały, jak głęboko były one zaangażowane w doświadczenie przeszłości rodziców. W *After Such Knowledge*² autorka stwierdza ponadto, iż Holokaust okazał się *paradoksalnym fundamentem bytu* dla potomków Przeżytników. Nie doświadczać go bezpośrednio, obarczeni zostali konsekwencjami wiedzy o Zagładzie. Słowa izraelskiego psychoanalityka, zajmującego się badaniem wpływu *Shoah* na psychikę potomków: „My parents’ generation grew up in a World without a Holocaust, but for us there could be no such world”³ wskazują, iż Holokaust ukonstytuował percepcję świata, w którym stał się faktem.

¹ A. Szczeklik, *Kore. O chorych, chorobach i poszukiwaniu duszy medycyny*, Znak, Kraków 2007, s. 201. Wyróżnienia w tekście (również w cytatach) pochodzą od autorki.

² E. Hoffman, *After Such Knowledge. A Meditation on the Aftermath of the Holocaust*, Vintage, Chippenham 2005.

³ Tamże, s. 15. Tłum. K. Tomczak, „Pokolenie moich rodziców wzrastało w świecie bez Holokaustu, ale dla nas taki świat nie mógłby istnieć”.

Termin *postmemory* pojawił się w książce Marianne Hirsch *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Postpamięć Holocaustu dotyczy wpływu, jaki wydarzenie to wywarło na osoby, które nie doświadczyły go bezpośrednio, tylko odziedziczyły (w przypadku koligacji rodzinnych) lub wykreowały (Dominick LaCapra – wiktyimizacja, imaginacja)⁴. Doświadczenie traumatyczne wpływa na ludzi i powoduje, że powtarzają oni przeżywanie tego doświadczenia dzięki skumulowanym wyobrażeniom o wydarzeniu. Jest to *pamięć nabyta*, która gromadzi doświadczenie – zawłaszczone lub odziedziczone, wywołując symptomy posttraumatyczne. Pamięć ta przetwarza *traumę* – w psychoanalitycznej nomenklaturze Zygmunta Freuda – dotkliwą ingerencję rzeczywistości; w terminologii Lacana – efekt zbliżenia do Realnego, czyli tego, co nie posiada swojego odpowiednika w języku. W obu przypadkach jednak nie poddaje się ona symbolizacji, wyrasta bowiem na gruncie niepokoju podmiotu.

Wśród uczestników debat o Holokauście wytworzyły się dwa stanowiska. Pierwsze dotyczy uniwersalizacji tego zagadnienia, szczególnie w kulturze współczesnej – od kwestii znalezienia metajęzyka Zagłady, kodu scalającego każdy szczegół i każdą próbę całościowej syntezy, aż do redefiniowania Holocaustu i użyczenia terminu na potrzeby określenia zjawisk występujących w przestrzeni życia społecznego, które przez swój rozmiar i skalę zasięgu (abstrahując od kwestii etycznych) określane są jako „kolejne Holocausty”. Drugie zakłada obronę jednostkowości wydarzenia, autonomicznego dla Żydów jako nacji doświadczonej. W przytoczonych niżej przykładach literackich czynnik narodowy odgrywa znaczącą rolę, dlatego budowanie tożsamości odbywa się na trzech zasadniczych płaszczyznach: podmiot a *Shoah*, podmiot a naród i podmiot a religia.

Pojęcie traumy łączy się także z zagadnieniem tożsamości, czyli konstruowaniem poczucia odrębności wobec wydarzenia Zagłady i w związku z nim, co może stanowić podstawę fikcji literackiej. Tożsamość jednostki uzupełniana przez to wydarzenie to z kolei jej rekonstruowanie; dopowiadanie białych plam w biografii rodzica i dziecka, dla których punktem wyjściowym staje się ocalenie od śmierci (trauma rodzica – paradoksalnie wynik ocalenia – to jednocześnie trauma dziecka, *conditio sine qua non* istnienia potomka, dziedziczącego zanurzenie w historii i poczucie winy za śmierć ofiar).

W procesie badania podmiotu postpamięci ważne jest rozróżnienie melancholii i żałoby. Jeśli freudowskie terminy zastosujemy do doświadczenia Zagłady, żałoba stanie się przepracowaną zgodą na utratę obiektu (pamięć o wydarzeniu), melancholia – nieprzepracowaną żałobą, która powoduje poczucie pustki w podmiocie, identyfikującym się z utraconym obiektem.

Wybrane przeze mnie przypadki dotyczą różnorodnych strategii zapośredniczenia Zagłady przez podmiot, budowanych na drodze wyparcia do nieświadomości (represja), relacji podmiotu ze światem czy poszukiwania Innego w sobie⁵ poprzez wejście w symboliczny porządek literatury (tym samym rezygnacja z poznania traumy, która należy do porządku realnego).

⁴ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. K. Bojarska, Universitas, Kraków 2009.

⁵ E. Levinas, *Etyka i nieskończony. Rozmowy z Philipp'em Nemo*, tłum. B. Opolska-Kokoszka, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 1991.

Przypadek pierwszy. Emanacja postdoświadczenia – *Ukryte stronice*

Doświadczenie traumy może być zastępcze lub wirtualne [...] W zastępczym doświadczeniu traumy być może sami identyfikujemy się z ofiarą, stajemy się zastępczą ofiarą i przeżywamy wydarzenie w sposób wyobrażony, który w skrajnych przypadkach może prowadzić do nieporozumień związanych z uczestnictwem w rzeczywistych wydarzeniach.

Dominik LaCapra⁶

Początkowe rozważania powinny się skoncentrować na wyjaśnieniu różnic między doświadczeniem a jego pamięcią. Pamięć doświadczenia pozostaje zawsze odtwórcza wobec samego doświadczenia, a nawet wobec wydarzeń, choć jak pisze LaCapra, nie istnieje prosta, binarna opozycja między samym doświadczeniem a wydarzeniem. Świadcstwa mogą zawierać faktyczne wypowiedzi dotyczące wydarzeń, choć są tworzone przez osoby, które nie brały w nich udziału.

Pomocny w tej analizie może okazać się dychotomiczny model poznawczy literatury modernistycznej⁷, który redefiniuje pojęcie doświadczenia funkcjonujące jeszcze w XIX wieku. Doświadczenie wiązało się wówczas ze sferą mimetyczną. Rzeczywistość jako laboratorium przekazywalnych wrażeń i doznań była uchwytana w kreacji wszechwiedzącego narratora; począwszy od odmienności świadka i uczestnika (personalizacja) aż do uogólnień mediatyzujących (rzeczywistość za pośrednictwem przez podmiot). Włączając w ten obszar literaturę Zagłady, wskazać można następujące zagadnienia:

- cezura doświadczenia niemającego precedensu w języku (a tym bardziej języku przedwojennej sztuki awangardowej) – stąd przywrócenie modelu *intersubiektywności świata empirycznego*⁸,
- Zagłada jako doświadczenie bez świadków (piszący jako *delegat nieobecnej rzeczywistości*⁹),
- pisanie jako doświadczenie – eksplorowanie nieznanego silnie oddziałuje na podmiot, który integruje się z opisywaną materią; permanentne powielanie to melancholia (Primo Levi), formy kompozycyjnie domknięte to przepracowana żałoba (Krystyna Żywulska¹⁰).

W ramach powyższych strategii narodziła się literatura transferu przeżycia Zagłady (braku uczestnictwa – świadkowania), ze szczególnym prawem do

⁶ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym...*, s. 162.

⁷ R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2007, s. 11–25.

⁸ W. Bolecki, *Zamiast wstępu (doświadczenie i modernizm)*, [w:] *Literackie reprezentacje...*, s. 10.

⁹ R. Nycz, *Literatura nowoczesna...*

¹⁰ K. Żywulska – Sonia Landau; początkowo przebywała w warszawskim getcie. Od 1942 po aryjskiej stronie. Tam przybrała fałszywe polskie nazwisko. Za działalność konspiracyjną została aresztowana i deportowana do obozu Auschwitz-Birkenau. Jej książka *Przeżyłam Oświęcim* (napisana przez *Polkę z Pawiaka*) powstała zaraz po wojnie; natomiast *Pusta woda*, dotycząca przeżyć w getcie – 20 lat później. Jak wspominał syn pisarki: „Nie była typem kombatantki [...] nie umiała rozpałamywać, nienawidzieć”.

kompensacji u dzieci Ocalałych. Stali się mediatorami pamięci Rodziców („pamięć pamięci”), „przywołując pamięć śladów, jakie doświadczenie Zagłady pozostawiło w biografiami ocalałych”¹¹.

Erin Einhorn, amerykańska dziennikarka żydowskiego pochodzenia, w książce *Ukryte stronice. Opowieść o jednym domu, dwóch rodzinach i Holokauście*¹² prezentuje zbiór refleksji i reporterskich dociekań dotyczących losów matki, która przyszła na świat w okupowanej Polsce w 1942 roku. Wyprowadzona z getta w Będzinie, początkowo znalazła schronienie u polskiej rodziny Skowrońskich, następnie u rodziny Keijlerów w Szwecji.

Córka Ireny Frydrych została wprowadzona w historię matki dosyć wcześnie, choć nie była to opowieść wypełniona materią wspomnień. Przekazana przez ojca „niespełna dziewięcioletniej dziewczynce” (s. 19), na pokładzie transatlantyckiego liniowca, dotyczyła dziejów trzyletniego dziecka, jakim Irena była w czasie wojny. Matka Erin wyraźnie sygnalizowała, że nie pamięta wojennych wydarzeń, dlatego już w tym aspekcie zapośredniczone wspomnienia mogły być zaburzone czy zniekształcone. Matka była oddalona od rzeczywistego przeżycia, choć sama brała w nim udział, dlatego córka obsesyjnie zapragnęła je zagarnąć – w wyniku kompensacji traumy matki bądź pokoleniowej więzi emocjonalnej z wydarzeniem Zagłady.

Dominick LaCapra stwierdza, że człowiek może brać udział w wydarzeniu, nie doświadczając traumy¹³. Właśnie jej brak staje się dla Erin osobistą aporią, czyli traumą, której realnie nie przepracowała jej matka (można założyć, że nie miała jej obrazu w pamięci), dlatego córka przejęła na siebie kompulsywne przeżywanie jej symptomów: „Ja tam nie mam wspomnień z czasów, kiedy miałam trzy lata. [...] na co ja odpowiedziałam długą listą rzeczy, które pamiętam z najwcześniejszego dzieciństwa” (s. 240). Wydarzenia stały się bliskie, doznawane somatycznie; hipotetyczny brak traumy potęguje bowiem potrzebę jej dookreślenia, co grozi przeniesieniem żaloby w sferę abstrakcji (aż do objawów patologii pamięci).

Pierwszy etap pracy nad wspomnieniem to czas, gdy Erin napisała artykuł do szkolnej gazetki jako *świadectwo pamięci a nie obiektywnej prawdy*. Forma publicystyczna (którą cechuje subiektywizm i operowanie czasem terażniejszym), biegunowo usytuowana między pamięcią indywidualną a zbiorową, uwzględnia trzy podmioty atrybucyjne wspomnienia¹⁴. Najistotniejsza rola przypada *Erin (= ja), która zapośrednicza wspomnienia matki (= bliskich)*, podkreślając ich ważność dla *Żydów (Zagłada narodu)*. Na nieustanne powracanie do tej historii (natręctwo – oscylowanie między użyciem a nadużyciem¹⁵) wskazuje udział Erin w późniejszej demitologizacji losów rodziny, lecz także świadomość mobilizacji pamięci (spowodowaną

¹¹ A. Ubertowska, *O doświadczaniu przeszłości w prozie Piotra Szewca*, [w:] *Literackie reprezentacje...*, s. 362.

¹² E. Einhorn, *Ukryte stronice. Opowieść o jednym domu, dwóch rodzinach i Holokauście*, tłum. A. Sak, Znak, Kraków 2010, tytuł oryginału: *The Pages in Between. A Holocaust Legacy of Two Families, One Home*. Numery w nawiasach dotyczą stron w powyższym wydaniu książki w polskim tłumaczeniu.

¹³ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym...*, s. 148, 153.

¹⁴ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Universitas, Kraków 2007, s. 163.

¹⁵ Tamże, s. 119.

niedoborem informacji) na rzecz poszukiwania własnej tożsamości, co grozi fuzją *wyobraźni i pamięci*: „A jeśli jej finał nie był pod każdym względem szczęśliwy? A jeśli *nadgorliwie wcisnęłam ją w ramy własnej fantazji* o tym, jak to wszystko musiało wyglądać?” (s. 26). Kruchość takiej pamięci może przenieść się na kryzys tożsamości podmiotu¹⁶.

Pamięć w takim wymiarze jest zobowiązaniem; organizuje odrębność podmiotu, ale także orientację w czasie i może przybrać czynną formę szukania wspomnienia (tak istotna deklaracja świadka: *byłam tam*). Erin decyduje się zatem na wyjazd do „kraju, w którym urodziła się jej matka” (s. 307), o którym opinia była przekazywana jako część dziedzictwa Holokaustu: „*byłam daleka od odpuszczenia Polakom grzechów, które przecież popełnili, ale kiedy nazajutrz wsiadłam do pociągu na wschód, starałam się trochę poszerzyć swoją perspektywę*” (s. 65).

Fenomenologia miejsca ustępuje miejsca aporii fenomenologicznej. Przekaz rodzinny (postpamięć) staje się ikoną, obrazem w umyśle:

W drodze do Polski nie mogłam już uciec przed faktem, że wyjeżdżam na dłużej do kraju, który uczono mnie nienawidzić. [...] o Polakach zawsze *słyszałam* tylko jedno: że mnie nienawidzą, nienawidzą wszystkich Żydów, i to od zarania dziejów, że kolaborowali z Niemcami, przyczynili się do naszej zagłady, a w 1945 cieszyli się, że wreszcie dostali to, czego zawsze chcieli: kraj wolny od Żydów (s. 59).

Próbuje podkreślać swoją odmienność, chęć uwolnienia od ciężących oskarżeń: „Rozsądek podpowiadał mi, aby nie dawać temu wiary” (s. 60), jednak przywołując komiks Arta Spiegelmana, uzmysławia czytelnikom, że w takim sposobie myślenia nie wzrastała sama. To przecież dlatego, „*jak podejrzewa*”, Polacy są w nim przedstawieni jako świny, natomiast Niemcy jako „*względnie sympatyczne koty*” (s. 60). Nie konfrontuje mentalnych klisz z przesłankami obiektywnymi (faktami); osadza je w postdoświadczeniu, „*w wirze walki z osobistymi i historycznymi demonami*” (s. 7), co dodatkowo pogłębia studium o elementy fiksjacji.

Przyjazd do Polski jawi się jako progresja Zagłady, ukazanie jej kolejnego etapu, w którym ma swój osobisty udział:

Cieszyłam się z perspektywy odkrywania rodzinnych korzeni, ale kiedy przypominałam sobie, że mam zamieszkać w Polsce, wbiło mnie w fotel samolotowy, zacisnęłam bezwiednie szczęki i zaczęłam nadaremnie rozglądać się za wyjściem. Próbowałam czytać, ale litery rozbiegały się po kartce. Usiłowałam zasnąć, ale oczy nie chciały się zamknąć, odmawiając mi prawa do odpoczynku. Pozostało tylko przemęczyć jakoś te osiem godzin transatlantyckich niepokojów. Gdy samolot wylądował wreszcie na lotnisku w Amsterdamie, *byłam wyczerpana tą gehenną i tak osłabiona emocjonalnie, że nie mogłam się zdobyć na kontynuowanie podróży* (s. 61).

Pojawiają się określenia wartościujące negatywnie: gehenna, osłabienie, przemęczenie, a analiza ich frekwencji we fragmentach opisujących pobyt w Polsce wskazuje jednoznacznie na somatyczne podłoże przeżywania traumy, która została wyparta przez podmiot zanurzony w doświadczeniu (Matkę). Powrót do treści wypartych przez matkę wynika z poziomu pamięci zobowiązanej; włącza je intensywnie w doświadczenie emanujące z przynależności grupowej, pogłębiając

¹⁶ Tamże, s. 107.

mechanizmy unifikacji rzeczywistości na rzecz unifikacji obrazu pamięci. Scalenie obrazu pamięci jest jednoznaczne ze scaleniem podmiotu w wymiarze pamięci indywidualnej.

Topos krwawej podróży, tak silnie obecny w literaturze Holokaustu, ma tu swoją egzemplifikację w narracji, w której Erin przeżywa swoją własną podróż, a opis wyprawy do miejsca, w którym Polacy przyjęli obozy śmierci z „entuzjazmem” (s. 60), jawi się jako powrót do miejsca kaźni.

Rok 1990. Miałam siedemnaście lat, byłam w Polsce i zwiedzałam obozy koncentracyjne z kilkudziesięcioma innymi amerykańskimi licealistami żydowskiego pochodzenia. Piece krematoryjne ani sterty włosów, które spodziewałam się zobaczyć, nie zszokowały mnie tak bardzo. Nie tak jak domy. Daleko w polu. Domy, które wyglądały, jakby widziały wszystko, co było do zobaczenia. Cholerni Polacy! Przeklinałam ich. Prędzej uduszą się w smrodzie śmierci niż zrobią cokolwiek, żeby położyć kres mordowaniu (s. 61).

Próba ujęcia w ramy narracyjne strukturalnego czy ponadhistorycznego wymiaru traumy zawsze pozostaje mitologiczna czy fikcyjna, co doskonale eksplikuje powyższy cytat. Może ona karmić strukturę przesądu¹⁷, którą cechuje ogromny ładunek emocjonalny: „opowieść mojej matki żyła we mnie niczym organ wewnętrzny” (s. 25).

Erin stwierdza: „Nie jestem ocalałą z Holokaustu i nie mogę rościć sobie prawa do gniewu moich dziadków. Skupię się na teraźniejszości, będę patrzeć na «teraz», nie «kiedyś»” (s. 65). Trwa zatem między nadmiarem a niedoborem pamięci. Tę pierwszą przestrzeń wypełniają uprzedzenia, mentalne klisze, wyrosłe na gruncie pamięci zbiorowej narodu żydowskiego, do których zresztą bardzo świadomie odwołuje się Erin:

myślałam o ludziach siedzących obok. Kto z nich miał ciotkę albo wuja w którymś z domów nieopodal Auschwitz? Kto miał kuzyna w Będzinie, który po wojnie mógł prowokacyjnie zapytać mojego dziadka: „A ty, żydku, co tutaj jeszcze robisz? Jak ty się uchowałeś?” Kto miał krewnych pośród motłochu, który w Jedwabnem zamknął swoich sąsiadów w stodole i spalił ich żywcem? (s. 62).

A jednak zawsze winałam Polaków za Auschwitz. Polska była areną najgorszej z rzezi. To na jej terytorium znajdowały się obozy śmierci, tutaj rozegrały się powojenne pogromy (s. 65).

Niedobór dotyczy z kolei pamięci matki:

- Przykro mi, Erin, ale zwyczajnie nie pamiętam. Czego ty ode mnie chcesz?
- Czemu nie pamiętasz, mamó?
- Nie pamiętam i już (s. 238).

Doświadczenie staje się podstawą tożsamości Erin, jak bowiem pisze LaCapra:

¹⁷ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym...*, s. 151.

Kiedy przeszłość przeżywa się ponownie w sposób niekontrolowany, wydaje się, jakby między nią a teraźniejszością nie było żadnej różnicy. Bez względu na to, czy przeszłość *jest odgrywana czy powtarzana z całą dosłownością* [...] doświadcza się jej tak, jakby się tam znowu było, ponownie przeżywając to wydarzenie, a odległość między tu i tam, wtedy i teraz – znika¹⁸.

Córka doświadcza wyimaginowanej traumy, zatem przedstawia obrazy, których nie widziała. Produkuje fantazmaty. Przeżywanie postdoświadczenia dodatkowo realizuje się w emanacji kolejnych pośrednich form wyobraźni (na granicy fiksacji i halucynacji), w którym obraz staje się składnikiem wspomnienia:

Jednak przeszłość i teraźniejszość zlewają się w jedno: Trudno mi było spacerować ulicą w roku 2001 i nie widzieć roku 1941. Trudno było patrzeć w oczy uczonego poręczy staruszka w tramwaju i nie rozmyślać nad tym, co widział w swoim życiu, jakich musiał dokonywać wyborów. To wszystko działo się tak dawno temu – całe ludzkie życie temu – ale coś mi podpowiadało, że ta przeszłość nigdy nie odejdzie dostatecznie daleko (s. 76).

O silnej potrzebie zaanektowania historii matki świadczy fakt, iż nawet po jej śmierci autorka kontynuuje swoje poszukiwania. A zatem staje się to już wyłącznie jej doświadczeniem (postdoświadczeniem), gdyż nie zrealizuje wcześniejszych planów, aby mama przyjechała z wizytą, „zobaczyła wzgórze zamkowe w Będzinie i panoramę rodzinnego miasteczka” (s. 85). Prowadzi swoje śledztwo *in absentia* podmiotu zanurzonego w doświadczeniu.

Przypadek drugi. Mikrohistoria ekstrahowana tajemnicy – *Listy z pudełka*

Zazwyczaj uważa się, że dorastanie z rodzicami ocalańcami uprawnia dzieci do poznania ich historii (tak, jakby była ona bezsporną częścią międzypokoleniowego przekazu)

[...] prawo do mówienia o przeszłości ma też swój rewers, czyli prawo do milczenia o niej.

Tomasz Łysak¹⁹

Kolejnym wariantem dziedzictwa postpamięci Zagłady jest przyjęcie roli kronikarza. Praca, która polega na tym, że świadectwa zostają poddane archiwizacji i stają się częścią historiografii. Zagadnienie ukrywania przeszłości lub udostępniania wspomnienia po długim czasie wiąże się z wieloma czynnikami natury psychologicznej i społecznej. Tabuizacja *Shoah* (nazistowskie plany *Endlösung*, opatrzone kryptonimami i licznymi „decyzjami zza biurka”) przeciwstawiona jawnej i otwartej wojnie (inwazja Trzeciej Rzeszy na Polskę), wiąże się pośrednio z zagadnieniem recepcji tego wydarzenia i wpływu na pamięć kolektywną drugiej generacji. Eva Hoffman, córka Ocalałych z ukraińskiego Założcia i Krakowa, stwierdza:

¹⁸ Tamże, s. 156.

¹⁹ T. Łysak, *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński, E. Domańska, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2009, s. 208.

Jewish speech about „that time” expressed a deeper woundedness, deeper hiding. The war of the German against the Poles was openly acknowledged [...] I sensed [...] that what happened to my parents and their Jews friends was a more obscure matter, the kind of secret one wraps in a cocoon, or protects as one protects an injury²⁰.

To ukrywanie stało się częścią żydowskiej pamięci narodowej o Holokauście. Wiązało się z napięciem spowodowanym przez sytuację ukrywania w czasie wojny. Po jej zakończeniu – powrotem do domu, w którym nie zostało się „rozpoznanym”, bo mieszkają tam już polscy sąsiedzi²¹. Stało się także częścią tożsamości jednostkowej; unikaniem wyjawiania prawdy o własnym pochodzeniu. Stanisław Jonas, Ocalały, który powierzył swoją historię *Shoah Visual History Foundation*, przywołuje komentarz wygłoszony w czasie wojny w celu uniknięcia zdemaskowania: „to dobrze, że Żydzi się palą”. W dorosłym życiu, już jako obywatel Stanów Zjednoczonych, wyznaje: „ja ciągle noszę ze sobą te swoje stare sprawy [...] to, co zostało mi po wojnie to jest ten element ukrywania się. Ja się ukrywam, cały czas. I nawet jak się nie ukrywam to się jakoś ukrywam. [...] kiedy mnie ktoś zapyta czy ja jestem Żydem, ja potrafię powiedzieć: nie”²². Inny aspekt wiąże się z psychologiczną stroną percepcji *Shoah*; wyłączeniem grozy, a zatem pozbawieniem doświadczenia obcości lub pozbyciem się wstydu (ofiary a ocaleni).

Shoah dla Ocalałych jest jednocześnie doświadczeniem *Shoah* w wymiarze indywidualnym. Potomek Ocalałego (podmiot postpamięci) może być świadkiem składania tego świadectwa i autorem jego archiwizacji, co odnajdujemy w historii Sali i jej córki. Córka ocalonej w takiej relacji staje się *biografką i pamiętnikarką*, a doświadczenie narratywizowania przeszłości „zamazuje granice między matką a córką” (s. 277). Fundament stanowi tajemnica: „Moja mama skrywała pewną tajemnicę. Wiedziałam, że Sala Garnarcz urodziła się w Polsce, że była najmłodsza z jedenaściorga rodzeństwa i że przeżyła obóz hitlerowski” (s. 11). Opowieść jest własnością matki (Sali). Jako podmiot zanurzony w doświadczeniu decyduje, kiedy nastąpi moment przejścia z melancholii w żałobę. Zapomnienie łączy się z fenomenem rozpoznania. W układzie triadycznym: *rozpoznać* wspomnienie znaczy *odnaleźć* je (zbiór dokumentów), a *odnaleźć* znaczy *przyjąć* (tu – przekazać córce jako depozytariuszce przeżycia narodowego). Może czas, kiedy przeszłość matki

²⁰ E. Hoffman, *After such Knowledge...*, s. 24–25. Tłum. K. Tomczak, „Żydowską pamięć o «tamnym czasie» charakteryzowały głęboka rana, ukrywanie przeszłości. Wiedza o inwazji Niemiec na Polskę była powszechnie znana. [...] Uzmysłowiłam sobie [...], że to, co spotkało moich rodziców i ich żydowskich przyjaciół, było bardziej mroczną materią, rodzajem sekretu raz zawiniętego w kokon lub chronionego w sposób, w jaki ktoś chroni ranę”.

²¹ A. Kirschner, *Listy z pudełka. Sekret mojej mamy*, tłum. B. Gadomska, A. Geller, AMF, Warszawa 2008, s. 236: „Drzwi otworzył nieznaną osobę. W pokoju widocznym za jego plecami rozpoznała meble Lai Diny. Wszystko było znane, wszystko w tym samym miejscu – brakowało tylko siostry, szwagra, siostrzeńca i siostrzenicy. Stojący w drzwiach mężczyzna powiedział, że nic nie wie o poprzednich lokatorach. Napotkała jego spojrzenie i przejął ją strach; wymamrotała, że pewnie pomyliła mieszkania. Kiedy zeszła na dół, zemdląca”. Tytuł oryginalny: *Sala's Gift: My Mother's Holocaust Story*. Niżej numery w nawiasach dotyczą stron w powyższym wydaniu książki w polskim tłumaczeniu.

²² Film dokumentalny *I remember*, reż. Andrzej Wajda, Marcel Łoziński, 2001, oparty na nagraniu *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*.

okrywała tajemnica, był momentem przepracowywania żałoby: „Wydawało się, że pytania wpadają w otchłań milczenia mojej mamy, jeszcze zanim zostaną zadane. Gdy ktoś – nowy nieznanomy, niedyskretny krewny – zapuścił się na zakazany obszar wojennych lat jej życia, odwracała twarz, jakby ją spoliczkowano” (s. 11).

Ann Kirschner wspomina wiele ważnych wydarzeń, które miały stanowić impuls do transgresji. Przychodzi on w 1991 roku, kiedy matka pisarki przygotowuje się do operacji. Silne przeżycie przyspiesza decyzję o przekazaniu źródeł. Prawdopodobnie łączy się z procesem wybaczenia, które – jak pisze Paul Ricoeur – wytycza wspólny horyzont dla *pamięci, historii i zapomnienia*. To wtedy właśnie, ze słowami „powinnaś to mieć” (s. 13) podarowuje córce „trzysta pięćdziesiąt dwa listy, dokumenty i fotografie” (s. 305). Jest to decyzja Ocalonej, która „zmienia także życie córki” (s. 13).

„Odwadze Sali towarzyszył instynkt archiwistki” (s. 17). Podczas pięcioletniego pobytu w obozach pracy²³ gromadziła, choć było to zakazane, całą korespondencję, jaką otrzymywała od przyjaciół i rodziny. Przekazując zbiór córce, zainicjowała proces upamiętnienia swoich doświadczeń, postpamięci, która ma być dalej pielęgnowana. Ten moment przekazania dziedzictwa to pokoleniowa fuzja przeżycia, która inspiruje Ann do *przejęcia roli archiwistki*. „Zapośredniczony dostęp do tych wydarzeń umożliwiając różne ślady i resztki – pamięć, świadectwa, dokumentacja oraz reprezentacja, czyli artefakty”²⁴. Ann miała dostęp do wszystkich z nich, stworzyła zatem pełny możliwy obraz postpamięci. Elementy pamięci stanowią rozmowy ze świadkami i Ocalałymi, świadectwa i dokumentacja to zbiory epistolarne i karty z obozów, znamiona artefaktu ma wizyta po latach w miejscu wydarzeń, opisana w *Posłowi*.

Janina Bauman podkreśla, że źródła wiedzy mają doniosłe znaczenie dla pamięci przyszłych pokoleń. Dzieląc je na podstawowe i wtórne, zaznacza, że te drugie, w skład których wchodzi opracowania historyków, filmy, fikcja literacka, posiadają znaczenie istotniejsze, będą bowiem „przez długie wieki kształtowały wizerunek Zagłady w oczach i umysłach przyszłych pokoleń”²⁵.

Ann tworzy na marginesach historiografii²⁶. Określenie czasu historycznego jest warunkiem przeprowadzenia operacji historiograficznej, jednak *Shoah* jest materią trudną do uchwycenia w fazie pisemnej, gdyż jest świadectwem życia, a nie Zagłady (paradoks). Ann dokonuje archiwizacji, co oznacza, że „je przyswaja, pozbawia obcości, jaką wywołuje groza”²⁷, mając na uwadze postulat „wyprowadzania z cienia rodziny: dziadków, ciotki, wujów i kuzynów, którzy zginęli podczas wojny” (s. 14). Świadectwo takie przeżywa kryzys, ponieważ łączy pracę zapamiętywania z pracą żałoby (moment transgresji to fakt przekazania zbioru dokumentów córce, która decyduje się „znarratywizować” nieprzekazywalne przeżycie matki).

Dlatego *continuum* pamięci o przeszłości ma tu znaczenie kluczowe. Córka, która zostaje wtajemniczona w wieku dojrzałym, jako człowiek ukształtowany osobo-wościowo i emocjonalnie, zachowuje dystans narratora i historyka. W ten sposób

²³ Geppersdorf, Gross Sarne, Brande, Laurahutte, Gross Paniow, Blechhammer, Schatzlar.

²⁴ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym...*, s. 153.

²⁵ J. Bauman, *Zagłada – źródła pamięci*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy...*, s. 242.

²⁶ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie...*, s. 213.

²⁷ Tamże, s. 234.

Zagłada zostaje zapośredniczona przez Ann, stając się jednocześnie częścią pamięci o wydarzeniu. Dystansuje się wobec komentarzy, ograniczając swoją rolę do uzupełniania informacji historycznych. Kolejna kwestia dotyczy rangi wojennych przeżyć Ocalałych i ich stosunku do wydarzeń przeszłości. Obozy pracy nie były chętnie przywoływane w kontekście Zagłady Żydów, gdyż w pamięci *Shoah* nie wpisywały się bezpośrednio w kontekst eksterminacji. Eksploatacja fizyczna Żydów traktowana była marginalnie, o czym przypomina autorka książki. Zaznacza, iż wytworzyła się specyficzna rywalizacja o wojenne przeżycia:

„Ach, twoja matka była w obozie pracy” – powiedziała mi pewna więźniarka, machając lekceważąco ręką, ale tak, bym zdążyła dostrzec numer wytatuowany na przedramieniu. [...] „Ja byłam w Auschwitz – oznajmiła. W Auschwitz otrzymywanie listów było nie do pomyślenia” [...] Spytałam, jak długo była w Auschwitz. „Cztery dni” – odrzekła beznamiętnie (s. 17).

Ann niezwykle ascetycznie traktuje własną sferę emocji. Stwierdza, iż przywołała obraz matki jako młodej dziewczyny, odkryła ją na nowo, dzięki czemu wzboğaciła wzajemne relacje: „Od czasu do czasu sprawdzałam, czy nie dostrzegam pęknięć w mojej psychice, tak jak po wyprawie do lasu sprawdzam, czy nie złapałam kleszcza. *Ostatecznie jednak byłam tylko gościem w świecie matki*” (s. 277). Stawiane pytania dotyczą wyłącznie sfery intymnych przeżyć matki. To „nie ona bowiem doświadczyła pięciu lat głodu, strachu i przemocy” (s. 277).

Jej relacja różni się od faktograficznych reprezentacji; stanowi przykład psychohistorii i mikrohistorii Zagłady, w której „przeżycia uczestników (ofiar) nie stanowią jedynie «subiektywnego» odzwierciedlenia «obiektywnych» zdarzeń, lecz są dla istoty zdarzenia konstytutywne”²⁸. Ann staje się dla matki rzecznikiem przeżycia – świadectwa. Listy ocalają przeżycia jednostki. Przez swój intymny charakter, w którym dokonuje się wymiana osobistych refleksji i wrażeń między nadawcą i odbiorcą, jedynymi uczestnikami aktu komunikacji. Zawierają opisy przeżyć, emocji, przez co Ann staje się depozytariuszem jednostkowości przeżycia. Uwzględnia odmiennność wydarzenia, w którym brała udział jej matka. Ma świadomość, że jest ono na tyle odległe, że nie może identyfikować się za jego pomocą (jedna ze strategii historyka wobec *Shoah*). Dokonuje „dokumentaryzacji” wyjątkowego, bo zindywidualizowanego fragmentu przeszłości.

Przypadek trzeci. *Szaleństwo melancholii – utwór o Matce i Ojczyźnie*

Mój ojciec krwawi historią

Art Spiegelman²⁹

Relacje między matką, która przeżyła Holokaust, a dzieckiem zaangażowanym w jej wspomnienia, mogą kształtować się także w środowisku zatrutym przez to

²⁸ J.A. Majcherek, *Holocaust a granice relatywizmu*, [w:] *Etyka wobec sytuacji granicznych*, red. D. Probuca, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 2007, s. 115.

²⁹ A. Spiegelman, *Maus. Opowieść ocalałego. Mój ojciec krwawi historią*, t. I, Wydawnictwo Post, Kraków 2001.

wydarzenie. Rodzic Ocalały, który nie podołał traumatycznemu doświadczeniu przeszłości, pogrążony jest w melancholii. Jest to nerwica przeniesień, która tworzy figury substytucji, jednak anektuje do tego drugiego człowieka (dziecko Ocalonego). Melancholii towarzyszy szereg reakcji opartych na destrukcji i deprecjacji. Jeśli dominującym aspektem będzie poczucie wstydu i winy z powodu przeżycia, to uruchamiają się mechanizmy obniżania własnej wartości (wrażenie utraty siebie – wnikanie w świat ofiar), a kompensacja (niezbędna dla zachowania porządku życia) osiągnana jest w brutalnym ingerowaniu w psychikę drugiego człowieka (najbliższa relacja: dziecko–rodzic), przy czym dziecko będzie obciążone podwójnie (nowe życie z podmiotu, który permanentnie obcuje ze światem zmarłych – ofiar). Dziecko w takim układzie wzrasta w poczuciu nieograniczonej odpowiedzialności za rodzica i jego przeszłość. Ta nieustająca narracja przeszłości i o przeszłości stanowi podstawę tożsamości dziecka. Etapy jego rozwoju egzemplifikują reakcje oparte na negacji, które budzą więzi oparte na współzależności (odrzuć świat – patologia relacji) lub transponują nihilizm lub odrazę (odrzuć rodzica, co także wiąże się z bólem). Jeśli *Shoah* jako doświadczenie graniczne nie zostało przepracowane, dziecko i rodzic zanurzeni są w swoistej „toksosferze”.

Bożena Umińska-Keff to autorka monografii *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*³⁰. Jej „inspirowany operą poemat na głosy”³¹, oratorium traumy matki, która swoją „piekielną infekcją” (s. 14) przekazuje dalej, zainspirowany został komiksem *Maus* Arta Spiegelmana, jednak w centrum uwagi postawiono córkę, dorosłe dziecko rodzica-Przeżytnika.

Tożsamość córki tworzy się w opozycji do matki, w szczelinie własnej odrębności, wyrażającej się między skrajnym współczuciem i obrzydzeniem, poczuciem skrzywdzenia i odrzucenia:

Jestem zniewolonym ludem, ciemnym, płaczącym w poduszkę,
bez własnej historii, bez kronik, bez stałego miejsca.
Nie mam niczego naprawdę własnego, bo nie przestałam się ludzić,
jestem jak mara, jak mgła i jak brednia (s. 47).

Liczne odwołania do tragedii klasycznej (choć utwór cechują synkretyzm, groteskowe deformacje) widoczne są w konstruowaniu postaci. Główna bohaterka (mitologiczna, acz zdegradowana proveniencja postaci, to Persefona – Korusia – Usia³²) walczy z Fatum (przeszłość Matki). Oratorium skarg staje się zbiorem oskarżeń, choć jego symptomy wytwarzają: strach (koszmar przeżycia – obiekt określony) i lęk (egzystencja po *Shoah* – melancholia – brak świadomości obiektu). Przywołanie topicznego rozumienia *Stabat Mater Dolorosa*, odsyła czytelnika do czasu rozłąki. Jesień i zima, dokonując eksploracji psychologicznej, to żywioł melancholii, czyli nieprzepracowanej żałoby. Demeter, odszukana przez Hermesa:

³⁰ B. Umińska-Keff, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Sic!, Warszawa 2001.

³¹ I. Filipiak, M. Janion, *Posłowie*, [do:] B. Umińska-Keff, *Utwór o Matce i Ojczyźnie*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 82. Niżej numery w nawiasach dotyczą stron w powyższym wydaniu książki.

³² Por. tamże, s. 86.

„w zapadłej pieczarze gór arkadyjskich [...] z dala od świata, sama jedna ze swoją żałobą”³³, czeka na powrót córki. Gdy Persefona wraca, świat pokrywa się zielenią i kwiatami.

W relacji Matki-Ocalałej i córki czas nie płynie w taki sposób, ponieważ rozłąka wywołuje paranoję, a bliskość osiągnana jest przez cierpienie, czyli wspólne przeżywanie bólu. Gdy matka rani dziecko, doświadcza wizualizacji własnego cierpienia, co daje uczucie ulgi bliskiej ekstazie. Momenty oddalenia (za które dziecko jest karane) to próby uniezależnienia się córki od matki:

Byłam wczoraj u matki,
robię jej kakao, pytam: Łyzeczka czy dwie?
– Nie dość, że cały dzień siedzę tu sama w tych czterech ścianach,
to jeszcze nie mam do kogo gęby otworzyć, ale co ty wiesz, jak ja żyję (s. 53).

Łamanie zasady *decorum* (wskazuje na wtórność doświadczenia) przywołuje skojarzenie z konfliktem tragicznym. Matka, jako Ocalała, nosi w sobie syndrom cierpienia; wybierając śmierć, zdecydowała się zamknąć i przestać nieść świadectwo, mówiąc – naraża córkę na przeżywanie traumy:

Czemu mnie opuszczasz w tej dolinie
Padlinie. Zamiast trwać tu przy mnie
I słuchać jak we mnie burczy flak, przelewa się moje życie wewnętrzne
Z nieszczęścia w nieszczęście, którego jesteś powołana być świadkiem [...]
I nie ma dla ciebie innych powołań (s. 25).

Pełnienie roli świadka życia Ocalonej stanowi odwołanie do problemu świadkowania (*bystanders*) w czasie Zagłady. Wpisania w pasywne współuczestnictwo człowieka, który ani nie podejmuje inicjatywy niesienia pomocy, ani nie denuncjuje. Córka obarczona jest przez Matkę powołaniem do funkcji świadka, wrażliwego na doświadczenie z jej biografii, tym samym pełni rolę kompensacyjną wobec przeszłości:

Gdyby twoje życie było równie tragiczne jak moje
Mogłabym czasem z tobą porozmawiać jak z kimś
Kto ma legitymację istnienia
Lecz ty nie znasz tych cierpień, wolna od krzywd, od esencji życia
Więc słuchaj, nastaw się, mój cwelu (s. 58).

Jako człowiek żyjący na zewnątrz Zagłady (nie będąc uczestnikiem wydarzenia) jest inherentna wobec sfery emocji matki, dlatego skazana na powtarzanie schematu w relacji ofiara–świadek. Zachowanie matki staje się synonimem obłąkania i szaleństwa. Dolina–padlina konotuje tekst Zbigniewa Herberta *U wrót doliny*, gdzie wśród bezwzględnych aniołów stróżów dokonuje się krwawe widowisko. Kłębowa rachitycznych ciał (*Padlina*) kojarzą się z masowymi grobami. Matka żyje, choć „odbija

³³ J. Parandowski, *Mitologia*, Wydawnictwo Poznańskie: Poznań 1988, s. 83.

jej się trupem” (s. 9). To matka, w tym skażonym układzie („toksosfera”), dzięki córce (którą eksploatuje psychicznie) zyskuje tożsamość po Zagładzie:

Będąc Matką
kobieta nie zgubi się w świecie
i zyska jakąś tożsamość (s. 10).

Matka regeneruje siły witalne poprzez biologiczny fakt powołania do życia nowego istnienia. Ta współzależność oparta jest na negacji – córka nie potrafi zrozumieć traumy matki, decyduje się zatem na emocjonalny eskapizm:

Bo gorzkie jest dziecko jak zółć i jak śmierć!
Zaraża matkę piekielną infekcją i zostawia w czterech ścianach samą.
Ty jesteś jak Adolf Hitler, który także
Zmienił moje życie w stępy samotności (s. 27).

Akt poddania jest jednocześnie aktem bezsilności. Trwanie razem to powielenie doświadczenia Zagłady. W wymiarze przeżycia jest ono nie do przekazania: „Nie ma z nią słów, nie ma do niej słów” (s. 10). W sferze uczuć dokonuje wyrwy, która nie pozwala zbudować naturalnych relacji: „z pustego w próżne porodziła dziecko” (s. 9). W sferze witalnej skazuje na wieczną udrękę: „codziennie się tym zatykam tracę siły a i tak ich nie mam [...] cholerna infekcja w czterech ścianach wiecznie” (s. 17). W obszarze percepcji zniekształca odbiór rzeczywistości: „koło tej Żydówy ja chodzić nie będę [...]. I tak nastąpiła druga połowa XX wieku. W Polsce” (s. 43).

Obie kobiety są ze sobą połączone. Niewidzialne więzi tworzy nieuchwytny przekaz międzypokoleniowy. To otoczenie śmierci i melancholii kształtuje epistemologiczny i emocjonalny konstrukt. Nieprzekazywalność wydarzenia Holokaustu komplikuje dodatkowo komunikację werbalną między matką a córką. Staje się niewysłowionym skowytom przeszłości, hipostazą pojęcia ofiary, która na stałe zastępuje córkę Ocalonej:

ja jako ja nie mam tu istnienia, jestem kabiną akustyczną,
czy jakby stawem w lesie [...] Już jestem półmartwa i pusta, ale matka jeszcze nie jest syta (s. 19).
Tkwię jak trup przy drodze donikąd, czasem przy szlaku jej opowieści,
do tej historii jednak psom i żydom wstęp wzbroniony (s. 34).

Fenomen drugiej i trzeciej generacji po Holokauście stanowi pretekst do analiz społecznych i psychologicznych. Badania nad tożsamością pokolenia urodzonego po doświadczeniu Zagłady renegocjują składowe elementy tożsamości, gdyż to doświadczenie (odziedziczone lub zawłaszczony) staje się budulcem osobowości i jej najważniejszym czynnikiem. Dezintegruje *continuum* doświadczeń (melancholia) lub staje się fundamentalnym doświadczeniem egzystencjalnym (żałoba).

W wybranych przypadkach kategoria narodowa wydaje się dominująca, łączy się z powrotem do zwyczajów religijnych (np. *Ukryte stronice*), jest wyrazem

połączenia szacunku dla przeszłości i tradycji (*Sekret mojej matki*). Należy jednak zaznaczyć, że:

dorastanie w powojennej Polsce różni się od dojrzewania w Stanach Zjednoczonych [...]. Poza tym powszechnie akceptowane w Stanach Zjednoczonych standardy pisania o własnym życiu mają zupełnie inną wagę w Polsce.[...] Zapomnienie rodzinnej historii nie było rzadkim doświadczeniem w powojennej Polsce, ponieważ ocalańcy, którzy pozostali w kraju, niejednokrotnie odcinali się od własnych korzeni (często nie czuli łączności ze wspólnotą żydowską, wywodząc się ze zasymilowanych rodzin), chroniąc dzieci przed wiedzą o traumie żydowskiego losu³⁴.

Zygmunt Bauman zwraca uwagę na niebezpieczeństwo tkwiące w „nadużywaniu” tego dziedzictwa:

Syndrom „przeżytnika” jest dziedziczny; kolejne pokolenia przekazują sobie zatrute owoce odchodzącej w przeszłość martyrologii. Potomkowie ofiar przechowują już tylko wspólnotową klechę kategorialnego a dziedzicznego cierpiętnictwa, sami nie zaznawszy doświadczeń, na które się owe przekazy powołują³⁵.

Niezależnie od optyki, którą przyjmujemy, Holocaust jest metonią ekstremalnego stanu, w którym znaleźli się ludzie – zarówno oprawcy, jak i ofiary. Ci pierwsi dali asumpt do rozważań o zbrodniczej naturze człowieka, granicach bestialstwa i okrucieństwa, jakie w sobie nosi, oraz serwilistycznych zachowań tak zwanych zwyczajnych Niemców. Drudzy skłaniają do nieustającej refleksji nad możliwością ocalenia istoty człowieczeństwa w wymiarze jednostkowym (każdy byt ludzki), kolektywnym (więźniowie), narodowym (Żydzi i Romowie).

Shoah jest wyzwaniem dla literatury i historiografii. Doświadczenie bez doświadczenia jest paradoksem, ale dla form literackich postpamięci śladem jego rekonstrukcji staje się szyfrowany tekst. Czytelnik podejmuje próbę odczytania palimpsestu; eksploracji treści psychologicznych, filozoficznych czy socjologicznych refleksji.

Wybrane metodologie (psychoanaliza, fenomenologia) przybliżają do granicy doświadczenia i jego reprezentacji. Jest to jednak doświadczenie w ujęciu nowoczesności, które konfrontuje podmiot z dziedzictwem cierpienia czy traumy, często wyrzywa ze świata i zakotwicza w alternatywnej rzeczywistości, co grozi wytworzeniem *przedmiotu kompulsywnej fiksacji*.

Shoah stało się tematem literatury postmodernistycznej i musimy uznać, że pozostanie jej tworzywem nadal. Zachowania empatyzujące jako manifest wrażliwości sytuują się najbliżej uniwersum pisania o Zagładzie. Uwzględniają *afektywną reakcję wobec innego*³⁶, stanowią zatem próbę zbliżenia do wybranych aspektów doświadczenia, bez identyfikacji czy tworzenia substytutów.

Tekst literacki otwiera na konfrontację doświadczenia Zagłady i podmiotu postpamięci, poszerzając konstelację recepcji tego Wydarzenia. Zapośrednicza podmiot w postdoświadczeniu i, niezależnie od motywacji, kreuje nowy wymiar literatury

³⁴ T. Łysak, *Meandry ujawniania – późne odkrycie tożsamości w Rodzinnej historii lęku Agaty Tuszyńskiej*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy...*, s. 198–199.

³⁵ Z. Bauman, *Świat nawiedzony*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy...*, s. 16.

³⁶ D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym...*, s. 87.

Holokaustu (także intertekstualności). Proces jej odbioru jest niewątpliwie rezonansem obrazu kultury współczesnej.

Text as an intermediary between Holocaust and post-memory subject. Study of three cases

Abstract

The essay presents problem of post-memory entity mediation in experience of the Holocaust. It analyzes three literary texts and presents concrete cases, in which the second generation of survivor's descendants are located in a specific position. Case one – declared to remember and loaded to this memory (Emanation of post-experience – *The Pages In Between. A Holocaust Legacy of Two Families, One Home*). The second case – involved in individual and collective remembrance, rooted in the heritage (Microhistory extracted from the secret – *Sala's Gift: My Mother's Holocaust Story*). The third case – sentient bond with emotions which are included in them (Melancholy madness – *Song about the Mother and the Homeland*).

In consideration of the identity after Shoah the following concepts are relevant: memory, trauma, and history.

Shoah as a traumatic experience is a challenge for the literature and historiography. Experience without any experience is a paradox. For the modern literary forms of post-memory, trace of its reconstruction become an encrypted text (intermediate surface).

Katarzyna Tomczak
studiuje na studiach doktoranckich
Instytutu Filologii Polskiej UP
e-mail: k.tomczak@tlen.pl

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VII (2012)

Monika Liro

“And you’ve heard of ancient glories both renowned in song and story”¹ – the role of folklore in the formation of Scottish identity and its influence on the creation of Scotland as a brand

What distinguishes Scotland from other European countries is that its nation is not synonymous with the state. With the Act of Union signed in 1707 the fate of Scotland as a part of Great Britain was irrevocably sealed. Long before that, the identity of the Scottish people had been based on the memories of the ancient past and the dreams of the equally glorious future prospects. Concurrently, the Scots had to develop other points of reference as far as identity was concerned. Since the political situation of the country was unstable and the isolation of the Highlands and Islands was not conducive to the creation of a strong national identity, it was necessary to base it on the regional or even local heritage. This article deals specifically with the role of one aspect of heritage, namely folklore, as it influenced the mental integrity of the inhabitants of the Scottish Highlands and the Orkney Islands.

Shortly after Scotland emerged as a country, it had to face the territorial ambitions of England. A significant part of Scottish heritage is woven around the eulogized victorious Scottish War for Independence. The loss thereof was mythologized to even a greater extent, and the myth involves both Highlands and Lowlands. The Orkney Islands, in turn, experienced a far greater turmoil, as the allegiance of the earldom shifted between Norway and Scotland, until it was finally pawned to the latter in 1468.² Therefore, the Orcadians developed a locally based identity, generously seasoned with Norse and Celtic influences, to create a rich *mélange*.

Before attempting the analysis of the particular aspects of folklore, it seems worthwhile to ponder the question of what constitutes folklore. Several aspects appear to be of greatest import, namely the interaction of man and the natural world, which generates customs, prejudices and superstitions. Although the ancestry belongs more to the field of heritage in general, the particular structure of the ancient familial ties in Scotland finds its reflection in folklore as well, as it pervaded the daily life of the people. And finally there is mythology, in the case of Orkney largely based

¹ The Corries, *A Scottish Holiday*, <http://www.lyricsvip.com/The-Corries/A-Scottish-Holiday-Lyrics.html>.

² William Thomson, *The New History of Orkney*, Birlin, Edinburgh, 2008, p. 189.

on *Orkneyinga Saga*, and in the Highlands the function of mythology is performed by the legend of Bonnie Prince Charlie and the Jacobites. These factors may no longer be of paramount importance to the contemporary Scotsmen, yet in the course of time they formed an ever-growing residue that excited the imagination of the outsiders and resulted first in Scotomania, and then in the creation of "Scotland the Brand".

The Scotland of yore appears to have been more than averagely festered with malicious or benign witches of both sexes, with the balance slightly more tilted towards females. If sufficiently placated, they could cure disease or tamper with winds to ensure favourable weather, but more often than not they were the source of trouble, surreptitiously intercepting milk from the cows or souring the cream by dint of unhallowed means, and appropriating the benefits of the household.³ If even equipping the cattle with charms and herbs possessing evil-repellent properties failed, both in Orkney and in the Highlands there was one sure means of regaining the goods: the urine of an affected animal was placed in a corked bottle, which deprived the witch from the ability to urinate. Inevitably, the culprit revealed herself and the excruciating pain compelled her to take off the charm.⁴ At some point the rate of similar incidents was so high that every person above twelve years of age had to swear an oath denouncing witchcraft.⁵ That convenient way of attributing all sorts of unforeseen failures and accidents to the 'evil eye' of a witch in Orkney in particular acquired a serious turn when during witch trials innocent women were burnt at stake, since the frenzied people required very little in a way of evidence. These grim superstitions became such an important part of the Scottish folklore that several books were written on the subject, among others Walter Scott's *Letters of Witchcraft and Demonology* (1830).

Another extraordinary aspect of the life in Scotland in the past was a profusion of seers, persons allegedly gifted with 'a second sight', or the ability to predict the future as well as recounting events occurring in a very distant place. Unfortunately, it was nearly always reduced to the skill of foretelling the death of a person in question. The gift was a great burden to the one who possessed it and probably was considered more a curse than a blessing, for though he or she was respected by the community, they were feared and shunned, as they were usually the bearers of bad tidings.⁶ The seers could also offer advice on whether the day when a particular event was to take place was auspicious or not, a belief inherited from the ancient Celts.⁷

The recognition of the supernatural and the uncanny in the surrounding world presented the opportunity to victimize a concrete embodiment of the alleged evil powers, thus providing a safety valve for the community. The presence of an augurer in nearly every village allowed the people a glimpse into the future, a precious gift in

³ Ernest Marwick, *The Folklore of Orkney and Shetland*, Batsford, London 1986, pp. 51-52.

⁴ Anne Ross, *The Folklore of the Scottish Highlands*, Rowman and Littlefield, Totowa, 1975, p. 73.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁷ A. Ross, *op. cit.*, p. 54.

the violent and unpredictable world. Another way of taming the wayward elemental forces and introducing some order adjusted to the knowledge and consciousness of the people was to populate the hills and the body of waters with creatures that, while not being humans, were endowed with human-like mentality. That mental operation forms a convenient basis for familiarizing and structuring the alien and the unknown by projecting onto it the features that could be, if not entirely understood, at least related to. The maritime example are selkies, or half-humans, half-seals, which according to tradition inhabit the depths of the seas washing the shores of Scotland. The sea-folk once in a while cast off their grey skins and dance on the beach in the form of beautiful men and women. Probably the male conviction of the capricious and intractable female nature wove a motif recurring in a plethora of stories: a young man, enraptured with the beauty of a seal-maiden, steals her skin, thus imprisoning her on solid ground. She becomes his wife and grows accustomed to the new life, however, at the first opportunity she regains her skin and without a moment’s hesitation abandons both the husband and children and returns to the sea.⁸ A version offers their children a choice between the sea and the land.

Away from the shore did not, however, mean away from trouble. Hills and mountains were in the possession of trolls and fairies. Trolls had a penchant for music which proved the undoing of many a fiddler who, spirited away to the trolls’ haven for an evening revelry, returned to the world of the living only to realize that a quarter of a century elapsed.⁹ To step into a ‘fairy ring’, or a circular area of grassland with very short, worsted grass, was to court disaster. Fairies supposedly held their saturnalia there and readily punished any daring trespasser.¹⁰

The numerous pagan Celtic festivals were cultivated for generations after the Christianization of Scotland and survived in the vestigial form until the present day, still attractive for both contemporary Scotsmen and foreign enthusiasts of the Celtic culture. Of all the major and less important feast days, the following three are particularly worthwhile to be mentioned: *Beltain*, *Lughnasa* and *Samhain*, as they hold the charm of novelty for the representatives of the Continental culture.¹¹ *Beltain* was observed on the first of May and involved food offerings aimed at ensuring the safety of the cattle and abundance of crops. *Lughnasa* was originally a celebration of the pagan god Lugh and was incorporated into the Christian tradition as a feast observed at the beginning of the harvest. Initially, it was connected with the corn crop, later it was extended to potatoes as well. As the harvest time marked the termination of the period of semi-starvation, not unusual in the Highlands after the winter provisions were depleted, it occasioned a lot of joy and jubilation. *Samhain*, the most popular, gradually becoming international, and commonly known as Hallowe’en, was in its vernacular form a sombre and sinister occasion, the polar opposite of what it morphed into as a result of commercialization. On the night of the first of November it was believed the earth was peopled with ghosts,

⁸ E. Marwick, op. cit., pp. 27–28.

⁹ Ibid., p. 34.

¹⁰ Ibid., p. 45.

¹¹ A. Ross, op. cit., p. 134.

demons and other supernatural beings.¹² The Otherworld and the everyday world overlapped and druids would disguise themselves in order not to be recognized by the formidable apparitions.

Through the analysis of customs associated with the most frequent celebrations, those accompanying birth and death, it can be inferred that, quite paradoxically, the first was a source of sorrow, the other of rejoicing. Even if the delivery was successful, the period afterwards was precarious both for the mother and the child. The greatest danger was that of spiriting away the baby and substituting it for a changeling by fairies or trolls.¹³ That magical explanation accounted for all sorts of handicaps, deformations and probably even cot death. In both Protestant and Catholic communities it was vital to christen the new-born promptly, and it was considered unlucky if the period extended beyond one year. Also, the mother was considered unclean until she was 'churched' or 'kirked', meaning a participation in the religious service.¹⁴ If, however, the child did not live long enough to be given the sacrament, the Orcadians resorted to various means to ensure the peace of its soul. A name was written on a piece of paper and placed in the coffin, and if that was neglected, the spirit of the child could appear and demand to be given a name.¹⁵ Otherwise, identity-less, it was not allowed to rest in peace.

Important as it was to endow a newcomer into the world with a token of identity, even greater care was taken after death to deprive of it the one who passed away. Quite simply, since the moment of death, the name of the person ceased to be used.¹⁶ He or she was referred to by means of inventive circumlocutions: 'the thing that's away', 'him that was taken' and the like. The reason was the residual fear of the departed one's haunting the relatives and friends. The tradition of a wake, or a funeral reception, can evoke mixed feelings. The name comes not, as it may appear on the surface, from the actual hope of waking the dead with a noisy party, but from the need to keep vigil, or watch (corrupted into wake), over the body until it was buried.¹⁷ The wake did not typically denote a dolorous congregation mourning the parting, but quite the opposite, it promised an occasion for drinking whisky and ale, and even playing cards or games and is one of the better known former Celtic traditions.

One of the first associations with Scotland for an average person is the tribal organization of the people – the clans. It is generally viewed as a symbol of Scottish identity and after the symbolic demise of the clan system following the defeat of the Jacobite army by the British troops, it acquired a tinge of mystical romanticism. One frequent misconception is that the clan system was a dominant social structure in all the regions of Scotland, whereas, much as the family ties were valued elsewhere, the strictly tribal organization concerned only the Highlands. In Orkney the loyalty was due to the earl or earls (in the case of co-rule) and later to the laird, whereas

¹² *Ibid.*, pp. 151–152.

¹³ E. Marwick, *op. cit.*, p. 83.

¹⁴ A. Ross, *op. cit.*, pp. 110–111.

¹⁵ E. Marwick, *op. cit.*, p. 95.

¹⁶ *Ibid.*, p. 93.

¹⁷ A. Ross, *op. cit.*, p. 108.

the social structure of Lowlands of Scotland was characterized by extended families. While the Orcadians traced their origins to the mythical Norse tribes as recounted in *Orkneyinga Saga*, the Highland clans claimed to have their roots in Ireland and some in the kingdom of Dalriada in the late fifth century.¹⁸ The paramount role of ancestry was still visible until recent times, when some of the oldest members of a community could enumerate the names of the forebears of a given family down to several generations back.

The clan as a social unit did not correspond with the later imposed feudal system. If the two happened to be at variance, the loyalty of the clansmen was first to the chief and only secondly to the feudal lord, and the obedience was rather difficult to enforce, as some of the communities lived in secluded areas.¹⁹ For that reason the infamous interclan fights were frequent and anything more permanent than short-term alliances was virtually unattainable. The clan system has invariably fascinated generations of Scoto-enthusiasts, as it did not stem from a feudal dependence between a sovereign and his subject, but rather seemed to resemble familial bonds between a parent and his children serving him out of their free will. Although the members of a particular clan traced their origins to a common, often legendary, ancestor,²⁰ not all clansmen were blood-related. The chief was sometimes willing to recruit new followers from among ‘broken men’. They were either people whose clan was for some reason dissolved or renegades and outlaws looking for a powerful protector.²¹ Another useful method of tightening the bonds between given households was the institution of fosterage, practised at length by the Celts in general. Typically, the son of a chief was brought up by an inferior kinsman, which at once enhanced the position of his foster-brother and taught the young chief-to-be respect for his subordinates.²²

The romanticized image of the elevated and mysterious clan system was perpetuated by world-famous classics such as Walter Scott’s *Waverley*. However, when it came to interclan relations, the reality was a little grim. In case of a military necessity the chief could force his dependents into obedience by threatening to evict them or starve their families. Another myth to be dispelled is the popular conviction that the different clans distinguished themselves and were recognized during a battle by their garish tartans. In fact, especially in the earlier days of clanship, the variety of natural dyes was not great, so that the clans demonstrated their identity by means of badges, usually a plant available in the vicinity of the clan territory or an animal possessing some desirable, magical properties.²³ The problem of the kilt will be elaborated on in the last part of the present article.

To fulfil the demand for a mythology or national epic, which was required to assert the identity of the Scotsmen, James MacPherson published *The Poems of*

¹⁸ Ibid., p. 23.

¹⁹ A. Ross, op. cit., p. 24.

²⁰ Thomas Smout, *A History of the Scottish People. 1560–1830*, The Chaucer Press, Bungalow, 1973, p. 313.

²¹ Ibid., p. 42.

²² Ibid., p. 322.

²³ A. Ross, op. cit., p. 25.

Ossian, purportedly translated by him from an original Gaelic source, now generally believed to be based on folk tales adapted and developed by the writer. In the case of Orkney, to satisfy the quest for identity, an increasingly popular theme since the nineteenth century, the source was already there and it only required a skilled translator to collect and render into English the separate parts written circa 1200 A.D. into what was called *Orkneyinga Saga*. The first English translation appeared in 1873 and the latest one came out in 1978²⁴, which confirms the growing demand for discovering roots and the need for getting acquainted with the local heritage. Simon Hall underscores the significance of the work in creating the local identity of the islands:

The names chosen for the text by each translator, or pair of translators, follow Anderson's [the first translator] lead – *The Orkneyinga Saga* – and suggest a certain unity, as well as stressing the insular, Orkney provenance of the material of the story. This impression of unity, and the concept of the text's belonging to Orkney – the sense of *Orkneyinga Saga's* existence as a great Orcadian monolith – is in actual fact very much a Victorian construct.²⁵

In fact, the original title was the *Saga (or Sagas) of the Earls*, which reflects the multiple sources available as well as the fact that the work comprises the accounts of the rule of Orkney-based leaders rather than the history of Orkney as a nation. "In this sense the saga might be viewed as the first in a line of self-conscious, identity-making 'Orkney Anthologies'".²⁶ The identity-shaping modelling of the Orkney heritage finds its continuation in the literary activity of Ernest Marwick and George Mackay Brown in the twentieth century.

The part of Scottish history romanticized and mythologized to the largest extent and vividly impressed on the minds of tourists and sympathizers concerns the eighteenth century and the Jacobite risings. The Scottish fight for independence, so famously crowned with success at Bannockburn in 1314, excites the imagination of antiquarians. Probably the most appealing aspect of the Jacobite risings was that they all failed to achieve anything more than atrocious repercussions. Ironically, only after the decimating carnage at Drummoissie Moor, known as the battle of Culloden in 1746, when the demise of the Highland clan system was sealed, the myth of the Highlander emerged and has gradually evolved into the symbol of Scotland.²⁷ Before that, the mountaineers were in the imagination of the Lowlanders or Englishmen synonymous with uncouth, rugged peasants and their use of the Gaelic language was a sign of utter backwardness.

The last Jacobite rising indubitably emphasized many admirable qualities of the hitherto little known mountain-dwellers, like incredible stamina, perseverance and ferocity during a battle. The undeniable fact is that Prince Charles Edward Stuart very nearly reached London with an army whose large part consisted of undisciplined, almost untrained semi-savages. The most substantial food for imagination is, however, the fact that during the six months that the Prince was on

²⁴ Simon Hall, *The History of Orkney Literature*, Birlin, Edinburgh, 2010, p. 9.

²⁵ *Ibid.*, pp. 9–10.

²⁶ S. Hall, *op. cit.*, p. 10.

²⁷ T. Smout, *op. cit.*, pp. 322–323.

the run in the Highlands and Islands, nobody betrayed him in spite of an exorbitant prize set for divulging his whereabouts. After the analysis of the available sources, a conclusion can be drawn that the man, undeserving as he was, already in 1740s was a phenomenon, a human receptacle onto which his followers projected the most desirable qualities attributed to the ‘Chief of chiefs’, as the Stuart monarchs were sometimes titled. As it sometimes befalls to individuals for some reasons elevated to the pedestal of leadership or influence, he failed to cope with the role assigned to him as a ‘product’ of the eighteenth century Scottish culture. Nevertheless, the myth stood its ground and nowadays innumerable painted, printed and engraved countenances of the Stuart Prince gaze at the bewildered tourists from every shop window and adorn the packages of Scottish exported goods, such as fudges and shortbread.

Scotland is a country whose name immediately brings to mind a smorgasbord of associations, from culinary ones, like haggis, through historical ones, like the Stuarts, to sport-related, for example the Celtic Football Club. Owing to its much-touted heritage, people around the world take pride in being of Scottish descent. As tourism is one of the main sources of the Scottish revenue and constitutes a major part of many Scotsmen’s income, it is only natural that Scotland itself should be promoted just like any other brand.

As it was mentioned before, Walter Scott is one of the first influential artists who participated in reinventing Scotland to fit into the still-lingering romantic spirit of Great Britain in the initial decades of the nineteenth century. In his literary career, Scotland was his principal subject matter and one can trace a silhouette of a ‘noble savage’ in the creation of many of his Scottish characters. In terms of references to Scotland, his purpose was most certainly what is now called ‘edutainment’. The impact on his readership was aptly summarized by John Newman:

[...] stimulating their mental thirst, feeding their hopes, setting before them visions, which, when once seen, are not easily forgotten, and silently indoctrinating them with nobler ideas, which might afterwards be appealed to as first principles.²⁸

Apart from that, Scott aimed at establishing a better relationship between the English and the Scots when the latter were perceived as alien and frequently approached with hostility. Thus, he tamed for his English readers the wild and menacing Highlander and enclosed him in a glass ball of a romantic legend, where he remained henceforth.

He is responsible for organizing the first extensive pro-Scottish propaganda by directing the visit of King George IV to Scotland in 1822. The occasion was a pageant of ‘Scottishness’ which at times acquired grotesque traits with the good-naturedly gullible monarch convinced that since he related to Bonnie Prince Charlie, he was in fact a Stuart heir, therefore, by a stretch of the imagination, the King of Scotland and possibly even a Highlander. He would have doubtless offended many a stalwart nationalist by the act of complacently donning a Highland garb, had it not been for the fact that “tartan was ‘made’ for the modern world in the relatively short time

²⁸ John Newman, *Apologia Pro Vita Sua*, ed. Meyer Abrams, The Norton Anthology of British Literature, v.2. Norton & Company, London, 1993, p. 984.

between the late eighteenth and mid-nineteenth century.”²⁹ Ironically, before the demise of the clans it had not been regarded as a particular symbol of Highland identity, let alone the entire Scottish nation. The image of a sublimely mountainous and tartan-paved Scotland was perpetuated by another highly influential British personage, Queen Victoria, whence it spread all over the British Empire. Henceforth, the elites took to wearing the kilt, originally an attire of a scorned and dreaded ‘alien’, on special occasions.

At present, the kilt possesses unequivocal significance for the Scotsmen. On one hand it is still an element of a formal male dress, on the other hand, in its more vivid variant, it girds the loins of football supporters and was even adapted by the punk subculture. Thus, it can be surmised that some values previously associated with the tartan survived in the vestigial form. In the case of sports fans, it represents loyalty to and self-identification with a larger social unit representing certain principles and attitudes. For the latter group the kilt may symbolize nonconformism, rebellion and intentional alienation.

Apart from the kilt, the haggis (a culinary feat of dubious palatal appeal) and the unfortunate Bonnie Prince Charlie, the three key heritage icons of Scotland are Edinburgh Castle, Bannockburn and Culloden.³⁰ These ‘terrains of power’³¹, in the political and historical sense, ubiquitous on shortbread tins, mugs and all sorts of tacky souvenirs, cause the visitors to lose sight of the people who constitute the country and the cultural products are derivatives of their activity rather than the other way round. The sublimely desolate landscapes with “people airbrushed out”³², which are instantly associated with Scotland, were popularized by the works of the Victorian artist, Landseer.

The myth of Tartanry, a term denoting the kitsch elements in the popular Scottish culture, is perpetuated by movies which rank high on the list of Scotland-set favourites. These are, among others, *Braveheart*, *Rob Roy* and *Highlander*. All of them, set in different epochs and varying in terms of the approach towards the issue of the Scottish identity, exploit the theme of belligerent kilted Highlanders, including William Wallace, the hero of *Braveheart*, who was in fact a Lowlander and would not normally wear a kilt. The paraphernalia associated with Scotland such as kilts, bagpipes, clans, noble savages and fierce battles are abundantly employed in all three productions and contribute to the establishment of Scotland the Brand. Fortunately, there is another tendency, elaborated by Sarah Neely:

Historically, Scottish film criticism expressed an urgency for debunking the myths of Tartanry and Kailyard.[...] films with Scotland as their subject matter were scrutinised for these types of representations; the depiction of Scotland was seen as limited to

²⁹ David McCrone, Angela Morris, Richard Kiely, *Scotland – the Brand. The Making of Scottish Heritage*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1995, p. 51.

³⁰ D. McCrone, A. Morris, R. Kiely, op. cit., p. 183.

³¹ Ibidem.

³² D. McCrone, A. Morris, R. Kiely, op. cit., p. 59.

narratives of fantasy, more often projected from outside the country rather than from within.³³

A notable example of playing with the convention of the Scottish myth is an award-winner, *The Last King of Scotland*. The title refers to the military leader and President of Uganda, Idi Amin Dada, who officially nominated himself the Uncrowned King of Scotland. In the movie, the dictator explains his predilection for that particular country, claiming that its inhabitants are renowned for courage and generosity. The scene in which the kilted Amin listens to the African rendition of the folk song *Loch Lomond* shows a stark contrast between the qualities the President admires in the Scotsmen and the ones he effectuates during his regime.

The famous Scottish movie *Trainspotting*, based on the novel by Irvine Welsh of the same title, moves away from portraying what is considered a ‘Scottish theme’. The story is set in Edinburgh and tackles the issues that could be set practically against any other modern background, thus breaking with the stereotypical image of Scottish products maintaining the internationally recognizable tartan-based representation of the Scottish Brand.

It is difficult to establish the degree of mutual influence between the identity of the people and the benefit (or burden) of their heritage. Are they petrified within the immalleable boundaries of the image of Scotland-the-Brand? Or do they rebound? It seems legitimate to fortify the reflective questions with yet another one, after David McCrone: “When people are defined as tourist attractions, do they not tend to relate to each other by way of commercially enforced stereotypes of themselves? How much of a meaningful identity do people have beyond that which is required by the touristic framework?”³⁴

Impossible as it is to answer the questions with such a degree of certainty as to dispel all doubts, it can be noted that in this period marked by rampant globalization, the identity becomes at once a very fluctuating term and, owing to the vacillating nature of virtually everything, a covetable quality promising, if deceptively, stability and fulcrum. Even if it is created or imposed externally, it furnishes individuals with a point of reference and provides a sense of continuity with the putative collective heritage, genuine or faked, of their ancestors. If it is regarded as the Jungian collective unconscious, from that angle it belongs to all of us, embodying as much the ideals and hankerings of the people from the past as the present generations of any cultural background, thus allowing for modification and updating.

³³ Sarah Neely, *Contemporary Scottish cinema*, p. 2 (152). <https://dspace.stir.ac.uk/bitstream/1893/1677/3/contemporary%20scottish%20cinema.pdf>.

³⁴ D. McCrone, A. Morris, R. Kiely, op. cit., p. 9.

„Faceci w spódnicach i potwór z Loch Ness”. Rola lokalnej tradycji i folkloru w kształtowaniu się tożsamości współczesnych Szkotów oraz „szkockiego mitu”, czyli fenomenu Szkocji jako marki

Streszczenie

Artykuł podejmuje kwestię wpływu folkloru i lokalnej tradycji kulturowej na kształtowanie się tożsamości Szkotów zamieszkałych w górach oraz na wyspach. Poddaje analizie wspomniane wyżej wpływy z punktu widzenia ich udziału w procesie tworzenia fenomenu Szkocji jako marki. Folklor i dziedzictwo kulturowe Szkocji są bowiem obecnie „znakiem handlowym” tego kraju, który, począwszy od dziewiętnastego wieku, przyciąga rzesze turystów, gdyż na fali wzrastającej fascynacji Celtami wyewoluował w ikonę popularnej kultury. W artykule zostały omówione trzy elementy folkloru. Pierwszym jest interakcja człowieka z naturą, która generuje zwyczaje i przesady mające cel eksplikatywny w stosunku do często niezrozumiałej otaczającej rzeczywistości. Drugi to system klanowy, który jest znanym na całym świecie składnikiem dziedzictwa kulturowego Szkocji. Ostatnim jest mitologia, a ściślej źródła „szkockiego mitu”, przede wszystkim *Orkneyinga Saga* oraz zmitologizowana historia powstań jakobickich. Artykuł pokazuje w jakim stopniu i formie mity te zostały zasymilowane przez przemysł turystyczny. Podejmuje również kwestię wpływu, jaki ów „szkocki mit”, rozpowszechniony przez kulturę masową, wywiera na tożsamość współczesnych Szkotów. W konkluzji zawarty jest wniosek, że szkockie dziedzictwo kulturowe, nawet w formie skomercjalizowanej i strywializowanej, zapewnia punkt oparcia w czasach kryzysu tożsamości.

Monika Liro

studiuje na studiach doktoranckich

Instytutu Filologii Polskiej UP

e-mail: liro.monika@gmail.com

*Adam Krzyk***Transformation of American Indian identity
by the United States Government and early settlers****Introduction**

The problem of identity as national consciousness is relatively a new concept in historiography. However, through centuries the idea of identity has gradually evolved, as in the past it was more of a philosophical nature attributed only to a human psyche.¹ In the 19th century the term started to develop in a more national way², owing to the fact that national consciousness of early settlers was filled with promises of possessing land. Even though it seems to be of great importance for every country, for the countries of the New World it is even a more crucial one. Through two hundred years the United States Government has tried to unite people from different walks of life, yet researchers still refer to American society as a 'salad bowl' or 'melting pot'. How complex and difficult a process it is, is shown by the mentioned ambiguity created over two hundred years. As every society is divided into groups, which interlock with each other, remain separate or simply wish to change nothing, the indigenous people of America wished to be left alone.

Still the white man tried to create a clear dividing line between the pre-Columbian history to deny the heritage of the Native Americans prior to 1492. Adding other aspects of civilization, it is inevitable to elaborate on the Native American art, which thanks to trade with other tribes became rich, full of depth and diversity, and later slowed down significantly through the contact with the Whites. "The advent of the Europeans was the most challenging to existing Aboriginal concepts and styles of art."³

The 19th and 20th centuries in particular vividly showed the evolution of identities, from individual, family, tribal, national, to more general, like racial or even supranational and many more. Since the very beginning when the white men set foot on the North American continent, they unexpectedly initiated the process

¹ For further information see: <http://www.diametros.iphils.uj.edu.pl/pdf/diam-7bremer.pdf> [accessed: 18.02.2012].

² For further information see: <http://fds.oup.com/www.oup.co.uk/pdf/0-19-829898-6.pdf> [accessed:18.02.2012].

³ Berlo, Catherine; Phillips,Ruth. *Native North American Art*. New York: Oxford University Press, 1998, p. 1.

of building tribal consciousness, as to stand in the contrary to what the American system aimed at – eliminating traditional points of reference among the American Indians. Being an invisible process at first, it later resulted in hostile actions and reactions on both sides until the government attempted to homogenize diversity. To achieve this, one side had to surrender, whilst the other proceeded with the necessary plans. Two hundred years of Indian collaboration with the White man present the evolution of their identity during different stages of history.

The clash

There is no doubt that settlers and later the New Republic had some destructive influences on the native population.⁴ The early policy of land acquisition was based on the ‘right of discovery’, a very violent process which could easily be described as conquest: “those who came upon and conquered other lands had the right of possession – of the land and riches. The conquered people could go somewhere else, be assimilated into the conquering population, or go extinct – it mattered little [...]”⁵ The intentional portrayal of Indians as savage people helped the Whites in the illegal acquisition of their land – an excuse, so called ‘Manifest Destiny’⁶ – as without such an understanding, bringing civilization would not be necessary. From the moment of the early co-existence the world of Native Americans started to change. Separated groups scattered throughout the American continent step by step and more and more of them began to open for a new civilization. Since that moment early identity started to shape, as during the pre-Columbian era different tribes had different names in their local languages. They did not have the consciousness of a racial group connected geographically and spiritually in the eyes of non-Native people. For this reason the white people were initially treated as another distant group, simply someone they did not have a chance to meet yet. On the contrary Indians, the name given to them by the white man simply because of physical appearance, were believed to be one group. At that time the Native Americans did not perceive themselves as people of common historical experience. Their racial identity was still about to be shaped.

The children

Across the continent there were many different tribes and groups whose existence for generations had been inseparably connected with the American land. Despite no formal transactions, thousands of settlers had moved west, particularly to the Northwest Territory, an area of land located between the thirteen states and the Mississippi River. For this reason, during the mid 1780s, the Confederation Congress began to enter into political treaties with Indians, as without these, peace

⁴ Waldman, Carl. *Atlas of the North American Indian*. New York, U.S.A.: First Choice Books, Inc., 1985, p. 29.

⁵ Jake, Page. *In the Hands of the Great Spirit - the 20,000-Year History of American Indians*. New York: Free Press Simon & Schuster Inc., 2003, p. 109.

⁶ For further information see: <http://gbgm-umc.org/UMW/joshua/manifest.html> *America the New Israel* [accessed: 18.02.2012].

could not be achieved. In the Speech to a Delegation of Indian Chiefs, Jefferson assured them that the White man was coming in peace: "I take you by the hand of friendship and give you a hearty welcome to the seat of the govt. of the U.S.."⁷, whereas later he found Indians as 'children' who were incapable of taking care of themselves. For this reason he did not treat them as equals, which would have been in agreement with the Christian spirit and the Declaration of Independence, which stated that all people are created equal. The new definition of societies was created, from high-grade civilization to low-grade savagery. All that was created to impose a proper policy on the Native people, or 'children,' who were incapable of taking care of themselves. According to the early Republic's officials they wanted only to help, by bringing in the civilization, and did not want anything in return.⁸

Changing the way of life

Establishing trade with different tribes, to be more precise the fur trade, more than anything else led to extensive contacts between the Whites and Indians. The aim behind establishing any trade with the Indian people was simply to create unbreakable ties and to allow white settlers to acquire new lands. Indian chiefs became aware of this, and in response to Jefferson, they complained that more and more settlers were coming and taking their land by force, "you tell us that your children of this site of the Mississippi hear your word, you are mistaken, since every day they rise their tomahawks over our hands [...] we hope you will protect us from the wicked, you will punish them who won't hear your word, open their ears, and lead them in the good path."⁹ But though the officials knew what was going on, they remained silent, as they were aware of the ever increasing need for acquiring land by advancing frontiers. "The English, who had plenty of goods, wanted Indian land, while Indians, who had plenty of land wanted English goods."¹⁰ As there were many tribes in America there were also many reasons for selling/losing land, some communities generously granted land to the Whites so that they might have them as allies in wars with their neighbors.

There is also another aspect to the Indians 'selling' of lands, which would perhaps explain Indian motivations for selling. The differences between the two worlds were so huge that transactions themselves were understood differently. What the Whites understood as buying rights to certain areas of land, Indians understood in a very different way; they saw it as a sharing of resources with English purchasers.¹¹

⁷ Jackson, Donald Dean. *Letters of the Lewis and Clark Expedition, with Related Documents, 1783-1854*. Chicago: University of Illinois Press, 1978, p. 280.

⁸ The Constitution ignored them [the Indians], stating only that Congress had the power „to regulate commerce with foreign nations, and among the several states, and with the Indian tribes". (Johnson, Paul, *A History of the American People*, Harper Collins Publishers, 1998, s. 269.

⁹ Jackson, Donald Dean. *Letters of the Lewis and Clark Expedition, with Related Documents, 1783-1854*. Chicago: University of Illinois Press, 1978.

¹⁰ Banner, Stuart. *How the Indians Lost Their Land*. President and Fellows of the Harvard College, 2005, p. 51.

¹¹ *Ibid.*, p. 58.

Moreover, the Indians, who could neither read nor write, did not understand what was written, and therefore were unable to make sure that they were selling only a small area of their land. Trickery was common not only among settlers, but also with the federal government. Settlers and the government would promise anything in order to get more land.

The irony lies in the fact that Americans wanted to expel from the desired land people whom they defined as civilized. The vast majority of Cherokees, Creeks, Chickasaw, and Choctaw were perceived as extraordinary civilized in comparison to other tribes. They cultivated corn and cotton, wore what was considered as European clothing, and some were Christian, while others possessed slaves. They even created a form of written language based on syllables, and many of them were literate in two languages. The Cherokee possessed more features of a 'civilized society' than the white American frontier at that time: "In 1827, the Cherokees restructured their tribal government into a constitutional republic modeled after that of the United States".¹²

The entire process influenced the way of the Native Americans thought about what was the most valuable thing—land. They started to perceive it as their heritage, an almost sacred entity that their lives depend on. Both in their oral tradition and written literature the earth is of major importance along with animals, specifically buffalo. "The man who sat on the ground in his tipi meditating on life and its meaning, accepting the kinship of all creatures and acknowledging unity with the universe of things was infusing into his being the true essence of civilization."¹³ What surely had a major influence on aboriginal people's perseverance was the changing reality, when old people could not understand the young and vice versa - modernity clashed with tradition. All this contributed to the growing tension among the older and younger members of the tribe. The loss of significant territory had undermined the prestige and respect of the older chiefs.

The lost generation

The United States government could destroy Indian tribes, assimilate them into the American society, or protect them from the Whites. None of these solutions seemed to be suitable in the first half of the 19th century. As an answer to the 'Indian problem', the government decided to move them to more distant lands. The government agreed on removing Indians but also decided to change their lives so that such vast tracts of land would no longer be necessary. Benjamin Hawkins, the United States agent to Indians tried to do so by totally changing the American Indian way of life, in an "attempt to impose a social revolution on Indian country, organize Indian economic life around intensive agriculture, and redefine gender roles in Indian families."¹⁴ This was because, for centuries, Indian life was dependent on land – they needed land in order to survive. The federal government wanted the Indians

¹² Calloway, Colin G. *First Peoples A Documentary Survey of American Indian History*. Bedford/St. Martin's, 2004, p. 211.

¹³ McLuhan, T.C. *Touch The Earth A Self-Portrait of Indian Existence*. New York: Promontory Press, 1971, p. 99.

¹⁴ *Ibid.*, p. 205.

to stop hunting and start farming, a role that for generations Indians had ascribed to women. The idea behind this was simple. As soon as Indians abandoned the role of hunting in their lives, they would need less land and would be more willing to cede it. Jefferson wrote in 1803: "they will perceive how useless to them are their extensive forests, and will be willing to pare them off from time to time in exchange for necessities for their farms and families."¹⁵

The era of removal started in the 1820s and lasted until the 1840s. During this period the eastern Indians were forced to migrate from the east to the west, in order to leave the abandoned land available for white settlement. Some of the tribes decided to migrate voluntarily as they saw in this their last chance for survival and a peaceful life. In 1830 the Congress passed the Indian Removal Act¹⁶; it was obvious that, sooner or later, pressure was going to be exerted on all the tribes living east of the Mississippi River. Consequently the Cherokee decided to fight Georgia, but this time in the Supreme Court. In *Worcester v. Georgia* the court declared that the Cherokees were "a distinct community, occupying its own territory in which the laws of Georgia can have no force."¹⁷ This unprecedented verdict established a legal foundation for Indian sovereignty, which was going to change Indian lands and their people, and bring hope into Indian lives. But as Georgia itself ignored the ruling of the Supreme Court, the last chance for the Cherokees, the tribe was forced to gather what they could and leave Georgia to reach their new home.¹⁸

Removal did not make the so called 'Indian problem' disappear. If one thinks that once Indians were forced to live on reservation they were left alone in peace, then one is wrong. Again, when gold was discovered in California, a wave of new settlers crossing the Mississippi River increased. Again, the Indians were losing their lands. The determination of the United States was so great that it cut off all the food supplies to the reservation, supplies that were guaranteed as a result of previous land reductions.¹⁹ By forcefully taking the massive amount of land the U.S. government destroyed and surely diminished part of Indian identity as they had to adjust to the new situation. However, the indigenous people of America received a new weapon, this time a peaceful one, recognition as a sovereign nation which began a long process of legal acknowledgment. "We only ask an even chance to live as other men live. We ask to be recognized as men. We ask that the same law shall work alike on all men. If an Indian breaks the law, punish him by the law. If a white man breaks the law, punish him also".²⁰

¹⁵ Ibid., p. 210.

¹⁶ For further information see: www.studyworld.com/indian_removal_act_of_1830.htm [accessed: 14.02.2012].

¹⁷ Calloway, Colin G. *First Peoples A Documentary Survey of American Indian History*. Bedford/St. Martin's, 2004, p. 214.

¹⁸ Ibid., p. 191.

¹⁹ Crazy Horse-Sioux, for further information see: www.ilhawaii.net/~stony/quotes.html [accessed: 14.02.2012].

²⁰ McLuhan, T.C. *Touch The Earth A Self-Portrait of Indian Existence*. New York: Promontory Press, 1971, p. 124.

The quest

Imprisoned on the reservation, Indians grew bitter and the hardship was visible. For almost two hundred years, the federal government dominated the life of the Indians. At first, during the beginning of the reservation period, dissatisfied tribes, among them the Nez Perce band, the Comanche, the Cheyenne, and the Ponca tried to escape up north to Canada, as they could not imagine their lives under American control. Frustrated and dissatisfied Indians turned to religious practices, led by Paiute prophet Wovoka. In 1888, he announced that the Great Spirit had spoken to him, and had asked him to announce that performing the Ghost Dance would bring renewal of the earth, the return of the buffalo and most importantly, as Wovoka preached, peace. The Ghost Dances were spiritual ceremonies, through which Indians wanted to rebuild their heritage, as they felt stripped of their identity by the white man; "the Ghost Dance rituals were to hasten the return of aboriginal times in which, presumably, the tribes themselves were again to become supreme, thus neatly combining tribalism and Pan-Indianism."²¹ For this reason they were eager to do everything to defend their rights to perform the dances. The Indian people did not see any positive changes and as they were about to lose their hope, people turned their eyes to religious practices. Thanks to religion aboriginal people tied to find their identity by uniting themselves with the ancestors.

Kill the Indian, save the man

The U.S. officials felt that Indian imprisonment on reservation was not changing anything, the problem was still there because the Indians lacked the very thing the Whites possessed – civilization. Soon, the policymakers started thinking of a new future for Savage Indians. In search of a resolution to the so called 'Indian problem', reformers believed that boarding schools, especially those off-reservations, would accomplish the process of eliminating the Indian ways of life. "As the theory went, Indian children, once removed from the savage surroundings of the Indian camp and placed in the purified environment of an all-encompassing institution, would slowly learn to look, act, and eventually think like their white counterparts."²²

The idea of boarding schools for Indians was created to 'detrribalize' Indian children by the government of the United States. Children were taken from their homes and cut off from their native culture and language. Everything that was connected with their past was seen as improper and by using military style drills American officials wanted to create successful citizens of the United States. They claimed that Indian heritage was a purely savage one, and therefore had to be changed for good.

On the contrary, boarding schools created people who were rejected by both Western and Indian societies. As poor but happy people, the government of the U.S. stripped them of their rich culture and exchanged it for nothing except alcohol and

²¹ Hertzberg, Hazel W. *The search for an American Indian identity: modern Pan-Indian movements*. Hazel W. Hertzberg, 1971, p. 10.

²² Adams, David Wallace. *Education for Extinction*. University Press of Kansas, 1995, p. 335.

a lack of identity – the feeling of isolation grew after the last school was closed. We can only imagine how somebody whose life was wholly connected with the boarding school, could feel after graduating from the institution that used to be their entire life. We also have to bear in mind that some of the pupils were 7-year-olds and could not remember any other life before the one in school - everything that they knew was linked to the Western society.

The American Policy towards Native Americans was filled with broken promises and lies. Only on paper did the American officials recognize the Indian entity as a sovereign nation; in practice it was never authorized to govern itself without the help of the white fathers. Official recognition of Native American autonomy fluctuated according to the interests of the Whites. For this reason Indian identity was changing as it was no longer bound to the land; as soon as their way of life changed, their identity evolved to adjust to the newly created reality; “they had to detribalize themselves to fit into the American system.”²³ Surprisingly, there are facts that show positive impacts on the students’ integrity. One can say that schools helped Indians to unite beyond the tribal system and to find their identity, once lost. “Boarding-school narratives—especially stories of surviving the genocidal aims of the schools—are shared texts that act as markers of understanding and solidarity among contemporary Indian people.”²⁴ Obviously it is difficult to focus only on the positive aspect of all the pain and suffering the aboriginal people of America had to experience. However, such a complex and complicated heritage does account for the unification of all the tribes in what they fight for and what they would like to achieve in the future. So called Pan-Indianism, a philosophy and a movement promoting unity among different tribes regardless of local or tribal affiliations helped in developing Indian identity.

The Art

Obviously, such stereotypical portrayal of the American Indians was also well established by the Wild West Show, traveling performances in the United States and Europe. The White West Show was present in Europe in 1889-1890. Three tours created an opportunity for many Europeans to see authentic cowboys, wild horses, bison, but predominantly Indians. For a vast number of Europeans this was their first chance not only to relate on many stories about American frontier which were present in Europe due to the high migration to America, but also because of the tour, “Wild West shows were continuing to depict the Indians as ‘savage’ warriors.”²⁵ Different European nations, where The Wild West Show was present, had never heard about cowboys and Indians, and even if they did hear about ‘savage people’ they did not seem to believe. Others, like English, French, German and Polish were exposed to different stories through dime novels and lectures brought to them by people

²³ Johnson, Paul, *A History of the American People*, Harper Collins Publishers, 1998, s. 270.

²⁴ Katanski, Amelia V. *Learning to write "Indian": the boarding-school experience and American Indian Literature*. University of Oklahoma Press, 2005, p. 169.

²⁵ Maddra, Sam. *Hostiles? The Lakota ghost dance and Buffalo Bill's Wild West*, Univeristy of Oklahoma Press, 2006, p. 64.

like Karl May²⁶, Balduin Mollhausen, Gustave Aymard, and Mayne Reid, people who never saw Indians, though were writing about them – except Henryk Sienkiewicz, who visited the United States and wrote *Sachem*²⁷, the story which sounded very realistic and may serve as an example of relations between the white settlers and the Native Americans. The Wild West Show with the person of Buffalo Bill (William Cody) brought, for the first time, opportunity for Europeans to match their visions with reality. The popularity of the show was strengthened by the fact that even Her Majesty Queen Victoria made an appearance there during the celebrations of her Jubilee. Acceptance varied among different countries, but the reactions were always positive and the impressions long-lasting. Later, Hollywood also adapted this vision to its films; as a result this portrayal became common among Europeans.

As a result of gaining political recognition in the 20th century, the Native American theme became very popular. However, the portrayal of aboriginal people in the beginning of the cinema seemed to be no different from the policy toward them. The Native American culture was represented stereotypically. Aboriginal people were presented in the *western* genre films as blood thirsty savages attacking white settlers, which represents only one side of a very complicated picture. Rarely were they portrayed as proud, independent, honorable people with love for nature. What is more, the movie industry tended to ignore the historical perspective of the Native American culture. It hardly ever offered well-grounded understanding of Indian identity. But for Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962, filmed by Miloš Forman in 1975), narrated by the half-Native American inmate 'Chief', whose life acted as a symbol of the White-Native relations, "his white mother emasculated his Indian-chief father—made him 'too little to fight—and since from childhood people have treated him as if he were deaf and dumb, he's so depressed he acts the part."²⁸, Kevin Costner's *Dances with Wolves* (1990) and *The Last of The Mohicans* (1992), they might have disappeared completely. Perhaps, however, produced as late as in 2007, the film version of Dee Brown's *Bury My Heart at Wounded Knee* (a novel published in 1970) has been the most impressive picture of Indians' fate.

Also, thanks to the Native American artists both trained in their communities and in professional art schools, who have offered a wide range of styles, traditional and modern, awareness is raised in the society. To achieve the desired effect, some of them shock to receive recognition, like James Luna, an artist from southern California, who transformed himself into a living artifact to protest against the portrayal of Native arts and cultures by Western museums.²⁹ There are also non-Native artists who seem to appreciate Native themes, as Charles Marion Russell, who scarified his entire life for the Old American West by creating paintings of cowboys, Indians, and landscapes set in the Western United States.

²⁶ For further information see: <http://www.karl-may-stiftung.de/museum/engl/may.html> [accessed: 19.02.2012].

²⁷ For further information see: <http://literat.ug.edu.pl/hsnowel/002.htm> [accessed: 19.02.2012].

²⁸ Kael, Pauline, *When the Lights Go Down*, New York 1980, p. 84.

²⁹ Berlo, Catherine; Phillips, Ruth, *Native North American Art*, New York: Oxford University Press, 1998, p. 1.

The question of identity

The Native American Identity changed, from indigenous socially-culturally-territorially-based to legal and race-based definitions.³⁰ After the aboriginal people received federal recognition and protection, they also faced more problems, as government subsidies are granted only to federally recognized tribes. Again, it seems as if the U.S. government was holding exclusive rights to 'Indianness', as the question who is the American Indian was regulated during programs in the 1950s and 1960s.³¹ Such situation caused a division between Indians themselves. For this reason, the new approach to identity was created. Nowadays, it is not only based on tribal affiliations but also on the genetic criterion and bureaucracy. All those who wish to become Indians already have to be members of a federally recognized tribe or prove it through blood quantum. Still, for many not recognized Indians it is a matter of marginalization, a so-called personal issue, based on the way one feels about oneself.³² However, there is another aspect of raising national awareness among Native Americans, as they lack the common land (*ius soli*), which seems to be an indispensable component of national identity. Obviously the concept of blood bonds (*ius sanguinis*) might become helpful in the process of American Indian unification.

Ewolucja tożsamości Indian Ameryki Północnej w kontekście działań rządu Stanów Zjednoczonych i pierwszych osadników

Streszczenie

Artykuł podejmuje kwestię wpływu działań rządu amerykańskiego na przestrzeni lat na tożsamość rdzennych mieszkańców Ameryki. Autor analizuje poszczególne działania kolonialistów, a następnie reakcje rządu federalnego, w procesie mającym na celu supremację białego człowieka wobec Indian. Autor opisuje szczególnie ważne w historiografii indiańskiej wydarzenia związane z ekspansją terytorialną, które wywarły wpływ na kształtowanie się tożsamości wśród plemion autochtonicznych – okres przesiedleń, głodu, tworzenia rezerwatów, wysyłania dzieci indiańskich do szkół z internatem. Wymienione strategie podejmowane na przestrzeni lat przez rząd amerykański, których celem była likwidacja tzw. indiańskiego problemu, doprowadziły w późniejszym czasie do ukształtowania się ruchu, mającego na celu doprowadzenie do jedności tych grup etnicznych oraz na nowo stworzenia ich tożsamości.

Adam Krzyk
studiuje na studiach doktoranckich
Instytutu Filologii Polskiej UP
e-mail: adamkrzyk@yahoo.com

³⁰ Schmidt, Ryan W., *American Indian Identity and Blood Quantum in the 21st Century: A Critical Review*, "Journal of Anthropology", (2011).

³¹ Brownell, Margo S., *Who is an Indian? Searching for an Answer to the Question at the Core of Federal Indian Law*, "Michigan Journal of Law Reform", (2001), p. 299.

³² Horse, Perry G., *Native American identity*, "New Directions for Student Services", vol. 2005, Issue 109, p. 65.

Magdalena Kilian

Dante Gabriel Rossetti – „wielki Włoch dręczony w piekle Londynu”¹

Jakże silne jest w filozofii europejskiej dążenie do ujęcia całości zjawisk świata w jedności, do przewyciężenia chaosu różnic, do znalezienia jakiegoś mocnego gruntu, choćby ten grunt usuwał się spod nóg, gdzieś ku otchłani?

Kiedy tożsamość rozpatrywana jest jako wynik nadawania niektórym zjawiskom charakteru całościowego, wynika z tego, że będąc czymś (względnie) kompletnym, jest również niejednokrotnie rezultatem oddziaływania na siebie pewnych sprzeczności. Chęć zdefiniowania kategorii tożsamości artysty musiałaby zatem opierać się na wskazaniu tych elementów jego osobowości, które choć pozostają względem siebie w relacji opozycji, to jednak stanowią o jej jedności. Autorka za jeden z ciekawszych przykładów tego zjawiska uznaje postać Dantego Gabriela Rossettiego – malarza i poety, współżalozyciela i członka Bractwa Prerafaelickiego.

Maria Gołaszewska w swej rozprawie *Kim jest artysta?* stwierdza, że osobowość twórcza jest związana z „osobowością podstawową człowieka ukształtowaną w biegu życia i na tle ogólnych warunków cywilizacyjno-kulturowych [podkr.: M.K.], i od tej osobowości jest zależna”³. Ta uwaga okaże się cenna podczas analizy profilu artystycznego Rossettiego, w którego kształtowaniu owe warunki odegrały znaczącą rolę. W dalszej części swych rozważań Gołaszewska przedstawia sztukę jako akt niezgody, protest, „który zaczyna się od odmowy zgody na samego siebie, jakim się jest”⁴. Jako dopełnienie tego stwierdzenia warto również przywołać myśl Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga: „artysta musi najpierw samego siebie zanegować, rozbić całościowość swej formy, nie lękając się rozłączenia, ani jej bólu i męki”⁵.

Ciekawe w tym kontekście jest również stwierdzenie prerafaelity Williama Holmana Hunta, zawarte we wstępie do jego książki *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*:

Pytanie o to, kim jest artysta, nie jest niczym nowym. Już bowiem Michał Anioł stwierdził, że noszenie przy sobie pudełka z farbami nie czyni malarzem [...]. Sztuka, tak jak

¹ J. Ruskin, A.Ch. Benson, *Rossetti*, Macmillan, London 1904, s. 202 (tłum. własne).

² B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Znak, Kraków 2009, s. 109.

³ M. Gołaszewska, *Kim jest artysta?*, WSiP, Warszawa 1986, s. 12.

⁴ Tamże, s. 54.

⁵ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, [w:] M. Gołaszewska, *Kim jest artysta...*, s. 82.

dawniej, powinna zaznaczać indywidualność narodu, powinna być świadkiem swojego życia na wieki wieczne⁶.

Istotne jest przywołanie przez prerafaelitę kwestii indywidualności narodu w kontekście sztuki i roli, jaką powinna pełnić. Jak zaznacza Adam Konopacki: „Sztuka «kręgu Prerafaelitów i ich przyjaciół» – oryginalne zjawisko artystyczne – kompensowała w Anglii ok. poł. XIX w. dotkliwy brak narodowej szkoły malarzkiej”⁷. W takim ujęciu ciekawie przedstawia się sylwetka twórcza Rossettiego – artysty włoskiego pochodzenia, żyjącego i tworzącego w XIX-wiecznym Londynie, który choć nigdy nie był we Włoszech, to jednak jego twórczość pozostawała pod wpływem tamtejszych twórców. Zastanawiające jest też, na ile pochodzenie prerafaelity wpłynęło na kształtującą się na przestrzeni lat tożsamość artysty oraz w jakim stopniu umożliwiała bądź utrudniała ona artyście współtworzenie brytyjskiej sztuki narodowej.

Dante Gabriel Rossetti, właściwie – Gabriel Charles Rossetti, urodził się w 1828 roku w Londynie. Jego ojciec, Włoch – Gabriel Rossetti, został zmuszony do opuszczenia ojczyzny w latach 1820–1821 ze względów politycznych i w 1823 roku zamieszkał ostatecznie w Londynie. Wkrótce po tym rozpoczął nauczanie języka i literatury włoskiej jako profesor w King’s College. Gabriel Rossetti był nie tylko szanowanym literatem, ale również zagorzałym patriotą⁸. Jego dom w Londynie był przez wiele lat odwiedzany przez włoskich emigrantów. Walter Hamilton zaznacza, że Dante Gabriel Rossetti już w dzieciństwie był uczony przez ojca miłości do Włoch i jej największych twórców⁹.

Czas nauki, pobieranej kolejno w King’s College, Sass’s Drawing Academy i Antique School w Akademii Królewskiej, młody Rossetti poświęcił studiom nad sztuką i literaturą włoską. Wiele znaczyły dla niego dzieła znajdujące się w National Gallery i Dulwich Gallery, a także prywatne kolekcje w Stafford House i Bridgewater House¹⁰. Rossetti poruszony malarstwem włoskim, szczególnie tym, które wypracowała szkoła wenecka, zaczął w nim upatrywać źródła inspiracji. Ta tradycja stała się także wzorem dla utworzonego w 1848 roku Bractwa Prerafaelickiego, do którego dołączył, wspomniany już, William Holman Hunt i John Everett Millais. Na malarstwo Dantego Gabriela Rossettiego zaczęły wpływać równocześnie dawna sztuka włoska i literatura.

Rossettiego najbardziej zafascynował Dante Alighieri. Znanym komentatorem i interpretatorem jego twórczości był w owym czasie w Londynie ojciec prerafaelity, Gabriel Rossetti¹¹. Starał się zainteresować syna autorem *Boskiej komedii*, gdy był on jeszcze młodzieńcem. Prerafaelita potrzebował jednak czasu, by dojrzeć do Dantego.

⁶ W. Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism Pre-Raphaelite Brotherhood*, Macmillan, London 1905, s. 13 (tłum. własne).

⁷ A. Konopacki, *Ikonaografia malarstwa Prerafaelitów*, [w:] J. Białostocki, *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, PWN, Warszawa 1981, s. 124.

⁸ S.A. Brooke, *Four Victorian Poets – A Study of Clough, Arnold, Rossetti, Morris*, The Knickerbocker Press, New York–London 1908, s. 160.

⁹ W. Hamilton, *The Aesthetic Movement in England*, Reeves and Turner, London 1882, s. 43.

¹⁰ A.C. Benson, *Rossetti...*, s. 177.

¹¹ S.A. Brooke, *Four Victorian Poets...*, s. 160.

We wspomnieniach Williama Michaela Rossettiego, brata Dantego Gabriela, przyjaciela Bractwa i edytora wydawanego przez nie czasopisma „The Germ. Thoughts towards Nature in Poetry, Literature and Art” czytamy, że pisarzem, który najwcześniej zainteresował prerafaelitę, był Walter Scott. Później odpowiednio William Szekspir i George Gordon Byron. Jak odnotowuje William Michael Rossetti, zainteresowanie prerafaelity Alighierim nastąpiło dopiero po roku 1844, kiedy artysta zaczął z większą uwagą wczytywać się w utwory autora *Boskiej komedii*¹², co z czasem przerodziło się w fascynację trwającą do końca życia. Nie inaczej można także wytłumaczyć jego zmianę imienia¹³. Hamilton stwierdza jednak, że stosunek Dantego Gabriela Rossettiego do Alighieriego jest tym, co artysta odziedziczył wraz ze swoim włoskim pochodzeniem¹⁴.

Malarstwo i literatura włoska tym samym nadawały wyraz twórczości Rossettiego. Trudno jednak wskazać, który z czynników: pochodzenie czy wybór tradycji, jednoznacznie kształtował tożsamość artystyczną prerafaelity. Zakorzenie w sztuce włoskiej stało się świadome już w dojrzałym okresie jego twórczości. Podbudowane wnikliwymi studiami, zaowocowało także tłumaczeniami na język angielski tekstów poetów włoskich, głównie Dantego. W 1861 roku Rossetti opublikował tom *The Early Italian Poets*, w którym zawarł tłumaczenie *Vita Nuova*. W 1874 roku ten zbiór, po wprowadzeniu pewnych zmian przez autora, został ponownie wydany i zatytułowany *Dante and His Circle*.

Hamilton uważa, że jedno z najlepszych prac malarskich Rossettiego powstały właśnie pod wpływem *Vita Nuova* Dantego. W tamtym czasie jednak twórczość ta nie znalazła zbyt wielu zwolenników: „mistyczne przedstawienia obcej poezji [...] mogły zainteresować niewielu, tych tylko, którzy znali dziwną symbolikę tej sztuki”¹⁵. Brak zrozumienia i uznania, z którym Rossetti często się spotykał, spowodował, że artysta rzadko wystawiał swoje prace. Nieczęsto też bywał w miejscach publicznych i niewiele o nim wiadano.

Jako wytłumaczenie tej sytuacji wielokrotnie podaje się właśnie pochodzenie Rossettiego. Stwierdza się, że wpłynęło ono na kształt i charakter jego sztuki tak bardzo, że stała się ona daleka od wzorów panujących w ówczesnym malarstwie brytyjskim. Lafcadio Hearn określił tę kwestię następująco: „To jest tak, jakby XIII-wieczny człowiek narodził się na nowo w wieku XIX i w sprzecznie dla kultury jemu współczesnej, kontynuował myśl i czucie z czasów wielkiego poety włoskiego – Dantego”¹⁶.

Ta sprzeczność, jaką zrodziło w Rossettym sięganie do XIII-wiecznych Włoch, i próba przenoszenia tej tradycji do XIX-wiecznego Londynu, wynikały z jego chęci znalezienia jedności w sztuce, która znosiłaby opozycje obu kultur. Te dwa bieguny,

¹² W.M. Rossetti, *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*, Cassel & Company, London 1889, s. 31.

¹³ Dante Gabriel Rossetti po raz pierwszy użył zmienionego imienia, podpisując swój obraz *Dziewczęce lata Marii Panny*, wykonany przez artystę w latach 1848–1849.

¹⁴ Hamilton określa tę relację jako swoistą miłość Rossettiego do Dantego W. Hamilton, *The Aesthetic Movement in England...*, s. 45.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ J. Erskine, *Pre-Raphaelite and Other Poets*, Dodd, Mead and Company, New York 1922, s. 1–2 (tłum. własne).

dawna sztuka włoska i ówczesna sztuka brytyjska, kształtowały zarówno twórczość, jak i tożsamość artysty. Wypracowywaną przez wiele lat metodę znoszenia tych opozycji Rossetti starał się wprowadzać jednocześnie do swojego malarstwa i poezji.

Rossetti wydał pierwszy tom poezji dopiero w 1870 roku. Był to zbiór poematów, który artysta włożył do trumny żony Elisabeth Siddal, po jej przedwczesnej śmierci w 1862 spowodowanej przedawkowaniem laudanum. Po 7 latach od tego wydarzenia Rossetti zdecydował się opublikować te utwory. Mimo początkowo przychylnych recenzji tom poezji został ostatecznie oceniony bardzo krytycznie. W następstwie tych wydarzeń Rossetti zamilkł jako poeta na 10 lat. Jednym z nieprzyjemnych wydarzeń okresu tuż po publikacji z 1870 był przeprowadzony przez Roberta Williama Buchanana atak na prerafaelitę, zapoczątkowany tekstem *The Fleshly School of Poetry*, który ukazał się w „Contemporary Review of October” w 1872¹⁷. Zarzuty, podtrzymane w napisanym później przez Buchanana 97-stronicowym pamflecie, wynikały niewątpliwie z niezrozumienia poezji Rossettiego.

Świat poetycki jego utworów, wykreowany już w *The Blessed Damozel*, jest często konstytuowany przez te elementy, które budowały światy poetyckie tworzone przez Dantego i poetów jego kręgu. Stopford A. Brooke zaznacza¹⁸, że wytłumaczeniem tego podobieństwa jest fakt włoskiego pochodzenia Rossettiego. Zauważa również, że zarówno jego poezja, jak i malarstwo były przepełnione tematami XIII-wiecznych Włoch. Brooke stwierdza jednak, że choć Rossetti tak wiele czerpał z twórczości Dantego, to nie jest on wyłącznie jego naśladowcą. Był bowiem zbyt wielką indywidualnością, by jedynie biernie odtwarzać swojego mistrza. Twórczość Dantego stanowiła dla Rossettiego istotne źródło inspiracji, a każdy motyw przejęty od autora *Boskiej komedii* prerafaelita przetwarzał na swój wyjątkowy sposób, podejmując tym samym dialog z Alighierim. Jak zauważa Brooke, w pracach artysty „jego [Rossettiego – M.K.] duch był dominujący, nie Dantego”¹⁹.

Łatwo zauważyć, że o ile Rossetti w zakresie tematu najczęściej czerpał z twórczości Dantego, o tyle jego styl z kolei był inspirowany poezją powstałą w kręgu Alighieriego. Mimo to prerafaelita zawsze był twórcą bardzo oryginalnym. Wpływ włoski w jego twórczości, niemożliwy do wykluczenia, spowodował, że znacząco wyróżniała się ona na tle poezji omawianego okresu. Autor *Four Victorian Poets* stwierdza nawet, że utwory Rossettiego są bardziej włoskie niż angielskie i zauważa, że prerafaelita „pozostał sam z tą częścią siebie”²⁰ – częścią naznaczoną wpływem tradycji włoskiej, która jako odległa od kultury brytyjskiej drugiej połowy XIX w., skazała tę poezję na niezrozumienie.

Tą częścią twórczości poetyckiej Rossettiego, która wydaje się najbardziej włoska, jest jego poezja miłosna. Sposób, w jaki prerafaelita traktował motyw miłości, ukazuje go bardziej jako Włocha niż Brytyjczyka. Stosunek prerafaelity do samego procesu twórczego był również bliższy atmosferze Włoch Dantego niż Anglii, w której żył. W rozumieniu Rossettiego miał on całkowicie angażować wszystkie

¹⁷ W. Hamilton, *The Aesthetic Movement in England...*, s. 41, 51.

¹⁸ S.A. Brooke, *Four Victorian Poets...*, s. 160.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 163.

myśli twórcy, odsuwając sprawy codzienne na dalszy plan. Stworzone przez prerafaelitę poetyckie obrazy także odróżniają tę twórczość od typowej brytyjskiej poezji miłosnej owego czasu. Brooke stwierdza, że utwory Rossettiego brzmiały dla XIX-wiecznego Brytyjczyka, jakby były napisane w obcym języku i dodaje, że angielskie utwory poetyckie drugiej połowy XIX w. w swym założeniu pokazywały jedynie pejzaż miłości, podczas gdy Rossetti (i poeci włoscy, do których nawiązywał) – słońce i światło miłości, które ten pejzaż tworzą²¹. Odmienność w podejściu do tematu miłości twórców brytyjskich i prerafaelity powodowała, że jego poezja była niezrozumiała dla ówczesnego odbiorcy.

Rozpatrywanie poezji Rossettiego wyłącznie jako powstałej pod wpływem inspiracji dawną literaturą włoską byłoby jednak dużym uproszczeniem. W związku z problematyką niniejszych rozważań ukazywałoby prerafaelitę jedynie jako twórcę o „włoskiej” wrażliwości i manierze, które jako dalekie od atmosfery artystycznej XIX-wiecznego Londynu skazały go na niezrozumienie. Geniusz Rossettiego polegał jednak na znoszeniu sprzeczności. Jego próby łączenia tego, co włoskie z tym, co brytyjskie jeszcze bardziej utrudniały recepcję tej twórczości. Sposób, w jaki łączył w swych utworach miłosnych kategorie zmysłów i ducha, spowodował, że w jego twórczości są one bardziej uobecnione niż w poezji włoskiej. Jednak ich synteza w ujęciu prerafaelity jest bardziej wyrazista niż w twórczości poetów brytyjskich, czego przyczynę ma stanowić fakt, że Rossetti był w trzech czwartych Włochem²². Swoiste *coincidentia oppositorum*. Rezultaty łączenia sprzeczności dwóch kultur są najbardziej widoczne w sonetach pochodzących z pierwszej części *House of Life*, w których choć dominuje atmosfera poezji włoskiej, to jednak w pewnym stopniu są one bliskie również literaturze brytyjskiej, przez co umykają jednoznacznej klasyfikacji.

Odzwierciedlenie tej niejako podwójnej tożsamości Rossettiego jest bardziej uchwytnie w jego malarstwie. Droga artystyczna prerafaelity stale biegła na granicy wpływów włoskich i brytyjskich, które w różnych okresach jego życia miały mniejszy lub większy wpływ na rozwój jego twórczości. Pozwala to na wyszczególnienie kilku jej etapów. Pierwsze lata (1849–1856) to czas, gdy Rossetti pozostawał przede wszystkim pod wpływem Dantego Alighieri, podczas gdy następne trzy (1857–1859) były okresem jego inspiracji sztuką brytyjską. Dzieła Rossettiego powstałe w latach 1860–1870 to z kolei prace ponownie naznaczone wpływem tradycji włoskiej. Jednak ostatnie dziesięciolecie jego życia (Rossetti zmarł w 1882 roku) i twórczości trudne jest do jednoznacznego zaklasyfikowania pod tym względem²³. W tym czasie bowiem Rossetti próbował połączyć obie bliskie mu tradycje i dać wyraz im obu jednocześnie.

Pierwszy spośród wymienionych powyżej okresów to zdecydowanie dominacja Dantego i *Vita Nuova* w malarstwie Rossettiego. Nie sposób przywołać wszystkich

²¹ Tamże, s. 164–165.

²² Jego matka Frances Polidori (później – Rossetti) była pół-Włoszką. Bardziej metaforycznie Brooke zauważa, że Anglia nauczyła Rossettiego powściągliwości, tamże, s. 166.

²³ Autorka przywołuje podział za: B. Laurent-Pardini, *The Dream of Victorian Quattrocento: Dante Gabriel Rossetti's Answer to The Dilemma of his Anglo-Italian Identity*, [w:] F. Tolron, *Flight from Certainty: The Dilemma of Identity and Exile*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta 2001, s. 38.

dzieł prerafaelity, które podejmowały Dantejskie wątki i tematy. Na uwagę jednak zasługuje z pewnością *Sen Dantego w chwili śmierci Beatrycze*, największa spośród prac malarza (216 × 312,4 cm), znajdujący się obecnie w Muzeum Narodowym w Liverpoolu, czy obraz namalowany już po śmierci żony, niejako pośmiertny memoriał dla niej – *Beata Beatrix*. Ważnym dziełem jest także *Pierwsza rocznica śmierci Beatrycze* z 1853 roku, ponieważ w odpowiedzi na tę pracę John Ruskin wysłał artyście list²⁴. Krytyk ocenił ów obraz bardzo wysoko, podkreślając, że Rossetti w doskonały sposób „zawarł w nim kawałek Włoch”²⁵. Ta opinia jest dlatego istotna, że Ruskin był dobrym znawcą sztuki włoskiej okresu, którym inspirował się prerafaelita. Hamilton z kolei zwraca uwagę na fakt, że prace Rossettiego z tego czasu wyglądają, jakby były „skąpane w słońcu Południa”²⁶. Sam prerafaelita, pytany o to, dlaczego nigdy nie pojechał do Włoch, odpowiadał, że nie czuje takiej potrzeby, gdyż nosi ich obraz w swojej wyobraźni.

Natomiast podkreśla się także inspirację Rossettiego Williamem Blakiem. Pod jego wpływem znajdowało się malarstwo brytyjskie w pierwszym dziesięcioleciu XIX w. Najlepszym przykładem tej inspiracji w twórczości prerafaelity jest obraz *La Donna Della Fiamma* z 1870 roku. Na wpływ Blake’a wskazuje ikonograficzne przedstawienie „ducha miłości ulatującego z dłoni kobiety”²⁷. Rossetti zainteresował się tym artystą, mając zaledwie 18 lat, tuż po lekturze jego poematów pochodzących ze zbioru *Songs of Innocence and of Experience*. Sugeruje się, że prerafaelita chciał widzieć siebie jako drugie wcielenie Blake’a²⁸.

Warto w kontekście niniejszych rozważań przywołać także prace prowadzone przez Rossettiego (inicjator przedsięwzięcia) i członków Bractwa (Williama Morrisa i Edwarda Burne-Jonesa) nad freskami w Oxford Union Debating Hall w 1857 roku. Był to w owym czasie swoisty eksperyment, ponieważ tego rodzaju malarstwo nie było dotychczas uprawiane w Anglii. Tymi pracami Rossetti zamierzał włączyć ducha sztuki włoskiej w temat angielski i tym samym zrównoważyć siłę wpływów obu tradycji na jego sztukę. Ostatecznie rezultat ten nie został osiągnięty. Supremacja nastroju i kolorystyki charakterystycznych dla sztuki włoskiej jest nazbyt widoczna w tych pracach. Sukcesem Rossettiego okazało się jednak potraktowanie tradycyjnego tematu – legend o Królu Arturze – w sposób nowatorski. Najbardziej znanym freskiem Oxford Union Debating Hall autorstwa Rossettiego jest *Sir Lancelot’s Vision of the Holy Grail*.

Prace powstałe po śmierci żony artysty cechuje ponownie wpływ sztuki włoskiej. Z kolei dzieła powstałe w latach 70. XIX w. obrazują obecne w całym życiu artysty pragnienie połączenia obu tradycji – włoskiej i brytyjskiej. Ciekawą pracą z tego okresu jest *The Blessed Damozel*, powstała w latach 1875–1878, znajdująca się obecnie w Fogg Museum of Art. Obraz stanowi ilustrację poematu napisanego przez Rossettiego w wieku młodzieńczym, który został opublikowany w 1850 roku

²⁴ Tamże, s. 36.

²⁵ Tamże.

²⁶ W. Hamilton, *The Aesthetic Movement in England...*, s. 48.

²⁷ B. Laurent-Pardini, *The Dream of Victorian Quattrocento...*, s. 37.

²⁸ K. Preston, *Blake and Rossetti (Studies in Comparative Literature)*, A. Moring Limited, London 1944, cyt. za: B. Laurent-Pardini, *The Dream of Victorian Quattrocento...*, s. 37.

w czasopiśmie Bractwa „The Germ”. Tematem pracy, który jest bliski twórczości Dantego, jest opowieść o przedwczesnie zmarłej kobiecie²⁹, modlącej się wraz ze swoim ukochanym o ich ponowne połączenie. Bohaterka-Beatrycze nie spogląda jednak w obrazie na Dantego, jak można by przypuszczać, lecz na bohatera z legend o królu Arturze, o czym świadczą widoczny na płótnie sztylet i pejzaż, przypominający krajobraz angielski.

Prace z ostatniego okresu twórczości Rossettiego świadczą o tym, że artysta znalazł jednak możliwość połączenia w swojej sztuce dwóch zawsze obecnych w jego życiu tradycji. Wszystkie dotychczasowe artystyczne poszukiwania pokazują zarazem, jak ciężko mu było na przestrzeni lat odciąć się jednoznacznie od którejkolwiek z nich. Chęć znalezienia jedności wiązała się zarazem z próbą zdefiniowania siebie jako artysty. Problematyczność jednoznacznej klasyfikacji wielu jego dzieł, zarówno poetyckich, jak i malarskich, co zostało powyżej wykazane, świadczy tym samym o tym, że podziały, choć na pewno porządkujące, nie zawsze są wystarczające. Z przeprowadzonej przez Laurent-Pardini analizy 62 dzieł malarskich Rossettiego namalowanych w latach 1849–1880 wynika, że mniej więcej połowa z nich powstała pod wpływem sztuki włoskiej, druga z kolei – pod wpływem brytyjskiej³⁰. Najbardziej trafnym jednak podsumowaniem niniejszych rozważań na temat podwójnej tożsamości prerafaelity wydaje się stwierdzenie Ruskina, mówiące o tym, że Dante Gabriel Rossetti nie był Anglikiem, lecz „wielkim Włochem dręczonym w piekle Londynu”³¹.

Dante Gabriel Rossetti – “a great Italian tormented in the Inferno of London”

Abstract

The aim of the dissertation is to show the artistic profile of Dante Gabriel Rossetti, a painter, a poet and the founder of The Pre-Raphaelite Brotherhood, with reference to his Anglo-Italian identity. The paper begins with the presentation of his childhood and youth as the times when he became interested in literature and art of the homeland that he never visited. It then analyzes Rossetti's poetry as inspired by both English and Italian literatures. Furthermore, the author presents selected paintings coming from different periods of Rossetti's life in the attempt to show him as an artist who belonged to two cultures. She suggests that the artist could never determine either Italian or English tradition as the only source of inspiration. The analysis leads to the conclusion that Rossetti's “cross-cultural identity” gave foundation to his art and personality and made his works so remarkable.

Magdalena Kilian
 studiuje na studiach doktoranckich
 Instytutu Filologii Polskiej UP
 e-mail: magdalena_kilian@op.pl

²⁹ B. Laurent-Pardini sugeruje, że inspiracją dla tej kreacji była Beatrycze. (B. Laurent-Pardini, *The Dream of Victorian Quattrocento...*, s. 42).

³⁰ Tamże, s. 34.

³¹ Cyt. za: A.C. Benson, *Rossetti...*, s. 202.

Natalia Biesiada

Twórczość rysunkowa Zbigniewa Herberta a inspiracje antyczne

Trudno o bardziej oczywiste skojarzenie niż połączenie nazwiska Zbigniewa Herberta z hasłem „kultura Antyku”. Często jednak relacje oczywiste traktowane są płytko i schematycznie; tak też zazwyczaj dzieje się w przypadku, gdy relacja twórczości poety do kultury antycznej bywa sprowadzana ledwie do „ornamentacji”, tj. do (skądinąd rzeczywiście imponującej) ilości zapożyczonych z niej motywów.

Naturalnie, te bezpośrednie drogowskazy to jedynie część systemu prowadzącego myśl czytelnika i badacza ku Helladzie – część wprawdzie niezbędna, jednak nie substancjalna. Co więcej, te motywy u Herberta wcale nie zachowują identycznego kształtu, nie są tożsame znaczeniowo ze swoimi pierwowzorami, dzięki czemu mogą stanowić dojrzałą i prawdziwą, uniwersalną twórczość, a nie jedynie martwe relikty cudzej przeszłości. Jedyne bowiem co Herbert przenosi wprost z antycznego świata, to... nazwy. Tytuł mitu, jego scenografia i aktorzy pochodzą ze starożytnej Grecji, podczas gdy cały szkielet, architekturę podania poeta przebudowuje, rekonstruuje i wywraca na nice. Jakże pięknie czyni to na przykład przy okazji przywołania mitu o Orfeuszu i Eurydyce w króciutkiej prozie zatytułowanej *H. E. O.*, gdzie udziela głosu przede wszystkim Eurydyce, w mitach greckich wszak zupełnie niemej, bo pozbawionej prawa do wypowiedzi. Dzięki temu mit nie zostaje jedynie odtworzony czy zrekonstruowany, ale jest jak gdyby re-kreowany (w sensie ponownego stworzenia), stając się opowieścią w swojej istocie ponadczasową: o niepewności, strachu, czułości i pragnieniu bezpieczeństwa, a także o sztuce i smutku.

Mimo tak ścisłego związku ze współczesnością klasycyzm twórczości Herberta nie może podlegać dyskusji. Jeżeli przyjmiemy za Kopalińskim, że słowo „klasyczny” oznacza: „naśladujący wzory starożytne; doskonały, wzorowy, powszechnie uznany, zgodny z przepisami obowiązującymi w sztuce; [...] dążący do harmonii, umiaru, *równowagi treści i formy* [podkr. – N.B.]¹”, to trudno o lepszą egzemplifikację tej definicji niż świat wierszy i esejów twórcy postaci Pana Cogito.

Gęsty las motywów antycznych obecny nie tylko w tomie *Król mrówek*, będącym Herbertowską interpretacją greckiej mitologii, nie tylko w wielu wierszach i esejach publikowanych w kolejnych tomach poetyckich, ale również na stronach

¹ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2003, s. 540.

szkicowników poety. Wśród rysunków w 272 szkicownikach podróżnych, jakie pozostawił po sobie Herbert, znaczącą część stanowią szkice ruin na Akropolu, innych greckich świątyń, rzeźb, posągów, naczyń... Jednak – jak już nadmieniałam – nie chodzi tu jedynie o wyliczanie motywów, choć niewątpliwie owo przyznanie się wprost do inspiracji również ma istotne znaczenie, tak jak znaczenie będzie mieć każde publicznie wyrażone *credo*. Najważniejsze nie daje się tak łatwo określić, zamknąć w wąskiej definicji: chirurgiczna nawet precyzja języka na nic się zda wobec estetycznego wymiaru prac rysunkowych Herberta, tak subtelnie podobnych w duchu do promieniających harmonią i spokojem dzieł sztuki pochodzących ze starożytnej Grecji.

Wydaje się, że podstawę tej wspólnoty (wyczuwanej wprawdzie przez odbiorcę z łatwością, lecz werbalizowanej z nie lada trudem) stanowi jedność Herbertowskich i przyjętych przez Antyk (a dokładniej, jego grecki podokres, nazywany pięknym) kategorii estetycznych. Herbert był wszak wyznawcą Piękna – pisanego tutaj od dużej litery, bo traktowanego nie jako ornament, przyjemnostka estetyczna, lecz Piękna przenoszonego w sferę sacrum, czy wręcz tworzącego tę sferę, pojmowanego nawet w kontekście eschatologicznym, czego najbardziej uderzającym dowodem byłaby słynna fraza: „uwierzyliśmy zbyt łatwo że piękno nie ocala...”². Czy tego ocalenia – dla siebie, dla kultury? – szukał w kopiowanych w skupieniu dziełach sztuki, fragmentach obrazów, rzeźbach, pejzażach? Czy dlatego z taką uwagą i czułością pisał o cywilizacji, która utożsamiała piękno z dobrem i przede wszystkim na poszukiwaniu harmonii koncentrowała swoje dążenia artystyczne? Ślady zachwyty wzbudzonego poszczególnymi dziełami sztuki rzadko znajdujemy w twórczości poetyckiej Herberta, choć uważał malarstwo i sztuki wizualne za najbardziej trwałe i wiarygodne nośniki piękna, inaczej niż słowa, które podlegać mogą manipulacji lub błędnej interpretacji, podczas gdy „piękne zestawienie zieleni z czerwienią pozostaje zawsze takie samo”³. W tym właśnie – niezmiennym, niepodlegającym zafałszowaniu lub manipulacji pięknie – widział Herbert nieśmiertelność, dostrzegając jednocześnie bolesną bezsilność języka wobec doznań wizualnych. Zwłaszcza w domenie poezji, nieznoszącej wszak nadmiernej ilości drobiazgowych określników, ta bezsilność musiała szczególnie dawać się poecie we znaki i być może z tej właśnie przyczyny, jeżeli już pojawiają się wzmianki czy odniesienia wprost do obrazów, to przekształcają się one jakby naturalnie w prozę poetycką – przykładem choćby *Męczeństwo Pana Naszego malowane przez Anonima z kręgu mistrzów nadreńskich* z tomu *Napis*. Wiersze mające za temat arcydzieła światowego malarstwa są nieliczne, co każe poszukiwać innych sposobów manifestacji zainteresowań poety niż obranie sobie za bohatera wiersza konkretnego malowidła⁴. Wrażenia płynące z osobistych spotkań ze sztuką – bo niewątpliwie w wypadku Herberta były to

² Z. Herbert, *Do Ryszarda Krynickiego – list*, [w:] tegoż, *89 wierszy*, Wydawnictwo a5, Kraków 2002, s. 73.

³ Z. Herbert w rozmowie z Markiem Sołtysikiem zatytułowanej *Światło na murze*, „Rzeczpospolita” 2001, nr 175, dodatek „Plus-Minus” nr 30, s. D1–D2; cytata za: *Herbert. Znaki na papierze*, Bosz, Olszanica 2008, s. 148.

⁴ Por. W. Sadowski, *Herbert a Leonardo, Ghirlandaio, Kandinsky (o wersyfikacji graficznej)*, [w:] *Herbert. Poetyka, wartości, konteksty*, red. E. Czaplejewicz, W. Sadowski, DiG, Warszawa 2002.

prawdziwe spotkania, a nie pobieżne, pospieszne przeglądanie licznych dzieł sztuki – zapisuje on raczej w esejach lub w rysunkowych szkicach o charakterze niemal reporterskim. Eseje – „mięsiste”, nasycone słownictwem związanym ze zmysłowym odbiorem rzeczywistości, kontrastują znacząco z eterycznymi szkicami prowadzonymi cienką, zawieszoną w jasnej przestrzeni kartki linią konturu; jednocześnie formy te, tj. utwór prozatorski i szkic rysunkowy, wydają się najbardziej zbliżyć do spontanicznej formy rejestracji i opisu doznań, jako że obydwie mogą występować jako nieartystyczne, jak gdyby w stanie naturalnym.

W esejach dopatrywać się można próby realizacji w literaturze zasady *mimesis*. Służą temu obiektywne, czasem wręcz drobiazgowo opisy dzieł sztuki czy krajobrazów, jak również dobór słów odwołujących się przede wszystkim do zmysłów – Herbert maluje słowami zapachy, barwy, często podkreśla fizyczne, osobiste spotkanie z danym dziełem; jednocześnie rezygnuje z wysoko wyspecjalizowanej terminologii, zdając sobie sprawę z jej sztuczności. Natomiast w rysunkach, przypominających raczej greckie malarstwo wazowe niż osławione – znane jedynie z podań – winogrona Zeuksisa czy zasłonę Parrasjosa⁵, trudno wytropić iluzję rzeczywistości. Realizm – tak, pod względem tematyki, która ani na jotę nie zbliża się do sfery wyobraźni i polega jedynie na tym, co można zobaczyć, czego można dotknąć; nawet jednorożec pojawiający się na jednym z rysunków jest tylko odwzorowaniem realnie istniejącej niderlandzkiej tkaniny, nie zaś wytworem fantazji samego poety. Próżno jednak szukać nawet zamysłu imitowania rzeczywistych faktur czy światłocienia w oszczędnych, ocierających się o granice znaku plastycznego rysunkach Herberta. Operują one bowiem przede wszystkim linią konturu określającego najbardziej istotne dla obiektu szczegóły – na nich to opiera się cała konstrukcja świata wychodzącego spod flamastra, ołówka, długopisu prowadzonego dłonią poety. Kult szczegółu to zresztą zjawisko wspólne dla twórczości poetyckiej, prozatorskiej i wizualnej Herberta; detal wynoszony jest przez niego do rangi elementu konstrukcyjnego dzieła, stanowi zazwyczaj punkt (lub punkty) wyznaczający (wyznaczające) oś utworu, na której to osi poeta rozpina opis, przestrzeń intersemiotyczną lub – w przypadku rysunku – przestrzeń niewypełnioną kreskami, jak gdyby pustą, ale nacechowaną mimo to dużym ładunkiem znaczeniowym. Potencjał tkwiący w takiej metodzie budowania utworu ujawniają najpełniej króciutkie, często raptem kilkudzaniowe, utwory zwane przez Herberta „bajkami”⁶. Warto także zaznaczyć, że czytelnik (a także ten, który przeglądałby szkicowniki poety) może i – jak sądzę, powinien – odczytywać ten gest pozostawienia odbiorcy stosunkowo dużej swobody interpretacyjnej w ramach zarysowanego jedynie przez autora planu jako pełen szacunku ukłon w jego stronę. Dzięki temu może być nie jedynie gościem, lecz także współkonstruktorem mikrokosmosu każdego z tych dzieł sztuki.

⁵ Na podstawie znanej anegdoty przytoczonej przez Andrzeja Józefa Pałkę w artykule *Iluzjonizm* opublikowanym w Internecie na stronie: www.kurierzawierciański.pl/articles/825 [dostęp: 27.12.2011].

⁶ Tomik Zbigniewa Herberta pt. *Bajki*, w oryginalnym układzie zaprojektowanym przez autora, zawierający faksymile „pierwodruku” – ręcznie pisanego w zeszytach w linie i sygnowanego pseudonimem „Patrik”, oraz kilka niedrukowanych dotąd utworów poety tegoż rodzaju, wydało w 2009 r. wydawnictwo a5.

Powstaje pytanie – skąd Herbert uczył się tej miłości szczegółu? Czy od swego ulubionego profesora, swego – jak mawiał – mistrza, Henryka Elzenberga, który zachęcał, by „trwać w świecie niby myślący kamień / Cierpliwy obojętny i czuły zarazem”⁷? Czy też wchłoniął ową wrażliwość na detal jeszcze w dzieciństwie, w rodzinnym Lwowie, mieście-tyglu, gdzie mieszały się ze sobą rozmaite kultury? Czy mogły go tego nauczyć odarte z barw przez bezlitosny czas marmury Akropolu?... Zapewne każde z tych zjawisk z osobna miało na Herberta wpływ. Jest jednak jeszcze jedna dziedzina sztuki starogreckiej, która – porównywana z jego rysunkami – zdradza podobny sposób myślenia. Dziedzina tą jest malarstwo wazowe. Herbert nie pisze o nim zbyt wiele, nie rozważa jego techniki ani nie zastanawia się nad zamysłami jego twórców z taką czułością i wnikliwością, jak czyni to w stosunku do malowideł ze ścian grotty Lascaux, a mimo to jego rysunki zestawione z postaciami z waz zdradzają zaskakująco duże podobieństwo. Na kartkach szkicowników znajdują się zresztą także przerysy samych waz wykonane przy okazji wizyt w muzeach (zob. Z. Herbert, rysunek amfory panatenajskiej z wizerunkiem Ateny Promachos), jednak są one bardzo schematyczne, jak gdyby poeta nie był zainteresowany powtarzaniem za Grekami tego, co sam – być może za ich sprawą – nauczył się stosować w rysunku.



Zbigniew Herbert, rysunek amfory panatenajskiej z wizerunkiem Ateny Promachos

Źródło: Herbert. *Znaki na papierze*, Bosz, Olszanica 2008, s. 131

Właściwie trudno nazwać te rysunki portretami rzeczy – nie są dość wierne zewnętrznej formie, choć jednocześnie przekazują sumiennie ich wewnętrzną naturę. Tym, co łączy szkice Herberta z malowidłami na wazach greckich, jest rozumienie

⁷ Z. Herbert, *Do Henryka Elzenberga w stulecie jego urodzin* [w:] tegoż, *89 wierszy...*, s. 83.

rysunku jako znaku. Rysunek staje się opisem raczej niż imitacją – wpływa na to poniekąd sam charakter tej dyscypliny sztuki, a także ograniczenie środków z pogranicza malarstwa i rysunku, wspomagających odtwarzanie realistyczne – światłocienia, perspektywy, czyli wszystkich wynalazków ludzkiego rozumu ułatwiających subtelne oszukiwanie odbiorcy. Mistrzami w tej redukcji są Grecy. Herbert na wielu rysunkach jednak zaznacza partie zacięte, ale nie prowadzi kreski „po formie”, jak gdyby nie zależało mu na szczegółowym oddaniu trójwymiarowości modelu; raczej informuje, skąd pada światło, niż opisuje fakturę rysowanego obiektu, zwłaszcza że posługuje się krótkimi, jednolitymi, „kudłatymi” liniami, czasem kropkami, nie uzależnia kreski od jakości powierzchni, czasem nawet obwodzi powierzchnię zaciętego obszaru dodatkową linią konturu. Przy rezygnacji lub niezbyt drobiazgowym potraktowaniu modelu światłocieniowego i praw perspektywy, a także odrzuceniu barwy i łagodnego stopniowania waloru na rzecz binarnych opozycji jedynym, co prowadzi czytelnika do rozpoznania przedmiotu przedstawionego, jest konturowa kreska – dość jednolita, jak gdyby sztywna, ornamentalna, mało naturalna, niesugerująca układu płaszczyzn oświetlonych i zaciętych, a jedynie kształt przedmiotu (u Herberta nieco bardziej „ludzka”, emocjonalna, trochę bardziej swobodna, lecz wciąż stanowiąca – jeśli odwoływać się do terminów rodem z poetyki – raczej metaforę niż rozbudowane porównanie). Taki sposób prezentowania przedmiotu, czy też postaci wyraźnie zmierza nie do imitacji, nie do oddania doświadczenia wiążącego się ze zmysłowym spotkaniem z nimi, ale do ich poznania intelektualnego, do zgromadzenia wiedzy o nich i ich jakościach. Stąd nawet ruch prezentowany na greckich kraterach i amforach działa na widza raczej swoją dekoracyjnością niż wartościami ekspresyjnymi, stanowi bowiem studium wiedzy o mechanice ruchu, nie zaś jego pozaintelektualnej, zmysłowej natury. Tutaj także, w trakcie porównywania przykładów antycznych ze szkicami Herberta, pojawia się wyraźny rozdźwięk. Wprawdzie w skrótowości, cierpliwym wyłuskiwaniu konkretnego z odurzających urodą i mamiących zmysły rzeczy mniej istotnych, wreszcie w przyzwyczajaniu owego szczegółu ornamentálną kreską poeta pozostaje wiernym uczniem bezimiennych malarzy waz, jednak nie rezygnuje całkowicie z emocjonalnego poznania świata i daje temu wyraz w swoich szkicach, co nadaje im indywidualny charakter. Postępuje tym samym w zgodzie ze swoim zasadniczym przekonaniem, że również uczucia i emocjonalne podejście do otaczającej rzeczywistości stanowią warunek harmonijnej, właściwej postawy wobec świata. Ową emocjonalność, czułość znają czytelnicy tomu *Labirynt nad morzem*, gdzie w jednym z esejów Herbert opisuje swoje spotkanie – bo inaczej nie można tego wydarzenia nazwać – z sarkofagiem Hagia Triada; także w wielu innych esejach, wzmiankach, wypowiedziach daje świadectwo nacechowanej ogromnym szacunkiem postawy wobec nieżyjących już tropicieli Piękna. Łączy go z nimi szczególna więź, pełna właśnie szacunku i czułości zarazem, dla Herberta bowiem sztuka to swoisty wehikuł czasu, który pozwala mu sekundować poszukiwaniom i towarzyszyć we wzruszeniach ulubionym malarzom, rzeźbiarzom czy architektom, po których pozostały „tylko” (a może „aż”?...) dzieła sztuki. Ową czułość zdradza również sposób prowadzenia kreski – delikatnej, czasem urywanej, chociaż równie często zdecydowanej, jak gdyby była wykonana jednym, zamaszystym pociągnięciem. Linearyzm przyjęty przez Herberta jako zasadnicza metoda rysunkowa pozwala na rejestrację biologizmu

zawartego w procesie rysowania: nagłych drgnięć ręki, zawahań. Tym samym owo poruszenie wewnętrzne przenosi się na rysunek. Zanika sztywność, schematyczność. Postacie Herberta, wygięte trochę jak bohaterowie manierystycznych obrazów w swoistej skondensowanej *figura serpentinata*, naprawdę żyją. Może się to wydawać paradoksalne, kiedy porówna się „modeli” Herberta ze szkicami, łatwo bowiem zauważyć, że w rzeczywistości poeta, mający silną tendencję do wydłużania proporcji, jednocześnie dość często łagodzi i niweluje układy skośne, co powinno przecież skutkować redukcją ruchu. Tymczasem dzieje się inaczej; dobrym przykładem takiego zjawiska jest przerys postaci mężczyzny z obrazu Terborcha *List* (zob. poniżej). Mimo zdecydowanego wyprostowania postaci ze szkicu Herberta budzi ona w odbiorcy silniejsze wrażenie ruchu niż pierwowzór. Niemal każdy z rysunków poety cechuje jakiś niepokój, napięcie, wynikające prawdopodobnie właśnie ze skondensowania napięć kierunkowych i przeniesienia iluzji ruchu – jeśli taka istniała w pierwowzorze – z układu skosów rozplanowanych na całej przestrzeni obrazu na napięcie zakłęte w niespokojnej kresce, w minimalnych dysonansach pomiędzy kierunkami drobnych linii. Zapewne również przywodzące na myśl manieryzm, charakterystyczne wydłużenie wszystkich proporcji może składać się na owo wrażenie ruchu.



Zbigniew Herbert, postać mężczyzny z obrazu Terborcha *List*

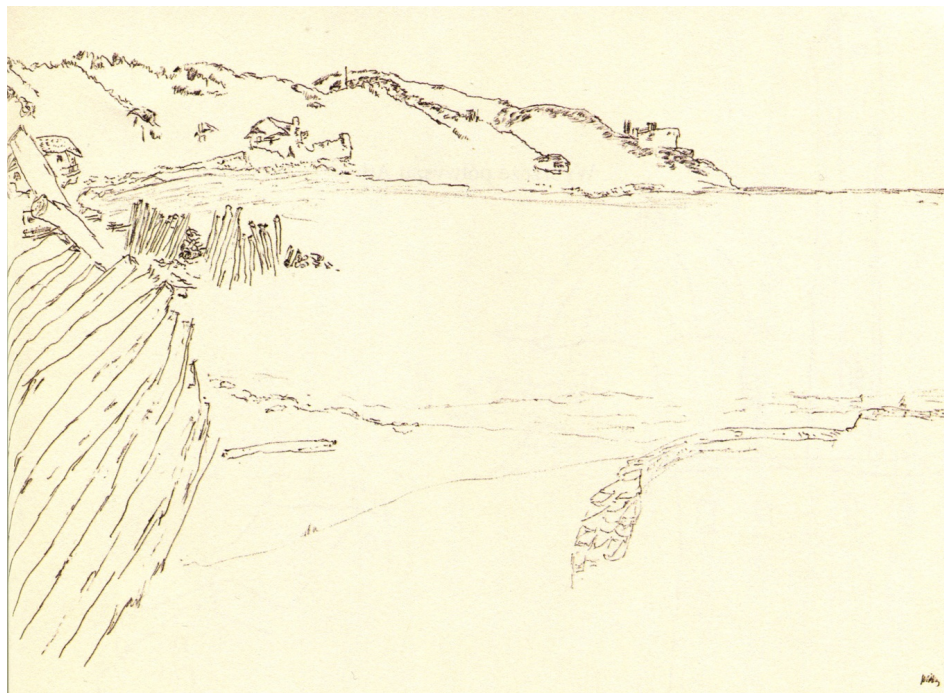
Źródło: E. Olechnowicz, *Promieniowanie. Strony ze szkicowników Zbigniewa Herberta*, Pracownia, Gdańsk 2009 (brak paginacji)

We wstępie do niewielkiego albumu rysunków Herberta zatytułowanego *Promieniowanie* jego autorka, Emilia Olechnowicz, przywołuje teorię Federico Zuccariego o dwóch rodzajach rysunku: *disegno esterno* i *disegno interno*. Rysunek zewnętrzny, *disegno esterno*, to „ciało” rysunku, jego materialny czy wręcz fizyczny kształt – na przykład sposób prowadzenia kreski, sama forma, podczas gdy *disegno interno*, rysunek wewnętrzny, to „dusza” rysunku – coś co, określamy zwykle „klimatem”, „atmosferą”, co nie daje się dość precyzyjnie określić za pomocą języka, a co stanowi o istocie przedstawionej rzeczy lub osoby⁸. Zestawiając ze sobą pierwowzory rysunków Herberta i jego szkice, wyraźnie dostrzeżemy, na czym polega ów *disegno interno*, niezaburzający przecież relacji podobieństwa (bez trudu można na podstawie szkicu odgadnąć, jakim obrazem czy rzeźbą inspirował się poeta). Proporcje u Herberta są wydłużone, „uduchowione”. To wysmuklenie odejmuje przedstawionym obiektom ciężar i – razem z oszczędnym światłowieniem oraz subtelną, kaligraficzną linią konturu, czasem urywaną, zanikającą, roztopiającą się w jasnej przestrzeni kartki – sprawia, że jak gdyby unoszą się w powietrzu, są oderwane od rzeczywistego świata. W ten sposób poeta przenosi je w bezczas, nadaje – raz jeszcze – nieśmiertelność. Tutaj również kryje się klucz klasycyzmu szkiców Herberta. Jeśli bowiem rozpatrywać równowagę treści i formy jako jeden z podstawowych przejawów i warunków klasycyzmu dzieła, to rysunki poety są niezwykle trafną ilustracją takiego właśnie „złotego środka”.

Można by się temu twierdzeniu sprzeciwić – klasycznymi miałyby być owe manierystyczne figury? Gdzie zasada *mimesis*, gdzie doskonałość techniczna? Rzeczywiście, poprawność w odwzorowywaniu rzeczywistości zewnętrznej nie jest mocną stroną rysunków Herberta, jednak nie to stanowi przecież istotę twórczości. Nie bez powodu większość malarzy manierystycznych była świetnymi portrecistami – to przerysowania pozwalają przecież pełniej wydobyć rzeczywisty charakter modelu. Tak dzieje się i w tym przypadku. Co więcej, by rozważyć odpowiedniość treści i formy w szkicach Herberta, trzeba wnikliwie rozważyć, co tak naprawdę jest ich treścią. Gdyby bowiem znaczenie dla poety miał tylko bohater obrazu rozumiany wyłącznie jako przedstawiony na płótnie kształt, zapewne nie zdałyby owe szkice egzaminu z harmonii. Zapewne też wyglądałyby zupełnie inaczej, częściej pojawiałyby się światłocien, zróżnicowana kreska charakteryzująca fakturę... Ponieważ nie natrafiamy na żaden ślad tego typu zabiegów, niejako „w zamian” natykając się na wysmuklenie, odcieśnienie modeli, należy uznać, że celem poety nie jest oddanie rzeczywistego kształtu fizycznego modelu, ale – coś innego. Co zatem?... Skoro postaci wyglądają na odrealnione, pozbawione fizyczności, należy zapewne zwrócić większą uwagę na sferę ducha. W docieraniu do prawdy pomocne mogą być także wypowiedzi Herberta o sztuce i o własnym rysowaniu. Ponieważ jest ich wiele, trudno przytaczać tutaj wszystkie, na pewno warto jednak zauważyć tę, która mówi o niechęci poety do fotografowania (a więc o przekonaniu, że potrzeba czegoś więcej niż tylko mechanicznej rejestracji): „Moje przygotowania do książki to przede wszystkim rysunki. Nie robię zdjęć, uprościłbym przez to kontakt z przedmiotem”⁹.

⁸ Por. E. Olechnowicz, *Promieniowanie. Strony ze szkicowników Zbigniewa Herberta*, Pracownia, Gdańsk 2009.

⁹ Rozmowa Zbigniewa Taraniienki ze Zbigniewem Herbertem *Za nami przepaść historii...*, „Argumenty” 1971, nr 48, s. 6; cyt. za: *Herbert. Znaki na papierze...*



Zbigniew Herbert, wybrzeże półwyspu Athos

Źródło: E. Olechnowicz, *Promieniowanie. Strony ze szkiców Zbigniewa Herberta*, Pracownia, Gdańsk 2009 (brak paginacji)

Kontakt z przedmiotem to coś, na czym Herbertowi najbardziej zależy. Z przedmiotem, a poprzez przedmiot będący dziełem sztuki – z jego twórcą. Pewnie, że ten kontakt może być tylko jednostronny, wszelkie złudzenie dialogu pozostaje jednak tylko złudzeniem, a zaglądając w studnię historii zobaczymy wyłącznie odbicie czasu teraźniejszego. Rysunki Herberta są zatem dokumentacją jego spotkań odbywanych z rzeczywistością, z pewnym ukrytym porządkiem świata, ową miłoszowską „podszewką świata”, a wreszcie także z samym sobą; treść tych szkiców stanowią więc prywatne olśnienia, emocje i odczucia Herberta. To uczucia i przemyślenia poety pobudzone kontaktem z dziełem sztuki są treścią jego rysunków. Zatem skoro treścią nie jest fizyczny kształt dzieł sztuki, lecz ich psychiczna recepcja przez poetę-rysownika, można rozważać równowagę treści i formy szkiców Herberta na nowym poziomie, odkrywając wewnętrzną harmonię zależności tych sfer. Forma – o wydłużonych proporcjach, jak gdyby „pospieszna”, pozornie niedbała (zwłaszcza tam, gdzie poeta zaznacza światłocień lub plamę koloru na pierwowzorze), szkicowa, żywa, nacechowana ruchem i wewnętrznym niepokojem doskonale oddaje pełen uwielbienia i szacunku, ale także prawdziwego zachwyty, stosunek poety do jego „modeli”. Częściowo tylko można ją tłumaczyć zagadką indywidualnego stylu artysty, choć zapewne i tego czynnika nie należy lekceważyć. Na pewno jednak twórca nie dążył do podkreślenia przede wszystkim swojej tożsamości, autorstwa;

charakterystyczny klimat jego rysunków z pewnością nie został przez niego z góry zaprojektowany. Szkice te odzwierciedlają próbę dialogu autora z dziełami sztuki, a poprzez nie – z ich twórcami; obrazują także „prywatną historię sztuki” wielkiego poety, są zapisem jego ośnień i zachwyków, a także próbą wydobycia ducha, istoty, psychiki dzieła. Tym samym nasuwa się jeszcze jeden antyczny trop – wysiłki mające na celu sportretowanie nieuchwytej „szkiełkiem i okiem” istoty danego dzieła sztuki przypominają trochę poszukiwanie platońskich idei, decydujących o sposobie istnienia danej rzeczy. Jednocześnie Herbert wykorzystuje dzieła sztuki – rzeczywistość, jeżeli szkicuje np. pejzaż (zob. Z. Herbert, wybrzeże półwyspu Athos) czy jakąś budowlę – w podobny sposób jak mity greckie – „zdejmuje z nich skórę”, zatrzymuje szczegóły, najistotniejsze elementy szkieletu i niektóre ornamenty, nadając jednak ukończonemu szkicowi zupełnie inny wydźwięk – częstokroć odrealniony, bardziej uduchowiony, a tym samym także bardziej uniwersalny.

Niezależnie od źródeł inspiracji Herberta jego rysunki budzą ogromny zachwyt i właśnie czułość, która tym razem nie podcina jednak skrzydeł „wysokopiennego lotu idei”¹⁰, ale pozwala także odbiorcy na bliski, intymny wręcz kontakt ze sztuką – taki, jaki poeta potrafił nawiązać z ulubionymi dziełami, czego świadectwo pozostawił w licznych esejach oraz na kartach szkicowników.

Zbigniew Herbert's drawings and ancient inspirations

Abstract

Zbigniew Herbert, a man of great erudition as well as profound feelings towards the culture of Antiquity, becomes sometimes a victim of too schematic reading of his writings. He is said to have been either a eulogist of outworn ideas or a writer dedicated only to the classical principles. Nevertheless, an attentive reader can find the universal meaning of his poems and essays, conveying the truth about the human condition in the modern world with the clever usage of ancient schemes and motives. His strong belief in the great importance of the emotional domain, which he always considered as vital as the intellectual one, influences not only his writings but also his drawings in sketchbooks, published recently and still not known well by the general public. Herbert's sketches reveal his rather close affinity with Ancient Greek vase painting; they also resemble some Mannerist methods of capturing the movement and portraying the reality in its outer and inner shape, its "body" and "soul". However, the visual works of this great poet express above all his individual attitude towards the reality, especially towards the world of art.

Natalia Biesiada

jest absolwentką grafiki na Wydziale Sztuki UP

e-mail: nat.bies@gmail.com

¹⁰ Określenie zapożyczone z wiersza Zbigniewa Herberta *Czułość*, wersja za stronę internetową http://www.poema.art.pl/site/itm_65587_czulosc.html [dostęp: 27.12.2011].

TOŻSAMOŚĆ A INNI

*Agnieszka Pukowska***Tożsamość – myślenie – język.****Sprawozdanie i postulat interdyscyplinarności****Osoba**

Zagadnienie tożsamości człowieka jako przedmiotu badań i rozważań naukowych leży na pograniczu psychologii, filozofii, socjologii, według niektórych również biologii¹, a także dynamicznie rozwijających się w ostatnich latach neuronauk, jak neurobiologia, neurofizjologia, neuroinformatyka. Jest to niewątpliwie zagadnienie interdyscyplinarne, szczególnie dyskutowane w ostatnich latach. Pojęcie tożsamości, nieobecne w tradycyjnej socjologii czy psychologii, stanowi teraz jedno z centralnych zagadnień nauk społecznych. W społeczeństwach tradycyjnych tożsamość jest zwykle nadana, człowiek jest tym, kim jest – nie podlega wyobcowaniu, nie dokonuje indywidualnych wyborów, rzadko decyduje o swoim losie². W takim społeczeństwie życie społeczne obwarowane jest szeregiem zwyczajów, norm moralnych, tradycją. Człowiek nie zadaje pytań, gdyż wcześniej jest przyswojenie wiedzy na temat tego, kim jest i na czym polega życie. W społeczeństwie postindustrialnym, określanym również jako ponowoczesne, w którym systemy wartości, dotąd arbitralne i determinujące, podawane są w wątpliwość, sfera społecznie utrwalonych odpowiedzi się kurczy, a sfera niepewności rośnie. Przy braku zakorzenienia w tradycji, religii, ogólnie mówiąc w kulturze, rozumianej jako wyuczone wzory zachowania i myślenia oraz ich rezultaty, podzielane i przekazywane przez członków danego społeczeństwa³, moralność staje się indywidualnym wyborem. Człowiek w obliczu niepewności, narastającego niepokoju egzystencjalnego wywołanego szybkim tempem zmian zachodzących w świecie, zwraca się ku sobie i w swoim świecie wewnętrznym szuka zakorzenienia, tożsamości i odpowiedzi na pytania związane z ludzką egzystencją. Tożsamość jako niezmiennie trwanie w czasie staje się ostoją

¹ Np. w dziedzinie biologii rozważa się szczegółowe kwestie związane z tożsamością fizyczną, por. B. Grochmal-Bach, M. Pąchalska, *Tożsamość człowieka a teoria mikrogenetyczna*, WAM, Kraków 2004, s. 57–59.

² *Wokół tożsamości: teorie, wymiary, ekspresje*, red. I. Borowik, K. Leszczyńska, Nomos, Kraków 2007, s. 8. Por. też np. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2001.

³ R. Linton, *Kulturowe podstawy osobowości*, tłum. A. Jasińska-Kania, PWN, Warszawa 2000, s. 48–49.

w ciągle zmieniającym się i niepewnym świecie. Czym jest ta poszukiwana tożsamość, z czym się wiąże i jak się przejawia?

Trudno mówić o jednej wspólnej koncepcji tożsamości, typowej na przykład dla filozofii czy psychologii. Różne sposoby rozumienia tego pojęcia, odnoszenia go raz do sfery uczuć, emocji, innym razem do sfery wiedzy, samowiedzy lub do sfery poznawczej człowieka utrudniają próby uporządkowania. Problematiczne jest nie tylko zdefiniowanie pojęcia tożsamości, ale również rozgraniczenie takich pojęć, jak: tożsamość, świadomość, osobowość czy „ja” (podmiot działający). Zresztą przeprowadzenie takich ścisłych podziałów byłoby niesłuszne, gdyż jaki sens miałyby rozłączanie tego, co natura umyślnie połączyła. Bardziej celowe wydaje się rozpatrywanie problemu tożsamości w odniesieniu do wcześniej wymienionych pojęć ze świadomością, że w niektórych miejscach będą one nierozdzielne.

Tożsamość osobista definiowana jest jako świadomość własnej spójności w czasie i przestrzeni, w różnych okresach życia, sytuacjach społecznych i pełnionych rolach, a także świadomość własnej odrębności, indywidualności i niepowtarzalności⁴. Tożsamość osobista rozumiana jest także jako stosunkowo trwała organizacja uczuć, wartości, przedstawięń, doświadczeń i projektów na przyszłość odnoszących się do siebie⁵. W związku z tym, że tożsamość człowieka jest aktem percepcyjno-emocjonalnym, orzekać o niej można głównie na podstawie relacji jednostki o swoim stanie subiektywnym. W psychologii mówi się raczej o poczuciu tożsamości⁶, ponieważ brakuje obiektywnych badań, które pozwoliłyby stwierdzić empirycznie, bez brania pod uwagę tego, co badany mówi na swój temat, że dana osoba cierpi na zaburzenia tożsamości.

Na poczucie tożsamości składa się poczucie odrębności od otoczenia, poczucie ciągłości własnego „ja”, wewnętrznej spójności oraz poczucie posiadania wewnętrznej treści⁷. Poczucie odrębności od otoczenia to zdolność rozróżniania tego, co przynależne i nieprzynależne do „ja” w aspekcie psychicznym. Ujawnia się w określaniu cech osobowości, motywów działań i przekonań. W dwóch skrajnych przypadkach albo niszczy poczucie tożsamości społecznej, przejawiającej się w odnajdywaniu własnego miejsca w grupie i pełnieniu określonych ról społecznych, albo czyni z człowieka osobę bezwolną, zależną od czyjejś silnej osobowości. Poczucie ciągłości, czyli względnej niezmienności własnego „ja” pomimo upływu czasu i zmian, jakie zachodzą w człowieku, powstaje w doświadczeniu siebie w różnych momentach życia jako osoby podobnej lub tożsamej. Poczucie wewnętrznej spójności odnosi się do systemu wartości, które określają i wyznaczają sposób funkcjonowania. Radykalna zmiana systemu wartości może prowadzić do wewnętrznego rozbitcia. Poczucie posiadania wewnętrznej treści polega na doświadczeniu własnego życia wewnętrznego. Dzięki tym czterem aspektom można, moim zdaniem, w sposób najbardziej trafny zdefiniować pojęcie tożsamości.

⁴ M. Jarymowicz, T. Szustrowa, *Poczucie własnej tożsamości – źródła, funkcje regulacyjne*, [w:] *Osobowość a społeczne zachowanie się ludzi*, red. J. Reykowski, Książka i Wiedza, Warszawa 1980, s. 442.

⁵ B. Grochmal-Bach, M. Pąchalska, *Tożsamość człowieka...*, s. 75.

⁶ Tamże, s. 74.

⁷ Tamże, s. 72.

Jednak pytanie o tożsamość jednostki, człowieka jako indywiduum, okazuje się tylko częścią zagadnienia, gdyż od razu psychologia społeczna czy socjologia stawiają pytania: kim jest „ja” jako część „my”, na czym polega istota rozróżnienia „ja” i „my” od „on” i „oni”. Człowiek jako jednostka społeczna nie tylko definiuje siebie, określa, co jest w nim indywidualne, unikalne, ale również identyfikuje się z tym, co wspólne, co łączy go z innymi.

Myślenie

Zagadnienie związku między mózgiem i umysłem, utożsamianym z psychiką i jej indywidualną realizacją, czyli osobowością, jest tak stare jak cała kultura europejska i wciąż aktualne. Filozofowie próbowali rozwiązać zagadkę świadomości przez kilka tysięcy lat. Dziś o mózgu wiemy znacznie więcej niż 2500 lat temu, ale nie oznacza to wcale, że wiemy więcej o umyśle. Na dzisiejszym etapie rozwoju nauk doświadczalnych wydaje się oczywiste, że trzeba zastosować inne podejście, sięgać do mechanizmów neuronalnych, strukturalnych⁸. Psychologia ciągle jeszcze zbyt mało uwagi poświęca mózgowym, biologicznym mechanizmom powstawania procesów psychicznych, choć zajmuje się opisem sposobu przetwarzania informacji przez mózg. Zrozumienie tych mechanizmów pozwoli zbudować ich rzeczywisty model. Tym zajmują się obecnie neuronauki.

Na strukturalny charakter umysłu wskazywali już wcześniej przedstawiciele różnych dziedzin nauki. Claude Lévi-Strauss (1908–2009), jeden z najwybitniejszych antropologów, główny przedstawiciel strukturalistycznego kierunku badań nad kulturą, za najważniejszy cel uważał poznanie prawd dotyczących ludzkiej myśli⁹. Uważał, że związki istniejące w przyrodzie (i jako takie pojmowane przez umysł ludzki) oraz pewne uniwersalne cechy samego mózgu służą za wzór przy tworzeniu produktów kultury. Starał się odkryć, w jaki sposób przebiega ten proces, aby badając podstawowe struktury zjawisk kulturowych można było odkryć również naturę człowieka¹⁰. W 1975 roku Dieter Flader napisał, że rzeczywistość psychiczna jest rzeczywistością ustrukturowaną. Są w niej obecne indywidualne twory wyobrażeń i zrozumiące jedynie w świetle indywidualnej historii podmiotu – jak też ponadindywidualne związki strukturalne i mechanizmy. Psychiczna rzeczywistość pozostaje w kompleksowym związku z procesami społecznego działania, z językiem i rzeczywistością zewnętrzną¹¹. Teorię psychoanalizy Flader stara się przedstawić poprzez skonfrontowanie jej ze współczesnymi teoriami ludzkiego działania, semiologii, językoznawstwa i socjolingwistyki.

⁸ *Świadomość, mózg i neuronauka* – rozmowa z prof. Andrzejem Wróblem, http://www.wiadomosci24.pl/artukul/swiadomosc_mozg_i_neuronauka_8211_rozmowa_z_prof_andrzejem_19118.html [dostęp: 13.02.2007 i 12.11.2011].

⁹ E. Leach, *Lévi-Strauss*, tłum. P. Niklewicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1973, s. 8; C. Lévi-Strauss, *Analiza strukturalna w językoznawstwie i antropologii (1945)*, [w:] tegoż, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, KR, Warszawa 2000, s. 35–54.

¹⁰ E. Leach, *Lévi-Strauss...*, s. 28.

¹¹ D. Flader, *Psychoanaliza z perspektywy działania i języka*, tłum. P. Dybel, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 20.

Język

Zagadnienie wzajemnych powiązań myślenia i języka nurtowało badaczy od stuleci. Heraklit już w V w p.n.e. podkreślał identyczność rozumu jako całości z całością struktury języka. Ideę tę podtrzymywał Platon. Uważał on jednak, że korelacji tej nie należy szukać w konkretnych przejawach języka. Istnieje ona w sferze idealnej, abstrakcyjnej, w sferze zasad logicznych, determinujących zarówno strukturę języka, jak i proces myślenia¹². Arystoteles w IV w p.n.e. w dziele *O stosunku języka i myślenia* wykładał, że język jest zgodny z myśleniem i zajmuje się uzgodnieniem myślenia z rzeczywistością w kategoriach prawdy i fałszu.

Do zagadnień języka i myślenia wciąż powracali myśliciele różnych epok, można wspomnieć choćby próbę skodyfikowania języka myśli Williama Ockhama, koncepcję uniwersalnego „języka filozoficznego” Athanasiusa Kirchera, czy XIX-wieczne postulaty Sørensa Kierkegaarda wnikliwego studiowania języka. Zanim XX wiek miał je spełnić za sprawą językoznawstwa, myśli Wittgensteina czy teorii aktów mowy, jeszcze w XIX stuleciu do zagadnień języka i myślenia nawiązali psycholingwiści. Nurt psychologizmu w lingwistyce zapoczątkowali w połowie XIX w. Hajim Steintal oraz współpracujący z nim Moritz Lazarus. Postulowali opisywanie zjawisk gramatycznych z psychologicznego punktu widzenia, odrzucając wcześniejsze koncepcje logicznego uniwersalizmu w gramatyce. Nawiązywali do wcześniejszej koncepcji języka głoszonej przez Wilhelma von Humboldta (1767–1835) na temat związku między językiem a psychologią narodu.

August Schleicher, przedstawiciel naturalizmu biologicznego w językoznawstwie, uznał, że język to myśl wyrażona w dźwiękach: nie ma języka bez myślenia, ani myślenia bez języka¹³. Przedstawiciele naturalizmu biologicznego w językoznawstwie zwracali uwagę na język mówiony, w którym najłatwiej można obserwować przejawy naturalnego związku języka i myślenia. Jednak Schleicher „odseparował” język od człowieka. Pod wpływem rozpowszechnionej teorii Darwina stwierdził, że język jest niezależnym od człowieka żywym organizmem, którego rozwój wyznaczają ogólne prawa biologiczne ewolucji¹⁴. Ten pogląd krytykowali językoznawcy uważający, że język nie może być autonomicznym organizmem, gdyż wiąże się nierozzerwalnie z działalnością człowieka.

Koncepcje te zainteresowały również psychologów. Wilhelm Wundt (1832–1920) założył pierwsze w świecie laboratorium psychologii eksperymentalnej i badał język z psychologicznego punktu widzenia. W 1953 roku w Bloomington (USA) odbyła się konferencja z udziałem lingwistów, psychologów i etnografów, podczas której wyznaczono nowy zakres badań nad językiem poszerzony o zjawiska psychologiczne i fizjologiczne, które towarzyszą uczestniczeniu człowieka w procesie komunikacji. Od tego czasu psycholingwistyka stara się wykryć, na czym polegają

¹² M. Ivič, *Kierunki w lingwistyce*, tłum. A. Wierzbicka, Ossolineum, Wrocław 1966, s. 11. O opisywanej niżej problematyce por. też: C. Lachur, *Zarys językoznawstwa ogólnego*, Uniwersytet Opolski, Opole 2004; K. Pisarkowa, *Przyczynek do wyobrażeń o relacji między myśleniem a językiem*, „Przegląd Humanistyczny” 2007, R. 51, s. 171; L.S. Wygotski, *Myślenie i mowa*, tłum. E. Flesznerowa i J. Fleszner, PWN, Warszawa 1989.

¹³ M. Ivič, *Kierunki w lingwistyce...*, s. 36.

¹⁴ Tamże, s. 38.

psychiczne przeszkody, utrudniające porozumiewanie się i w jakiej mierze są one usuwalne. Jej celem jest również dotarcie do cech indywidualnych, nadających tekstowi swoiste zabarwienie¹⁵.

Począwszy od 1916 roku, przez całą pierwszą połowę XX wieku wiodącym kierunkiem w językoznawstwie był strukturalizm. Wpisywał się idealnie w główny nurt XX-wiecznej nauki. Zakładał, że o świecie zewnętrznym wiemy to, co pojmujemy za pomocą zmysłów. Działanie zmysłów i konstrukcja mózgu są tak pomyślane, żeby mogły porządkować i interpretować odbierane bodźce. Człowiek niszczy ciągłość przestrzeni i czasu, dzieli *continuum* na odcinki i wyobraża sobie, że natura jest podzielona i uporządkowana¹⁶. Poznanie empiryczne stanowi punkt wyjścia i jest jedynie jedną z możliwych kombinacji. Ustalenie wszystkich możliwych kombinacji daje podstawę do zrekonstruowania systemu¹⁷. Strukturaliści językoznawcy skupili swoją uwagę na tekście, a nie na psychice mówiącego, podkreślali społeczny charakter języka, traktowali język jako system, a w takim ujęciu nie było miejsca dla indywidualnych cech. Kierunek ten zdominował sposób badania i pojmowania języka do tego stopnia, że w pewnym momencie językoznawstwo strukturalne zaczęło utożsamiać z językoznawstwem w ogóle. Strukturaliści byli przekonani, że wypracowali bogaty, ambitny, wielostronny program badań, który powinien wystarczyć na wiele dziesięcioleci. Postulowali ścisłość, obiektywność i naukowość metody badawczej. Amerykańscy strukturaliści posunęli się w realizacji tych postulatów tak daleko, że postanowili wykreślić z liczby dopuszczalnych narzędzi badawczych wszystkie kryteria, odwołujące się do znaczenia¹⁸. I właśnie w Stanach Zjednoczonych w odpowiedzi na tak rygorystycznie postawione postulaty w niedługim czasie powstała nowa teoria językoznawcza.

Wypowiedź

Twórcą nowego nurtu był Noam Chomsky, który w przeciwieństwie do antypsychologicznych tendencji strukturalistów akcentował związek językoznawstwa z psychologią i konieczność prowadzenia badań nad uniwersaliami językowymi¹⁹. Od pytania „jak zbudowany jest tekst – wytwór mówienia” przeszedł do pytania „jak mówi człowiek?”. Skierował uwagę językoznawców, badających dotychczas inwentarz środków językowych, na człowieka mówiącego i proces tworzenia przez niego wypowiedzi. Tekst, który jest wytworem fizycznym, można było badać tradycyjnymi metodami indukcyjnymi i opisowymi. Mechanizmy mówienia i rozumienia są niedostępne bezpośredniej obserwacji, dlatego metodą ich poznania jest modelo-

¹⁵ Tamże, s. 166.

¹⁶ E. Leach, *Lévi-Strauss...*, s. 27.

¹⁷ Tamże, s. 27–28.

¹⁸ A. Wierzbicka, *Spór o metodę we współczesnym językoznawstwie*, „Kultura i Społeczeństwo” 1966, nr 10 (4), s. 137.

¹⁹ N. Chomsky, *Language and Mind*, Harcourt Brace Jovanovich, New York 1968; tenże, *Lingwistyka a filozofia: współczesny spór o filozoficzne założenia teorii języka*, wybór i oprac. B. Stanosz, Warszawa 1977; J. Lyons, *Chomsky*, tłum. B. Stanosz, Wiedza Powszechna, PWN, Warszawa 1972, s. 96–126; J. Greene, *Psycholingwistyka. Chomsky a psychologia*, tłum. J. Łaszcz, PWN: Warszawa 1977, s. 115–133.

wanie. Do metod językoznawczych wracają intuicja i introspekcja. U podłoża teorii Chomsky'ego leżało pragnienie poznania tajemnic ludzkiego umysłu i zbadania go właśnie przez studiowanie języka. Zwrot, który nastąpił w dziedzinie językoznawstwa, od behawioryzmu – charakterystycznego dla całej lingwistyki amerykańskiej – do mentalizmu, wywołał duże zainteresowanie przedstawicieli innych dyscyplin humanistycznych. Przerwana została izolacja lingwistyki od psychologii, socjologii, filozofii.

Mimo że teoria Chomsky'ego odegrała doniosłą rolę w rozwoju lingwistyki, zawiadła nadzieje na możliwość zbadania umysłu przez język ze względu na swoje antysemantyczne nastawienie. Wbrew założeniom w praktyce znów odrzucone zostały badania nad znaczeniem.

Czy w takim razie możliwa jest owocna współpraca między przedstawicielami takich dyscyplin naukowych, jak psychologia, filozofia, lingwistyka czy biologia, w celu zbadania zagadnienia, które na potrzeby niniejszej pracy zostały nazwane: tożsamość–myślenie–język? Dominujący w XX-wiecznym językoznawstwie strukturalizm, który traktował język jako czystą formę, nie odnosił się do zjawisk istotnych dla psychoanalizy, czyli mających związek ze znaczeniem i komunikacją. Podobnie główny nurt językoznawstwa amerykańskiego 2. połowy XX w. – teoria gramatyki generatywnej Chomsky'ego – w którym początkowo psychoanalizyści pokładali nadzieje, zawiódł. Mimo że niewątpliwą zaletą lingwistyki jest jej ustrukturuwany i autonomiczny charakter, to aby mogła przyczynić się do rozumienia zachowania ludzkiego, jej definicje i klasyfikacje muszą dać się sensownie przeformułować w terminach psychologii. O takiej konieczności pisał, żyjący na przełomie XIX i XX wieku Edward Sapir, wybitny amerykański antropolog i językoznawca²⁰.

Proces poznania

Koniec XX i początek XXI wieku przyniosły próby interdyscyplinarnego podejścia do badanych zagadnień. To, co niewidzialne nie oznacza już tego, co niepoznawalne, a co więcej, *niewidzialne* fascynuje badaczy i pobudza do coraz głębszych poszukiwań. Jak jednak sprostać wymogom naukowej sprawdzalności w badaniach nad wewnętrzną, mentalną stroną języka czy osobowości?

Próbie odpowiedzi na to pytanie stara się dać kognitywistyka, która bada zjawiska związane z funkcjonowaniem umysłu. Można ją umieścić na pograniczu takich dziedzin, jak psychologia poznawcza, neurologia, filozofia umysłu, lingwistyka, oraz badań nad sztuczną inteligencją. Dla językoznawców kognitywistów język jest bezpośrednim odbiciem procesu ludzkiego poznania, a zatem powinno się go badać jako integralny aspekt ogólnej struktury ludzkiego umysłu²¹. Świat postrzegany zmysłowo przez człowieka ma dwoistą naturę, na którą składa się mnogość rzeczy i łączących je powiązań. Dwoistość ta ma odbicie w dwoistości struktur pojęciowych, które powstają w umyśle człowieka na zasadzie opozycji między rzeczą i relacją. Kognitywizm w centrum uwagi stawia kryteria semantyczne i odrzuca tradycyjny

²⁰ Por. E. Sapir, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, tłum. B. Stanosz, R. Zimand, PIW, Warszawa 1978.

²¹ E. Tabakowska, *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*, PAN, Kraków 1995, s. 12.

pogląd, że związek między formą i treścią ma charakter absolutny²². Badanie języka sprowadza się do odkrywania ogólnych procesów poznawczych, które są uwarunkowane indywidualnymi zdolnościami poznawczymi człowieka, jak i czynnikami psychologicznymi, kulturowymi i społecznymi.

Kognitywiści nie stworzyli adekwatnego modelu i teorii języka, gdyż ich zdaniem zjawiska zachodzące w języku naturalnym nie dają się w pełni przewidzieć, a formalizacja środków zawęża pole widzenia badacza²³.

Pomimo mnogości i atrakcyjności różnych nowych teorii lingwistycznych wielu badaczy wraca do ciągle aktualnych poglądów wybitnych językoznawców poprzednich wieków. Nadal popularne są poglądy Edwarda Sapira, jak również tradycja szkoły praskiej (powstałej w 1926 r.), szczególnie teorie Romana Jakobsona. Mimo że kierunki reprezentowane przez tych myślicieli wywodzą się z różnych tradycji, to łączy ich sposób patrzenia na językoznawstwo jako na naukę, która wraz z innymi dziedzinami humanistycznymi prowadzi do zrozumienia także człowieka, a nie tylko tekstów czy abstrakcyjnych systemów. W takim rozumieniu językoznawstwa badań nad znaczeniem nie można oddzielić od badań nad formą, a język pojmowany jest jako zjawisko, w którym to, co względne przeplata się z tym, co uniwersalne²⁴.

Język kultury...

Wspomniany Edward Sapir prowadził badania z zakresu lingwistyki, psychologii, antropologii i etnologii. Stworzył tradycję włączania do sfery zainteresowań językoznawczych zagadnień nie dotyczących bezpośrednio zjawisk językowych, ale posiadających ogromne znaczenie dla zrozumienia mentalności człowieka, wpływu kultury i społeczeństwa, w którym żyje, na sposób pojmowania świata zewnętrznego. W związku z tym od badacza językoznawcy wymagał szerokiego wykształcenia z akcentem na znajomość zagadnień etnograficznych i psychologicznych²⁵.

Dla Sapira język był kluczem do zrozumienia kultury i działania ludzkiego umysłu. Uważał, że badanie języka w oderwaniu od myśli, które się za nim kryją, przyniosłoby taki rezultat, jak badanie zewnętrznych form kultury (np. tatuaże, rytuały, ceremonie) w oderwaniu od ich znaczeń i funkcji. Zainteresowanie znaczeniem było myślą przewodnią całej Sapirowskiej lingwistyki²⁶. Badając egzotyczne, niepisane języki Indian w całym bogactwie i różnorodności ich form zewnętrznych, doszukiwał się ukrytej formy wewnętrznej. Szczególne znaczenie przypisywał kategoriom gramatycznym, charakterystycznym dla poszczególnych języków, gdyż w nich widział skodyfikowaną interpretację rzeczywistości²⁷. Rzeczywistość fizyczna jest jedna, ale rzeczywistości społecznych, kulturowych jest tyle, ile języków, gdyż języki kategoryzują zjawiska rzeczywistości. Analiza szczegółów językowych (pod

²² Tamże, s. 28.

²³ Tamże, s. 21.

²⁴ A. Wierzbicka, *Wstęp* [w:], E. Sapir, *Język, kultura, osobowość...*, s. 8.

²⁵ M. Ivič, *Kierunki w lingwistyce...*, s. 160.

²⁶ A. Wierzbicka, *Wstęp...*, s. 20.

²⁷ Tamże.

względem treści i formy) jest konieczna dla głębszego zrozumienia danej kultury²⁸. Badacz nie uważał jednak, by istniała jakaś prosta odpowiedniość między formą języka i formą kultury. Traktowanie kategorii lingwistycznych jako bezpośrednich wykładników cech kulturowych jest uproszczeniem. Sapir, jako empiryk, starał się zapewnić sprawdzalność wyników swoich badań poprzez obserwację faktów psycholingwistycznych. W swoich działaniach nie ograniczał się tylko do obserwacji zewnętrznej, ale przywiązywał duże znaczenie do „obserwacji wewnętrznej”: systematycznych, introspekcyjnych studiów nad intuicją. Introspekcję stosowaną systematycznie i krytycznie Sapir wykorzystywał nie tylko do badania zachowań językowych, ale do badań nad kulturą w ogóle.

Zapoczątkowany przez Sapira kierunek badań w językoznawstwie kontynuował jego uczeń Benjamin Lee Whorf. Twierdził, że świat myśli człowieka jest jak najściślej powiązany ze strukturą jego języka. Nie ma języków prymitywnych, gdyż wszystkie są na swój sposób doskonałe i są w stanie wyrazić każdą treść. Różnica między nimi polega na tym, że każdy z języków faworyzuje jeden określony sposób pojmowania świata. Ramy psychologiczne człowieka są uformowane przez język, którym się posługuje²⁹.

... i alfabet myśli

Próbie zbadania relacji między językiem i umysłem, zbadania wewnętrznej, mentalnej strony języka w sposób naukowy i sprawdzalny podjęła Anna Wierzbicka. Stworzyła teorię semantyczną, w której decydującą rolę pełni pojęcie elementarnych jednostek semantycznych, „atomów znaczenia”, poprzez które można opisywać wszelkie znaczenia wyrażane w każdym języku. Poszukiwanie „alfabetu ludzkich myśli”, czyli tych uniwersalnych jednostek znaczenia, postulował XVII-wieczny filozof Gottfried Leibniz. Uważał, że języki są najlepszym zwierciadłem umysłu ludzkiego, czyli struktury ludzkich myśli, a droga do badania umysłu prowadzi przez badania semantyczne. Kierunek badań oparty na założeniu istnienia elementarnych jednostek myśli ludzkich Wierzbicka określiła jako mentalistyczną lingwistykę „leibnizjańską” skierowaną na badanie umysłu ludzkiego³⁰. Wykrycie i sformułowanie „alfabetu ludzkich myśli” ma ogromne znaczenie dla semantyki kognitywnej oraz dla badań nad kulturą i porównywaniem kultur. Nie jest znany jeszcze ostateczny kształt systemu semantycznego (na który składają się elementarne jednostki i zasady łączenia ich w większe całości), ale można zaobserwować znaczny postęp w prowadzonych badaniach. Na przestrzeni około 30 lat (od ukazania się pracy *Semantic primitives* w 1972 roku do wydania książki *Semantics. Primes and universals* w 1996 r.)³¹ zbiór jednostek elementarnych powiększył się z czternastu do prawie sześćdziesięciu; znacznie uproszczona została gramatyka tych jednostek;

²⁸ E. Sapir, *Kultura, język, osobowość...*, s. 60.

²⁹ M. Ivič, *Kierunki w lingwistyce...*, s. 161.

³⁰ A. Wierzbicka, *Język – umysł – kultura*, red. J. Bartmiński, PWN, Warszawa 1999, s. 6.

³¹ A. Wierzbicka, *Semantic primitives*, transl. by A. Wierzbicka and J. Besemeres, Athenäum-Verlag, Frankfurt/M 1972; A. Wierzbicka, *Semantics. Primes and universals*, Oxford University Press, Oxford 1996 (wydanie polskie: *Semantyka: jednostki elementarne i uniwersalne*, tłum. A. Głaz, K. Korzyk, R. Tokarski, UMCS, Lublin 2006).

zwiększyła się liczba języków poddanych badaniom semantycznym w ramach postulowanego przez Wierzbicką paradygmatu; rozszerzona została liczba dziedzin semantycznych, które objęte zostały gruntownymi badaniami (np. dziedzina artefaktów, aktów mowy, stosunków międzyludzkich, emocji); opisywany typ badań stosowany początkowo do analizy słownictwa rozszerzył się na analizę gramatyki i zagadnień związanych z kulturą³².

Wierzbicka jako pierwsza zaczęła badać zagadnienia etnoskładni. Jest to próba udowodnienia, że każdy język już w samej swojej strukturze ucieleśnia pewien światopogląd czy filozofię³³. Konstrukcje składniowe właściwe poszczególnym językom kodyfikują pewne charakterystyczne znaczenia i sposoby myślenia. Obecne są one również w słownictwie, jednak analiza całego słownika danego języka jest projektem zakrojonym na ogromną skalę, a zawężenie pola badania do określonych kategorii słownictwa może prowadzić do subiektywizacji. Konstrukcje składniowe natomiast występują w żywej mowie częściej niż większość jednostek leksykalnych, należących do określonych kategorii. Są bardziej stabilne i mniej zależne od czynników pozajęzykowych³⁴. Ten typ badań wyznacza pewien obszar, na którym można badać wzajemne powiązania językowych i pozajęzykowych aspektów kultury.

Wyzwanie interdyscyplinarne

Próba analizy wybranych kierunków badań nad zagadnieniami tożsamości, umysłu, a szczególnie języka prowadzi do wniosku, że im szerzej zostanie zarysowane pole badania i wyjdzie poza ramy jednej dziedziny naukowej, tym lepiej ukazany zostanie obraz właściwego przedmiotu zainteresowania, czyli człowieka i jego świata wewnętrznego. Ścisła segmentacja dziedzin szeroko rozumianej humanistyki i wytyczanie granic między zakresem prowadzonych badań była niewątpliwym osiągnięciem nauki XIX- i XX-wiecznej, ale czy nie stała się problemem dla humanistów XXI wieku, którzy widzą potrzebę syntezy dotychczasowych osiągnięć? Anna Wierzbicka napisała w 1978 roku, że „fascynacja niewidzialnymi procesami, zachodzącymi «wewnątrz ludzkiej czaszki» rozszerzyła się jak epidemia. [...] ograniczenie perspektywy do tego, co widzialne i słyszalne zaczęło się wydawać chorobą i zwyrodnieniem”³⁵. Obserwacja ta jest aktualna i dziś. Aby poznawać mechanizmy tak złożone jak ludzki umysł, nie można ograniczać się do jednego typu badań, do jednej perspektywy. Badając język, należy mieć na uwadze człowieka, jego umysł, całą złożoność procesów myślowych. Należy brać pod uwagę kontekst społeczny i kulturowy.

W świetle badań, jakie zostały przeprowadzone w zakresie oddziaływania języka i kultury, trudno prowadzić rozważania nad językiem z pominięciem faktu

³² A. Wierzbicka, *Język – umysł...*, s. 7–9. Tam również pełny zbiór jednostek elementarnych (ujętych w 15 grup) – s. 8.

³³ A. Wierzbicka, *Etnoskładnia i filozofia gramatyki*, tłum. K. Korzyk, [w:] tejże, *Język – umysł...*, s. 341.

³⁴ Tamże.

³⁵ A. Wierzbicka, *Sapir a współczesne językoznawstwo* [w:] E. Sapir, *Kultura, język, osobowość...*, s. 10.

wzajemnych wpływów tych dwóch przestrzeni. Jak mówił Edward Sapir: „Język i kultura to dwie bliźniacze formy wyrazu swoistości psychicznej”³⁶.

Założenie o strukturalnym charakterze umysłu, które powstało w ramach psychologii, jest wykorzystywane w badaniach językoznawców, zajmujących się semantyką języka i procesami komunikacji. Język jest wyznacznikiem sposobu myślenia człowieka i komunikowania się, inaczej mówiąc: język jest narzędziem myślenia i działania.

W badaniu psychiki człowieka błędne wydaje się dzisiejsze podejście większości psychologów, którzy marginalizują klasyczną Freudowską teorię psychoanalizy. Uważają, że słowo częściej zasłania niż odsłania treści naszego myślenia i uczuć. W pracy z pacjentem pomijają to, co on mówi, uważając, że najistotniejsze jest to, czego nie mówi³⁷. Teksty wytwarzane przez daną osobę wskazują na charakter jej tożsamości, co więcej stanowią jej tożsamość. Tożsamość człowieka i jej zaburzenia obserwuje się w języku, w wypowiedziach i relacjach pacjenta o sobie samym i o własnym stanie subiektywnym.

Próba syntezy dotychczasowych osiągnięć poszczególnych nauk humanistycznych, a częściowo również przyrodniczych, otwiera ciekawą i szeroką interdyscyplinarną perspektywę badawczą.

Identity – thought – language. A report and a proposal of interdisciplinarity

Abstract

The article is an attempt to present, in a synthetic way, the achievements of the humanities, and to some extent also of the natural sciences, concerning human identity, thinking and language. In the article, attention is paid to the scientific fields and theories which approach these subjects in an interdisciplinary manner: neuroscience, dealing with the investigation of biological mechanisms which underlie psychical processes; theories of the researchers who pointed out the structural character of the mind and its correlations with culture (Claude Lévi-Strauss) and with the processes underlying social activities and language (Dieter Flader); psycholinguists' ideas. The article also presents the main currents of the 20th century linguistics (structuralism, Sapir-Whorf theory, Noam Chomsky's theories, cognitive linguists' ideas), focusing on the degree of their openness to other fields of science, such as psychology, philosophy or sociology. The review of linguistic theories is concluded with a presentation of the findings of Anna Wierzbicka, who attempted to investigate the relations between language and mind in a scientific, verifiable way. The analysis of the presented paths of research on identity, mind and language leads to a conclusion that adopting the interdisciplinary perspective and breaking the limits of one scientific field is a chance for the humanities researchers to investigate profoundly their subject, i.e. the human being and the human internal world.

Agnieszka Pukowska
studiuje na studiach doktoranckich
Instytutu Filologii Polskiej UP
e-mail: agapukowska@op.pl

³⁶ E. Sapir, *Kultura, język, osobowość...*, s. 65.

³⁷ D.B. MacQueen, *Tożsamość jako tekst*, [w:] *Tożsamość człowieka z perspektywy interdyscyplinarnej*, red. M. Pąchalska, B. Grochmal-Bach, B.D. MacQueen, WAM, Kraków 2007, s. 231.

Anna Domagała-Bielaszka

Relacje ekwiwalencji w reformulacjach parafrastycznych na płaszczyźnie dyskursu

Wstęp

Przedmiotem artykułu jest pojęcie reformulacji o charakterze parafrazy rozpatrywanej w kategoriach ekwiwalencji występującej między członami wypowiedzenia. Pojęcie reformulacji parafrastycznej rozumiane jest tutaj jako element strategii komunikacyjnej, który polega na ustalaniu związków semantycznych, kognitywnych i pragmatycznych między jednostkami wypowiedzi. Analiza przykładów operacji reformulacji parafrastycznej pozwoli na wykazanie tego, iż należy rozróżnić obecność ekwiwalencji synonimicznej opartej na relacji tożsamości między członami wypowiedzenia, a równocześnie jej brak. Występowanie koreferencji członów wypowiedzi powoduje, że dla użytkowników języka człony tworzące akty reformulacji parafrastycznej są identyczne.

Definicja pojęcia reformulacji w interakcjach werbalnych

W ujęciu tradycyjnym operacja reformulacji jest strategią realizowaną na płaszczyźnie interakcji werbalnych. Mówimy o niej wówczas, gdy komunikat przekazany przez nadawcę jest ponownie formułowany przez niego samego lub przez odbiorcę. Należy podkreślić, że tego typu transformacja jest procesem różnorodnym, zarówno jeśli chodzi o treść, jak i formę. Wynika to z bogactwa środków językowych, które biorą udział w aktach reformulacji i w konsekwencji wpływa na trudności w ich precyzyjnym zdefiniowaniu.

Ze względu na częstość występowania procesów reformulacji opracowanie wyczerpującej typologii tego zjawiska jest przedsięwzięciem niezwykle trudnym. Ważnym krokiem jest ustalenie dychotomii: reformulacje parafrastyczne versus reformulacje nieparafrastyczne¹ oparte na charakterze leksykalnego wykładnika wprowadzającego reformulację, a także wzajemny stosunek płaszczyzn informacyjnych członów reformułowanego i reformułującego.

Operacje reformulacji można przedstawić następującym schematem:

RwR'

¹ C. Rossari, *Projet pour une typologie des opérations de reformulation*, „Cahiers de Linguistique Française” 1990, n° 11, s. 345–359.

gdzie R oznacza człon reformułowany, R' oznacza człon reformułujący i jednocześnie końcowy produkt operacji reformulacji, natomiast w jest leksykalnym wykładnikiem reformulacji. Jego rola polega na ustaleniu relacji reformulacji między dwoma członami.

Przykład (1) ilustruje powyższy schemat:

(1) Jad zmii jest szkodliwy, ale nie działa tak gwałtownie jak jad kobry, *to znaczy* nie powoduje śmierci natychmiast czy za pół godziny.

Między segmentem reformułowanym, *nie działa tak gwałtownie jak jad kobry*, a segmentem reformułującym, *nie powoduje śmierci natychmiast czy za pół godziny*, istniejąca już relacja ekwiwalencji semantycznej jest dodatkowo podkreślona przez leksykalny wykładnik reformulacji *to znaczy*.

Ekwiwalencja w przekładzie inter- i intralingwalnym

Koncepcja ekwiwalencji w teorii przekładu interlingwalnego zakłada, iż tekst oryginału i tekst docelowy łączy relacja równoważności treściowo-stylistycznej². Charakter tej relacji jest przedmiotem różnych interpretacji. Barbara Z. Kielar podkreśla, że nie ma zgodności co do tego, na czym polega ekwiwalentność przekładowa³. Zdaniem autorki tekst oryginału i tekst przekładu powinny dotyczyć tego samego pozajęzykowego stanu rzeczy, co wiąże się z inwariantem na poziomie treści. Jak stwierdza Catherine Fuchs⁴, pojęcie ekwiwalencji należałoby także zastosować do zdefiniowania parafrazy występującej w obrębie tego samego języka, czyli na płaszczyźnie intralingwalnej. Kategoria ekwiwalencji zastępuje pojęcie tożsamości semantycznej, od którego należałoby odejść podczas definiowania parafrazy w związku z tym, że nie jest możliwa absolutna identyczność semantyczna jednostek tworzących parafrazę. Parafrazowanie w ujęciu potocznym nie będzie polegać na dosłownym znaczeniu procesu językowego, który można określić wyrażeniem *powiem to samo inaczej*, ponieważ, jak zauważa Jadwiga Wajszczuk⁵, konsekwencją tego jest tworzenie nowej wartości komunikacyjnej. Stosownie do powyższych założeń, będziemy również rozpatrywać reformulację parafrastyczną w kategoriach ekwiwalencji. Proces ten, jako zabieg, którym posługują się lokutorzy w dyskursie, zakłada aktywność podmiotów w procesie ustalania relacji reformulacji parafrastycznej między wypowiedziami, co wiąże się z subiektywizmem i brakiem jednolitości.

Ekwiwalencja semantyczna versus ekwiwalencja pragmatyczna

Operacje reformulacji mogą być rozpatrywane zarówno na płaszczyźnie języka, jak i na płaszczyźnie dyskursu. Operacje reformulacji parafrastycznej oparte

² *Tezaurus terminologii translatorskiej*, red. J. Lukszyn, PWN, Warszawa 1993.

³ B.Z. Kielar, *Tłumaczenie i koncepcje translatorskie*, Ossolineum, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1988.

⁴ C. Fuchs, *La paraphrase entre la langue et le discours*, „Langue française”, 1982, n° 53, s. 22–33.

⁵ J. Wajszczuk, *O metatekście*, Katedra Lingwistyki Formalnej UW, Warszawa 2005.

na relacjach ekwiwalencji lub quasi-ekwiwalencji semantycznej, rozpatrywane na płaszczyźnie językowej, charakteryzują się stałością i uniwersalnością. Jak już zostało zasygnalizowanie powyżej, na płaszczyźnie dyskursu tego typu procesy ustalone są przez lokutorów subiektywnie. Mimo iż między członem reformułowującym a członem reformulującym nie zachodzi zależność ekwiwalencji na płaszczyźnie językowej, to lokutor może ustalić tego typu relacje na płaszczyźnie dyskursu za pomocą leksykalnych wykładników reformulacji parafrastycznej. Do zbioru wykładników leksykalnych posiadających cechy semantyczno-pragmatyczne pozwalające ustalić relacje parafrazy między segmentami dyskursu należą między innymi leksemy *to znaczy, znaczy się, znaczy, czyli, innymi słowy, inaczej, mówiąc inaczej, powiem inaczej, inaczej ujmując*.

W przykładzie (2) zaczerpniętym z kabaretu *Dudek*:

(2) M: [do klienta] Panie, obejrz Pan drzwi z tamtej strony, *to znaczy*, opuść Pan pomieszczenie pracownicze. Jak ja zawałam „EEE!”, to Pan wejdzie.

Skecz *Ucz się Jasiu*, Korpus PWN

segment reformułowany *Panie, obejrz pan drzwi z tamtej strony* nie wchodzi w relacje ekwiwalencji semantycznej na płaszczyźnie językowej z członem *opuść Pan pomieszczenie pracownicze*. Na poziomie dyskursu nadawca subiektywnie wprowadza między tymi członami relacje parafrazy dzięki połączeniu ich wykładnikiem *to znaczy*. Dla nadawcy komunikatu obydwie człony są nośnikami takiej samej informacji i sytuują się na tej samej płaszczyźnie pod względem hierarchii.

W języku francuskim zbiór tego typu wykładników, zwanych *opérateurs de la reformulation paraphrastique*⁶ czy *connecteurs de la reformulation paraphrastique*⁷, reprezentują wyrażenia takie jak *c'est-à-dire, autrement dit, en d'autres termes, ou*⁸. Przykładem ilustrującym rolę wykładnika w ustaleniu relacji operacji reformulacji jest fragment konwersacji:

(3) A.- Gdzie jest dyrektor?

B. - Dyrektor jest chory, *czyli* przedłużył sobie wakacje.

(Rossari, 14: 1994, tłum. A. D.-B.)

Analizując przykład, podkreślić należy funkcję wykładnika *czyli*, polegającą na ustaleniu predykatu identyczności między członem reformułowującym *Jest chory* a członem reformulującym *przedłużył sobie wakacje*, między którymi nie ma ekwiwalencji semantycznej. Dzięki zastosowanemu wykładnikowi nadawca komunikatu wprowadza znak równości między tymi członami. Mimo iż nie są one tożsame z punktu widzenia synonimiczności, to dla nadawcy komunikatu są równoważne.

Krótko mówiąc, można stwierdzić, iż reformulacja parafrastyczna to relacja między członem reformułowującym a członem reformulującym, która opiera się

⁶ E. Gülich, T. Kotschi, *Les marqueurs de la reformulation paraphrastique*, „Cahiers de Linguistique Française”, 1983, n° 5, s. 305–351.

⁷ C. Rossari, *Les opérations de reformulation: analyse du processus et des marques dans une perspective contrastive français-italien*, Peter Lang S.A., Berne 1994.

⁸ Tamże.

na istnieniu między nimi quasi-ekwiwalencji semantycznej i/lub pragmatycznej. Aspekt pragmatyczny reformulacji parafrastycznej jest konsekwencją zarówno sensu językowego, jak i referencji, i polega na użyciu języka w sytuacji mówienia.

Dodajmy, że ekwiwalencja o charakterze pragmatycznym może objawiać się w przeformułowaniu jednej wypowiedzi na inną, która jednak dokonuje tego samego aktu illokucyjnego lub perlokucyjnego.

Widać to w przykładzie (4):

(4) Kto ma jakiś ten czasomierz . która jest godzina?

Narodowy Korpus Języka Polskiego, dalej NKJP

W przykładzie (4) człon *kto ma jakiś ten czasomierz* należy traktować jako ekwiwalent członu *która jest godzina?*

Mimo iż wywołują taką samą reakcję u odbiorcy komunikatu, jego nadawca stosuje autoreformulację, czyli sam, z własnej inicjatywy, dokonuje przeformułowania członu *kto ma jakiś ten czasomierz*.

Przykład (5) świadczy o tym, iż w ogólnie przyjętym uzusie człony *Masz zegarek?* i *która godzina* są ekwiwalentne z punktu widzenia pragmatyki. Stąd wynika reakcja chłopca, odbiorcy komunikatu, który dysponuje wiedzą na temat użycia wypowiedzi typu *Masz zegarek?* w określonej rzeczywistości pozajęzykowej jako ekwiwalentnej do pytania *Która godzina?*

(5) ROWERZYSTA – Masz zegarek?

CHŁOPIEC – Jest wpół do dwunastej.

ROWERZYSTA – Idiota. Ja się nie pytam, która godzina, tylko czy masz zegarek.

CHŁOPIEC – Nie mam.

S. Mrozek, *Jak zostałem filmowcem*, NKJP

Źródłem nieporozumienia jest intencja rowerzysty, nadawcy komunikatu, by odbiorca literalnie zinterpretował pytanie o zegarek.

Wypowiedź (6) świadczy o tym, że w świadomości użytkowników języka polskiego pytanie *czy masz zegarek* funkcjonuje jako reformulacja implicytnego pytania *która godzina*. Obie wypowiedzi są elementami aktu reformulacji z dominującym aspektem pragmatycznym. Dla użytkowników języka są więc ekwiwalentne z pragmatycznego punktu widzenia. Jednak interpretacja dosłowna pytania *czy masz zegarek* przez odbiorcę mogłaby w pewnych okolicznościach prowadzić do sytuacji, w której nadawca komunikatu poczułby się urażony odpowiedzią:

(6) Co innego gdy ktoś Ciebie konkretnie spyta *czy masz zegarek* na ulicy a Ty mu odpowiesz „mam” (*nie podając godziny...*)

Wtedy mógłby to odebrać jako chamskie zachowanie i to pod warunkiem braku poczucia humoru lub wyjątkowego pośpiechu... rozumiesz?

„life, love & unity”, NKJP

Relacje ekwiwalencji semantycznej w reformulacji parafrastycznej

O relacji tożsamości między jednostkami języka w reformulacji parafrastycznej możemy mówić wówczas, gdy proces reformulacji parafrastycznej opiera się na relacjach ekwiwalencji semantycznej. Przedmiotem analizy będą tego typu relacje występujące w dwóch przypadkach. Pierwszym jest sytuacja, w której jeden z członów reformulacji zawiera skrótowiec, a drugi jego rozwinięcie. Drugim przypadkiem reformulacji, w której zachodzi relacja tożsamości między członem reformuowanym a członem reformującym, są terminy naukowe i ich eksplikacja.

Skrótowce

Jednym z przypadków, w których można mówić o relacjach tożsamości semantycznej między dwoma członami wypowiedzenia, są skrótowce, czyli wyrazy, które powstały przez skrócenie wyrażen składających się z dwóch lub więcej słów⁹. Typowa struktura reformulacji parafrastycznej tego typu polega na tym, że człon reformuowany zawiera skrótowiec, a jego rozwinięcie znajduje się w członie reformującym.

W przykładzie (7) człon reformuowany zawiera skrótowiec *ROW-u* należący do grupy zwanej głoskowcami, gdyż czytany jest jako suma głosek tworzących początek wyrazów rozwiniętej nazwy. Człon reformujący *Rybnickiego Okręgu Węglowego* jest rozwinięciem tego skrótowca. Między członem reformuowanym a reformującym istnieje relacja reformulacji parafrastycznej oparta na ekwiwalencji semantycznej. Relacja ta podkreślona jest wykładnikiem *czyli*.

(7) Druga fala napłynęła w czasach budowy ROW-u, *czyli* Rybnickiego Okręgu Węglowego, w latach sześćdziesiątych [...].

NKJP

Taką samą strukturę posiada również przykład (8), gdzie człon reformuowany ma postać skrótowca, a jego rozwinięcie znajduje się w członie reformującym.

(8) Wydawcą był przecież OKPIK, *czyli* Ogólnopolski Klub Postępowej Inteligencji Katolickiej.

NKJP

W obydwu przykładach nadawcą wypowiedzi, którą tworzą człony reformuowany i reformujący, jest ta sama osoba. Mamy więc do czynienia z autoreformulacją. Nadawcy komunikatów z własnej inicjatywy przytaczają rozwinięcia skrótów, chcąc w ten sposób uniknąć wieloznaczności związanej z możliwością innego rozwinięcia niż ich użycie standardowe. Zarówno w przykładzie (7), jak i (8) nadawca komunikatu jest jednocześnie jego pierwszym odbiorcą. Analizując swoją wypowiedź, dokonuje on jednocześnie jej autokontroli. Dzięki rozwinięciu skrótowców wypowiedź jest jasna i zrozumiała dla odbiorców.

⁹ *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, red. K. Polański, Ossolineum, Wrocław 1999.

Reformulacja parafrastyczna zawierająca skrótowiec może mieć również strukturę odwrotną do wyżej omówionej, to znaczy, że człon reformułowany może zawierać rozwinięcie skrótowca. Ilustruje to przykład (9):

(9) Tego dnia strajk rozpoczęty przez górników kopalni „Wujek” w Katowicach został rozbity przez Zmotoryzowane Odwody Milicji Obywatelskiej, *czyli* ZOMO, za pomocą czołgów i broni palnej.

NKJP

Tutaj reformulacja składa się z członu reformułowanego w postaci rozwiniętej nazwy *Zmotoryzowane Odwody Milicji Obywatelskiej* i członu reformułującego zawierającego skrótowiec tej nazwy *ZOMO*. Relację reformulacji parafrastycznej między obydwoma członami wyznacza wykładnik *czyli*. Utworzony z pierwszych głosek wyrazów składowych skrótowiec *ZOMO* należy do grupy skrótowców standardowych. Jak wiadomo, formacje wojskowe *ZOMO* były używane przede wszystkim do rozpraszania manifestacji opozycyjnych. W latach 80. XX w. były znane z bezwzględności i brutalnych metod działania. Nadawca komunikatu, umieszczając skrót *ZOMO* w członie reformułującym, odwołuje się prawdopodobnie do wiedzy pozajęzykowej odbiorców, by w konsekwencji przywołać odpowiednie skojarzenia.

Również w przykładzie (10) rozwinięta nazwa *Studenckie Komitety Samopomocy* skrótowca literowego *SKS-y* tworzy człon reformułowany, skrótowiec zaś umieszczony jest w członie reformułującym.

(10) To już był czas, kiedy we wszystkich większych ośrodkach akademickich działały Studenckie Komitety Samopomocy, *czyli* SKS-y [...]

NKJP

W odróżnieniu od skrótowców wyżej omówionych w tym przypadku *SKS* można rozwinąć na inne sposoby, zrozumiałe jedynie dla odbiorców używających ich zgodnie z określonym standardem zależnym od kontekstu komunikacyjnego. Przykładowo *SKS* może być ekwiwalentem wyrażen *Szkolne Koło Sportowe* czy *Studencki Klub Sportowy*. Jednak w każdym przypadku między członem reformułowanym a reformującym występuje ekwiwalencja semantyczna, gdyż każda z nazw rozwiniętych dla konkretnego użytkownika języka jest tożsama ze skrótowcem *SKS*.

Niekiedy rozwinięcie skrótu standardowego, już istniejącego w powszechnej świadomości odbiorców, jest tworzone *ad hoc*, z potrzeby sytuacji i w ściśle określonym celu. Przykładem takiego zabiegu językowego jest wypowiedź Leszka Moczulskiego w czasie sejmowej debaty o stanie wojennym w 1992 roku:

(11) My mamy pretensje, że wy jesteście z PZPR, *to znaczy*, rozszyfruję ten skrót – PZPR: płaćni zdrajcy, pachołki Rosji.
Sejmowa debata o stanie wojennym, 1 lutego 1992 r.

Proces reformulacji parafrastycznej tworzy człon reformułowany *PZPR* i człon reformułujący *płaćni zdrajcy, pachołki Rosji*. *To znaczy* pełni rolę wykładnika reformulacji parafrastycznej. Człon reformułowany mający formę skrótu literowego *PZPR*

pochodzącego od nazwy pierwszych liter wyrazów składowych *Polska Zjednoczona Partia Robotnicza* w powszechnej świadomości społecznej funkcjonował wyłącznie w tym jedynym, oficjalnym rozwinięciu. Jego niestandardowe rozwinięcie w postaci *płatni zdrajcy, pacholki Rosji* posłużyło nadawcy komunikatu do osiągnięcia określonego zamiaru. O tym, że cel zastosowania tego rodzaju reformulacji parafrastycznej został osiągnięty, świadczy reakcja kilkudziesięciu polityków SLD, którzy uznali tę wypowiedź za obraźliwą do tego stopnia, że podali jej autora do sądu o naruszenie dóbr osobistych.

Przykład (12) ilustruje przypadek, kiedy lokutor tworzy skrótowiec, którego zakres ogranicza się do konkretnej sytuacji komunikacyjnej i jest zrozumiały jedynie dla konkretnego odbiorcy.

(12) TP, czyli Twój Problem. On ci przeszkadza normalnie żyć.

NKJP

Między członem reformuowanym *TP* a członem reformującym *Twój Problem* istnieje relacja ekwiwalencji semantycznej, gdyż nadawca komunikatu utworzył skrótowiec zgodnie z zasadami tworzenia skrótowców literowych, czyli od pierwszych liter wyrażenia *Twój Problem*. Obydwa człony są więc tożsame na płaszczyźnie synonimii językowej.

Eksplikacja terminów naukowych

Proces reformulacji parafrastycznej pełni ważną funkcję w wypowiedziach mających na celu popularyzowanie dyskursu naukowego. Można określić, iż jest jednym z mechanizmów pozwalających na zrozumienie przekazywanych treści naukowych, które są trudne do zrozumienia dla niespecjalistów. By logiczna struktura wypowiedzi nie została naruszona, między terminem naukowym a jego eksplikacją powinny istnieć relacje, innymi słowy musi między nimi występować relacja synonimii. Umieszczone poniżej przykłady (13), (14) i (15) obrazują proces popularyzacji dyskursu naukowego dzięki reformulacji parafrastycznej:

(13) W Polsce i w Niemczech wpalano im piętno na czole i piersiach; w Hiszpanii przed podpaleniem stosu wykonywano dekalwację, czyli zdarcie z głowy skóry z włosami.

Korpus Języka

Polskiego Państwowego Wydawnictwa Naukowego (dalej Korpus PWN)

(14) Podobne możliwości dają geologom odwrócenia kierunku pola magnetycznego albo ławice bentonitów, czyli warstw pyłów osiadających na dnie morskim po podmorskich wybuchach wulkanów.

Korpus PWN

(15) Po modlitwie następuje zaharemienie panny młodej, czyli zakrycie jej twarzy welonem.

NKJP

Wypowiedź (13), zaczerpnięta z Korpusu Języka Polskiego Państwowego Wydawnictwa Naukowego, pochodzi z artykułu zamieszczonego w czasopiśmie „Przekrój”. Celem autora jest dotarcie do możliwie największej rzeszy odbiorców,

a obecność terminów naukowych jest elementem utrudniającym odbiór tekstu. By zredukować tego typu problemy, autor posługuje się aktem reformulacji parafrastycznej, która składa się z członu reformułowanego zawierającego termin *dekalwacja* oraz jego eksplikacji w postaci wyrażenia peryfrastycznego *zdarcie z głowy skóry z włosami*, tworzącego człon reformułujący.

Lokutor w przykładzie (14) wyjaśnia termin geologiczny użyty w dopełniaczu liczby mnogiej *bentontów* za pomocą wyrażenia peryfrastycznego *warstw pyłów osiadających na dnie morskim po podmorskich wybuchach wulkanów*. Relację ekwiwalencji semantycznej podkreśla dodatkowo wykładnik *czyli*.

Zarówno w przykładzie (13), jak i (14) nadawca komunikatu jest jednocześnie autorem członu reformułowanego i reformułującego, mamy więc do czynienia z autoreformulacją, co świadczy o tym, że sami autorzy uznają pojęcia czy terminy za utrudniające percepcję komunikatu, więc z własnej inicjatywy dokonują ich eksplikacji.

W przykładzie (15) autoreformulację parafrastyczną tworzy wyrażenie peryfrastyczne *zakrycie jej twarzy welonem*, które jest eksplikacją terminu *zaharemienie panny młodej*. Leksykalny wykładnik *czyli* odsyła odbiorcę do interpretacji relacji między segmentem *zaharemienie panny młodej* a segmentem *zakrycie jej twarzy welonem* jako ekwiwalentnych na płaszczyźnie metaforycznej.

Relacja quasi-ekwiwalencji w reformulacji parafrastycznej

Bardzo często lokutorzy posługują się procesem reformulacji parafrastycznej, w którym nie występuje relacja ekwiwalencji semantycznej między członami wypowiedzi. W takich przypadkach mówimy o quasi-ekwiwalencji, czyli relacji polegającej na ustaleniu tożsamości przez lokutora. Nadawca komunikatu może subiektywnie uznać człon reformułowany i reformułujący za równoważne, łącząc je wykładnikami, które ze względu na swe właściwości semantyczno-pragmatyczne mogą ustalać relację równoważności na płaszczyźnie dyskursu.

Powyższe założenie może oznaczać, że proces reformulacji parafrastycznej niesie ze sobą pierwiastek o zabarwieniu emocjonalnym, jak to obserwujemy we fragmencie konwersacji (16):

- (16) – Więc, wie pani, przeżycie moje było straszne.
 – To był jedynak?
 – Jedynak. Ja już jestem inna i byłam inna, wie pani. Ja już wiedziałam, że ja już, powiedziałam, nie mam po co żyć. Mąż mój umarł przed tym i potem on.
 – *Czyli* straciła pani dwie najbliższe, najukochańsze osoby.

Korpus PWN

Człon reformułujący *straciła pani dwie najbliższe, najukochańsze osoby* jest rezultatem poszukiwań sposobu odpowiedniej rewerbalizacji sensu poprzedniej wypowiedzi. W porównaniu z poprzednimi przykładami, w których ten sam lokutor był autorem członu reformułowanego i reformułującego, w analizowanym przykładzie mamy do czynienia z odmienną sytuacją. Sens członu reformułowanego podlega operacji reformulacji przez odbiorcę komunikatu z jego własnej inicjatywy.

Reformułując sens wypowiedzi nadawcy, odbiorca daje do zrozumienia, że interesuje go wypowiedź rozmówcy, że jest on dla niego ważny. Jej końcowy rezultat w postaci członu *straciła pani dwie najbliższe, najukochańsze osoby* jest zwięzłą konkluzją poprzedniej wypowiedzi.

Przykłady (17) i (18) zawierają akty reformulacji parafrastycznej, ustalone dzięki wprowadzeniu wykładnika na bazie czasownika *mówić*, użytego eksplicytnie.

(17) Ostatnio za takich jak ja wzięli się wegetarianie, sugerując, że biorę udział w zbrodni pochłaniając mięso. *Mówiąc innymi słowy* – pożeracze schabu są wieprzami.

NKJP

(18) Pamiętajmy, że w naszym organizmie puryny powstają również w wyniku przemiany nukleoprotein – białek zawartych w jądrach komórek. Stąd w żywieniu należy uwzględniać diety niskopurynowe, *inaczej mówiąc* – nie nadużywać kawy, herbaty i kakao.

Korpus PWN

Lokutor w przykładzie (17) wysłał do odbiorcy informację, że dzięki właściwościom semantycznym wykładnika *mówiąc innymi słowy* człon reformułujący *pożeracze schabu są wieprzami* jest innym, pejoratywnym sposobem wyrażenia treści wyrażenia reformułowanego. W przykładzie (18) segment reformułujący *nie nadużywać kawy, herbaty i kakao* wyjaśnia wyrażenie reformułowane *uwzględniać diety niskopurynowe*. Tutaj lokutor stosuje operację reformulacji z myślą o odbiorcach, którzy nie dysponują specjalistyczną wiedzą z zakresu diabetologii, umożliwiającą zrozumienie komunikatu. Akt reformulacji w omawianym przykładzie jest sposobem przekształcenia terminu naukowego na pojęcie zrozumiałe dla szerokiego grona odbiorców komunikatu.

Przykład (19) zawiera leksykalny wykładnik reformulacji, pomijający komponent *mówić*. *Innymi słowy* można wyrazić za pomocą parafrazy *powiem inaczej*.

(19) Zabrzmi to banalnie, ale reklamę obdarza się – racjonalnie i uczuciowo, świadomie i podświadomie – stosunkiem typu „miłość i nienawiść”. *Innymi słowy* – z reklamą źle, ale bez reklamy jeszcze gorzej.

Korpus PWN

Nadawca komunikatu reinterpretuje sens członu reformułowanego *reklamę obdarza się – racjonalnie i uczuciowo, świadomie i podświadomie – stosunkiem typu „miłość i nienawiść”*, wybierając elementy językowe, które są obce stylowi oficjalnemu pierwszego członu. Wykładnik *innymi słowy* zapowiada wybór nowej, bardziej prostej formy językowej z *reklamą źle, ale bez reklamy jeszcze gorzej*, która w intencji nadawcy lepiej oddaje sens członu pierwszego. Człon reformułujący jest ekwiwalentem członu reformułowanego na płaszczyźnie dyskursu.

Podsumowanie

Złożoność problematyki związanej z operacjami reformulacji parafrastycznej wynika między innymi z bogactwa środków językowych, które biorą w nich udział.

Interlokutorzy reformułują daną wypowiedź, ustalając związki oparte na ekwiwalentach lub quasi-ekwiwalentach między poszczególnymi częściami dyskursu lub ideami, które dyskurs wyraża. Procesy te, rozpatrywane jako inherentna część dyskursu, charakteryzują się przede wszystkim subiektywizmem i brakiem uniwersalności dlatego, że pomiędzy członami reformulacji parafrastycznej występuje częściej ekwiwalencja pragmatyczna, objawiająca się w użyciu języka w sytuacji mówienia niż ekwiwalencja semantyczna, rozumiana jako relacja tożsamości między jednostkami języka. Płaszczyzną występowania reformulacji parafrastycznej opartej na relacjach tożsamości są między innymi skrótowce i ich rozwinięcia oraz eksplikacja terminów naukowych. W przypadku gdy między członami wypowiedzenia nie występuje relacja tożsamości, ważną rolę w ustaleniu quasi-ekwiwalencji między nimi pełnią wykładniki, które ze względu na swe właściwości semantyczno-pragmatyczne mogą ustalać relację równoważności między członami na płaszczyźnie dyskursu.

Należy podkreślić, że użycie procesów reformulacji parafrastycznej implikuje chęć wzajemnej współpracy lokutorów w interakcjach werbalnych, a poszczególne etapy reformulacji tworzą strategię, której zadaniem jest rozwiązywanie problemów komunikacyjnych.

Equivalence relations in paraphrastic reformulation on the discourse level

Abstract

The article presents a discussion of semantic and pragmatic equivalence relations that occur between the elements of a paraphrase. The process of reformulation is understood as an element of the communication strategy, and consists in transforming the utterance so that its elements are semantically identical or equivalent. The analysis of examples proves that the interlocutors, using paraphrases on the discourse level, arbitrarily introduce the paraphrastic relations between the elements of the reformulation. In this case, pragmatic equivalence between the reformulated element and the reformulating one is visible in the use of language in a spoken communication event. The examples used include acronyms and their extensions, as well as explanations of scientific terms. They are subjected to paraphrastic reformulation analysis in terms of semantic equivalence, i.e. identity relation between the elements of the utterance.

Anna Domagała-Bielaszka
studiuje na studiach doktoranckich
Instytutu Filologii Polskiej UP
e-mail: novecento@poczta.onet.pl

Rafał Solewski, Anna Wywiot

Gra. Dzieło sztuki i reklama

Dzieło sztuki i reklama

Zgodnie z najbardziej znaną w polskiej estetyce koncepcją, dzieło sztuki odtwarza rzeczy, konstruuje formy, wyraża przeżycia, zachwycając, wzruszając, bądź wywołując wstrząs. Tworzy je intencjonalnie artysta obdarzony specyficzną wrażliwością i wyjątkowymi możliwościami. Podmiot doświadczający dzieła dopełnia sytuację estetyczną¹.

Według niektórych warunkiem właściwej percepcji jest wpisanie wytworu w określone konwencje. Nie tylko hermeneutycznie zorientowani badacze podkreślali, że forma prezentacji i jej odbiór mogą być uwarunkowane kulturowo, czasowo, poprzez modę panującą w danym czasie, konkretny nurt w sztuce, opinie krytyków oraz poprzez indywidualność artysty². Sztuka XX wieku zwróciła szczególną uwagę na to, że dzieło sztuki jest sensem zawartym w syntetycznym wytworze o charakterze całości, którego forma wynika z intencji twórcy i jego zamiaru jak najlepszego wykorzystania zdolności i umiejętności³.

Dzieło sztuki jest zatem składową indywidualnych poszukiwań artysty, osadzonych w czasie i przestrzeni (odpowiednim kręgu kulturowym, tradycji artystycznej, przynależności do określonego nurtu w sztuce) i ich relacji z instancją odbiorczą. Jest nasycone znaczeniami – sensem pierwotnym, który nadaje artysta, oraz sensem

¹ Definicja dzieła sztuki por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988, s. 52. O artyście, jego predyspozycjach, relacji z odbiorcą oraz o sytuacji estetycznej por. M. Gołaszewska, *Kim jest artysta?*, WSiP, Warszawa 1986.

² Por. np. A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, tłum. D. Danek i J. Kamionkowa, PIW, Warszawa 1970, s. 355; W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, tłum. R. Reszke, KR, Warszawa 2011, s. 25 i n.; A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum., oprac. i wstęp L. Sosnowski, WUJ, Kraków 2006; J. Barański, *Intelektualizm estetyczny*, „Nowa Krytyka”, <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article87> [dostęp: 16.05.2012].

³ Por. np. M. Ostrowicki, *Idea koncepcyjnej teorii dzieł sztuki (zarys)*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2000, t. XXVIII, z. 2, http://www.ostrowicki.art.pl/Idea_koncepcyjnej_teorii_dziel_sztuki.pdf [dostęp: 10.05.2012]

naddanym, powstającym na styku artystycznej realizacji i odbiorczej interpretacji. Analiza dzieła sztuki w dużej mierze polega na odkryciu jego tożsamości – odnalezieniu tego, co wyróżnia dany wytwór spośród innych z tej samej kategorii. Stanowi o tym jego oryginalność w prezentacji zawartego sensu, treści psychicznej, natężenia emocjonalnego i wykorzystanej w tym celu techniki.

Jeśli warunkiem powstania dzieła sztuki jest intencja twórcy, to ostateczną instancją decydującą o tym, że wytwór jest dziełem sztuki, jest prawdopodobnie odbiorca. Tożsamość rzeczy, tutaj wytworu rozumianego jako dzieło sztuki i sensu, który ma być jego istotą, byłaby zatem determinowana przez osobową tożsamość. Najpierw tego, który wytwarza dzieło, a potem tego, który go doświadcza.

I w wypadku twórcy, i odbiorcy warto może szczególnie pamiętać o definicji Charlesa Taylora, który w odniesieniu do tożsamości człowieka dostrzegał horyzont moralny, do którego odwołujemy się w procesie kształtowania i przeobrażania pragnącej stabilizacji tożsamości i który sytuuje osobę w świecie⁴. Wskazywał także negocjowanie indywidualnego samookreślenia z tym, jak postrzegają nas inni. Pisał również, że tożsamość tworzy się przy pomocy „znaczących innych”, którzy oceniają autentyczność kreacji, zgodność tego, kim chcielibyśmy być (samookreślenie) z tym, kim jesteśmy (tj. jak postrzegają nas inni). Podkreślał wreszcie, że jednostki, odwołując się w procesie samookreślenia do tożsamości zbiorowej, podtrzymują np. tożsamość narodową.

Obecność „w świecie” i świadomość potrzeby „kreowania” siebie, a zarazem działania innych, którzy doświadczenia, oceniają, wyrażają swoją opinię i oddziałują, to elementy wpływające na twórcę i odbiorcę wytworu. Mogą zadecydować o jego „artystyczności”. Tożsamość osoby, jej stałość i podatność na wpływy, tworzyłyby zatem co najmniej kontekst dla definiowania tożsamości dzieła sztuki.

Taka refleksja nie wyklucza chyba z jego przestrzeni również reklamy artystycznej, czyli tworzonej przez artystów – grafików, grafików komputerowych, malarzy – w której funkcja estetyczna jest równie ważna jak perswazja.

Jednak współautorem dzieła-reklamy okazuje się jeszcze przedsiębiorstwo lub reprezentowana przez nią marka. Pojawia się dodatkowa intencja, która wpływa na „obecność w świecie” i wykorzystuje rolę opinii. Odbiorca to też konsument, który reklamę dookreśla, ale ma też się jej poddawać.

Dzieło będzie zwykle spajało tożsamość artysty z wizją firmy. Celem nadrzędnym przedsiębiorstwa jest wzrost sprzedaży usług lub produktów i artysta nie może przejść wobec tych oczekiwań obojętnie. Firma (jako zleceniodawca) wymaga od artysty stosowania perswazji. Od niego (i jego umiejętności) zależy, czy będzie w stanie ją zneutralizować za sprawą warstwy estetycznej. Powstaje sprzężenie zwrotne na linii firma-artysta, którego rezultatem jest ostatecznie skondensowany komunikat skierowany do odbiorcy-konsumenta. Ten, za sprawą reklamy (później produktu/usługi), negocjuje własną tożsamość z wizją człowieka kreowaną przez przedsiębiorstwo. Reklama staje się dla klienta swego rodzaju „znaczącym innym”, sugerując, że skorzystanie z jej propozycji umocni tożsamość nabywcy, pozwoli ją właściwie oceniać przez innych. Powstanie reklamy zazwyczaj poprzedzane jest badaniami rynku, w tym preferencji konsumentów w określonej grupie. Ich

⁴ C. Taylor, *Źródła współczesnej tożsamości* [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. M. Król i A. Smolar, tłum. A. Pawelec, Znak, Kraków 1995, s. 9–14.

rezultat i nastawienie firmy na określonego adresata wpływają na rodzaj i kształt komunikatu.

Równocześnie wiadomo, że reklama nie zaspokaja potrzeb odbiorcy, a je tworzy. Właśnie na poziomie tego aktu „kreowania” artysta negocjuje z firmą ostateczny wygląd komunikatu, zaś konsument może zareagować na rezultat, poddając się perswazji, ale i podejmując krytykę, co wynika z kondycji jego własnej osobowości. Artysta, za sprawą reklamy, przedstawia w sposób wizualny firmę i jej produkty. Po części kształtuje tożsamość marki. Jednak wykorzystuje też, mniej lub bardziej świadomie, swoje przeżycia, doświadczenia, które nadały jego osobowości pewien kształt. Towar lub usługa, za sprawą reklamy, domaga się uznania (i zakupu). Jednak tylko od konsumenta zależy, czy zachłyśnie się reklamową rzeczywistością i wejdzie w prezentowany obraz. Wyzwaniem jest również i to, czy dostrzeże w tym działaniu udział artysty. Jeśli nie dostrzeżemy jego ingerencji, reklama będzie jedynie nakłaniającym nas do kupna przekazem. Jeśli zaś wyeliminujemy artystę, nie możemy mówić o dziele sztuki. „Znaczącym innym” dla odbiorcy reklamy stanie się tylko firma wraz z jej nastawieniem na zysk.

Przykłady sytuacji, kiedy reklama nie mówi wprost, posługuje się półsłówkami, wiele należy dopowiedzieć, pokazują najłatwiej, że odbiorca nie musi być tylko biernym uczestnikiem spotkania, który po prostu poddaje się perswazji. Także w innych przypadkach, jeśli percepcji towarzyszy choć ślad interpretacji, wtedy dochodzi do tworzenia nowych sensów, nadawania własnych znaczeń kształtom i kolorom, redefiniowania sensu pierwotnego⁵. Gdy zaś w tym wszystkim odbiorca będzie miał na uwadze i „wizję firmy”, i fakt, że artystyczny współtwórca reklamy-projektant jest zakamuflowany, wreszcie to, jaką rolę w odbiorze komunikatu odgrywają oczekiwania, przyzwyczajenia, wiedza, wtedy może doświadczać reklamy jako specyficznego dzieła sztuki.

Tożsamość dzieła-reklamy wynikałaby wtedy z fenomenu gry między artystą a firmą, gry, która zawsze wymaga współuczestnictwa konsumenta. Z napięcia między tym, co przez autora oraz firmę dane, i tym, co dostrzeże odbiorca. Wypadkową „autentyczności kreacji” – zgodności tego, czym jest (komunikatem perswazyjnym), do czego pretenduje (dzieło sztuki) i tego, czym jest dla odbiorcy. Dzieło w takim rozumieniu będzie zapraszało do gry odbiorcę-konsumenta – jego celem będzie odkrycie znaczeń, ukrytych w cieniu *logo* firmy. Być może gra taka stanowi o tożsamości dzieła, zaś uczestniczenie w niej pozwala na refleksję także o tożsamości osobowej artysty i odbiorcy.

Analiza konkretnych przykładów i przywołanie w ich kontekście tez filozofów oceniających sztukę i reklamę może pozwolić na rozważenie zasadności takich przypuszczeń.

⁵ Por. np. H.-G. Gadamer, *Koniec sztuki? Od heglowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antysztuki*, [w:] tegoż, *Dziedzictwo Europy*, tłum. A. Przyłębski, Spacja, Warszawa 1992, s. 50.

Artysta i firma

Wong Kar-Wai, w tworzonych przez siebie spotach reklamowych (choćby telewizora Aurea firmy Philips)⁶ wykorzystuje oryginalną poetykę i wypracowane przez siebie cechy fabularno-stylistyczne. Oniryczne sekwencje, samotność, napięcie emocjonalne, wytworne kobiety (przechadzające się, ubierające, przeglądające się w lustrze), zegary prezentujące upływ czasu, klatki schodowe, charakterystyczne motywy muzyczne, futurystyczne wstawki, bohaterowie (również aktorzy filmowi) – to wszystko znajdziemy w reklamach tworzonych przez tego reżysera. Konsument zdaje sobie sprawę z celu nadrzędnego, jaki przyświeca reklamie. Nie może jednak przejść obojętnie wobec obrazów i dźwięków (np. piosenki *Siboney* Connie Francis do filmu *2046*), które do niego docierają za pośrednictwem ekranu. Tego typu reklamy stanowią przestrzeń gry – zaczynają intrygować. Wychwycenie wszystkich tropów, którymi posługuje się artysta, nobilituje konsumenta, sprawia, że czerpie on satysfakcję z obcowania ze *spotem*.

Jeśli zaś artysta w ten sposób, choć za sprawą reklamy, może *odtworzać rzeczy, konstruować formy, wyrażać przeżycia* i za ich pomocą *zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać*⁷, to możemy mówić o obcowaniu z dziełem sztuki. Dzieje się tak, ponieważ opisywany przykład zachęca nas do interpretacji, do próby zrekonstruowania świata przedstawionego, do wykrycia fabuły i związków zależności między poszczególnymi elementami, do odkrycia funkcji odpowiednich fragmentów i funkcji całości, która powstanie po ich syntezie. To chyba sytuacja, o której Gadamer mówi: „Musimy wiele połączyć, wiele zespolić. Mówimy zazwyczaj, że obraz «czytamy», tak jak czyta się pismo. «Rozszyfrowujemy» obraz jak tekst”⁸. W różnych sztukach refleksja jest wyzwaniem, które dzieło nam narzuca jako specyficzny – artystyczny konstrukt o walorach estetycznych. Może i w sztuce reklamy.

W sytuacji, w której artysta otrzymuje od firmy „wolną rękę” (a tak z pewnością dzieje się z mistrzami kina), na plan pierwszy wysuwa się jego tożsamość jako twórcy i również ona w głównej mierze jest „negocjowana” w procesie odbioru. To stwarza pewne niebezpieczeństwo dla przedsiębiorstwa – odbiorca zapamięta piękne obrazy, muzykę i nazwisko reżysera, jednak to, co reklamowane uznać może za nieistotne. *Logo* (czy prezentowany produkt) w takim wypadku będzie dodatkiem do opowieści, a nie odwrotnie.

Dlatego asekuracyjne wpływanie na projekt przez tego, który zamawia, prowadzi często do tłumienia roli artysty. Zwykle nie „wielkie nazwiska” tworzą reklamy i nie mamy do czynienia ze swobodą twórczą. Wtedy gra zmienia swoje oblicze – instancja artysty rozmywa się, przytłoczona „wizją firmy”. Przede wszystkim tożsamość marki, czyli pożądaný sposób postrzegania jej przez konsumentów za sprawą reklamy, wchodzi w relację z odbiorcą. „Znaczącym innym” dla konsumenta

⁶ Dior – *Midnight Poison* (www.youtube.com/watch?v=5lzfTW0z1HU, dostęp: 3.12.2012), 2007; Philips Aurea – *There's Only One Sun* (www.youtube.com/watch?v=ulGs3n-qRDk8, dostęp: 3.12.2012), 2007; Lacoste – *La Rencontre* (www.youtube.com/watch?v=ow-raOITjNsQ, dostęp: 3.12.2012), 2001.

⁷ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciciu pojęć...*, s. 52.

⁸ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 36.

zdecydowanie nie jest już artysta, a firma, która w pewnym stopniu podszywa się pod niego, wykorzystuje jego możliwości kreowania doświadczeń wywoływanych przez sztukę. Przystają liczyć się intertekstualne relacje, walory estetyczne czy tro-py, którymi mamy podążać, by móc się zachwycić czy wzruszyć. Warto zauważyć, że to także dla naszego (odbiorcy) poczucia tożsamości mogło być uznane za swoisty sukces wynikający z uczestnictwa w grze. Teraz jednak to towar zostaje wyniesiony na piedestał, a bój toczy się jedynie o jego zakup. W takim kontekście nie można mówić o inwencji i nieposkromionym talencie twórcy. Zostają one wyparte przez korporację, której głównym celem jest zysk. Funkcja estetyczna zostaje zastąpiona czystą perswazją. Artystyczność przekazu ustępuje twardym prawom rynku, a samo dzieło zostaje zdegradowane do pozycji niewysublimowanego narzędzia wywierania wpływu i osiągnięcia korzyści materialnych.

Komunikat: materia i narzędzia

Wtedy okazuje się też, jak bardzo tożsamość jednostki-konsumenta w dzisiejszych czasach kształtowana jest za sprawą marek, które pojawiają się w reklamach. Logo, obraz reklamowy wykorzystywane są jako materia, z której, tak samo jak z doświadczeń, postrzegania, zmysłowych doznań, postmodernistyczny *bricoleur*, mający być „konstruktorem tożsamości” tworzy stale narastającą kolekcję⁹ *Bricoleur* nie realizuje jakiegoś konkretnego planu, zbiera kolejne elementy w celu odnowienia lub wzbogacenia zasobu. Współczesne budowanie tożsamości przyjęło formę niekończącego się procesu, wiecznego wypróbowywania nieskończonych możliwości, które dają m.in. produkty prezentowane w reklamach. Każdy aspekt tożsamości można dowolnie zmieniać, przekształcać, redefiniować. W społeczeństwie konsumpcyjnym, w którym człowiek jest postrzegany przez pryzmat zawartości wózka sklepowego – wystarczają odpowiednie rekwizyty, znane z mediów i reklam, by stać się kimś innym.

Slogany reklamowe głoszące „Jesteś tego warta” (L’Oreal), „Smak raj” (Bounty), „Nowy sposób na wolność” (Nestle Nesquik, Chocapic i Cinimimis w formie batonika), „Dare for more” (Pepsi) sprawiają, że jednostka, kupując produkt, otrzymuje chwilową namiastkę przyjemności, wolności, niezależności czy luksusu. Istotną rolę odgrywa tu element samokreacji oraz dążenie do oryginalności. W ciągu tylko jednego dnia (za sprawą produktów lub usług) jednostka może wysłać wiele sprzecznych sygnałów: być domatorem skoncentrowanym na rodzinie (Saga), studentem uczącym się do egzaminu (Nescafe), sportowcem (Adidas), maminsynkiem (ING) i stuprocentowym samcem (STR8). Oryginalność w tym wypadku jest dość złudną kategorią, dlatego miliony konsumentów pragną ją osiągnąć tymi samymi środkami.

Częścią tej materii bywa sztuka, albo raczej „mglisty krąg oparów” pozostały według Benjamina po historycznym kulcie oryginalności i wykorzystywany przez

⁹ Por. Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, tłum. J. Łaszcz, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s. 48. Por. też np. M. Gołębiwska, *Koncepcja różni Derridy a mitologika nauk humanistycznych*, [w:] *Różnica i różnorodność. O kulturze ponowoczesnej – szkice krytyczne*, red. A. Jawłowska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996, s. 19.

przemysł kulturowy¹⁰. Masowy i zawierający w sobie pracę projektanta reklamy, bardziej wytwórca niż twórca. Toczy się tutaj jeszcze inna gra – gra znaczeń. Różnego rodzaju zabiegi będą domagały się zdemaskowania, odczytania i wychwycenia „błędów”. Najlepiej jest to widoczne właśnie na przykładzie reklamy, bo ta bardzo chętnie odwołuje się do sztuki wysokiej i wykorzystuje ją, by uzyskać związany z nią prestiż. Wykorzystuje klasykę powszechnie znanych i podziwianych malarskich arcydzieł, by „uwznioślić” przekaz lub zaszokować poprzez dodanie do grafiki tekstu, który z pozoru jest jej przeciwstawny – obraz zostaje wykorzystany w odmiennym kontekście, niejednokrotnie jedynie przez slogan zostaje nadpisany nad nim, inny niż w oryginale, sens. Zdarza się, że towarzyszy temu aura skandalu¹¹.

Wykorzystanie „mglistego kręgu oparów” i graficzno-tekstowego naddatku jest wyzwaniem trudniejszym niż budowanie komunikatu od podstaw, gdzie jesteśmy w stanie precyzyjnie zaplanować jego końcowy obraz oraz odczytanie. Istnieje wiele aspektów malarskich, które pozwalają na bezpośrednie połączenie sztuki z reklamą – perspektywa, odpowiednio dobrany układ form czy postaci względem siebie, światłocienie i przejścia tonalne, faktura oraz kompozycje kolorystyczne (gama odcieni), które wpływają na odczytanie symboliki całości. Choć zatem reklama różni się zasadniczo od sztuki, bo czynnik estetyczny nie jest priorytetem, lecz przekonanie konsumenta do prezentowanego przez nią produktu¹², nie oznacza to, że reklama wartości estetycznych w ogóle nie posiada. Tym bardziej, że komunikaty reklamowe posługują się chwytami retorycznymi, które w klasycznej sztuce wizualnej nie miały racji bytu.

¹⁰ Por. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, t. II, red. S. Skwarczyńska, WL, Kraków 1986, s. 260–261; T.W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, wybór i wstęp K. Sauerland, PIW, Warszawa 1990, s. 18.

¹¹ Podczas gdy przekształcenie *Mony Lisy* (sosy *Develey*) na modłę skomercjalizowanej ikony kultury współczesnej już zbytnio nie razi, to np. *Ostatnia Wieczerza* Leonarda da Vinci gwałtownie sprowadzana jest do poziomu *profanum*. Obecnie uczestnikami wieczerzy są bezpańskie psy, bohaterowie *Looney Tunes*, żyrafy, owoce, bohaterowie *Super Smash Bros.*, szczury, superbohaterowie, gracze w kasynie. Odpowiednio funkcję Jezusa sprawuje pies *husky*, królik *Bugs*, żyrafa, oliwka, Mario, szczur, *Superman*, hazardzista. Wśród tego typu obrazów są również reklamy – m.in. kampania społeczna dla *International Organization for Animal Protection*, dotycząca ochrony zwierząt – *One of you betrays us 150,000 times every year*, reklama trutki na szczury *Mortein – Kills all rats* i bardzo wiele innych. Za każdym razem, gdy agencja reklamowa wykorzystuje znany ogółowi społeczeństwa obraz, który na dodatek stanowi przedmiot religijnego kultu, istnieje ryzyko wywołania skandalu lub „złego odczytania”. Nb. agencji i firmie to drugie jawi się jako coś bardziej niebezpiecznego. Por. <http://dreamdogsart.typepad.com/a/6a00d8341c192953ef010535c89979970c-pi> [dostęp: 3.12.2012]; http://adsoftheworld.com/media/print/mortein_last_supper?size=_original [dostęp: 3.12.2012]; a także: domu mody *Marithé and François Girbaud*: http://adsoftheworld.com/media/print/marithe_francois_girbaud_last_supper?size=_original [dostęp: 3.12.2012]; mleka *Mimosa*: <http://www.coloribus.com/admirror/the-last-supper/6545605/> [dostęp: 3.12.2012]; zakładów bukmacherskich *Paddypower.com – There's a place for fun and games*, http://theinspirationroom.com/daily/print/2006/4/last_supper_paddypower.jpg [dostęp: 3.12.2012].

¹² „Owa skuteczność przekonywania może być osiągnięta poprzez sztukę, ale równie dobrze poprzez najpodlejszą namiastkę artystyczną czy wręcz nie pretendując do żadnego artystyzmu”. G. Dorfler, *Człowiek zwiłokrotniony*, tłum. T. Jekiel, I. Wojnar, PIW, Warszawa 1973, s. 241.

O ile przekaz malarski – jak i każdy znak ikoniczny – odsyła do samego siebie i nie daje możliwości dokładnego ujęcia w kategorii [...], o tyle przekaz reklamowy ma właśnie na celu posiadanie także pojęciowo uchwytnego znaczenia, i aby osiągnąć ten cel, ucieka się nieraz do innych dodatkowych kodów, które prezentują jego „treść”, jak np. do napisów, do zgrabnego liternictwa – aby uwidocznić i uwypuklić nazwę – do obrazów reprodukowanych w sposób tak realistyczny i fotograficzny, że ich denotacja nie budzi wątpliwości¹³.

Reklama, oprócz elementu figuratywnego, posiada aspekt graficzno-werbalny – logotyp. Jest to swoisty podpis, który utożsamiany jest z twórcą danej reklamy. Choć, jak wiadomo, w rzeczywistości jest to podpis jej zleceniodawcy, to czasami jedynie logo i slogan reklamowy łączą wykorzystane dzieło sztuki z marką reklamowanego produktu (za przykład mogą posłużyć reklamy Benettona), podczas gdy obraz żyje samodzielny estetycznym życiem. Autor *Człowieka zwielokrotnionego* przekonany jest też o edukacyjnym charakterze przekazu reklamowego – przyczynia się on do *wychowania artystycznego mas*¹⁴.

Nie tylko zatem dostrzeganie swoistego rodzaju gry firma-artysta-odbiorca stanowi o tożsamości dzieła reklamowego i jego przynależności do świata sztuki. W pracach tej szczególnej dziedziny pojawiają się bowiem tradycyjne wyznaczniki, które mogą dotyczyć różnych artystycznych dziedzin.

Jednak filozofowie rozważający rolę i kondycję reklamy w kontekście związków estetyki i kultury masowej oraz analizujący materię i narzędzia wykorzystywane przez twórców reklam, także ich relację z odbiorcą, sceptycznie oceniali przynależność tej dziedziny do świata sztuki. Benjamin był zdania, że reklama ma wielkie aspiracje, by być postrzeganą jako sztuka wysoka, jednak mechaniczna reprodukcja sprawia, że staje się ona „sztuką dla mas”, zatracając tym samym swoją elitarność. Reklama ma „reprodukcję w genach” – tworzy się ją po to, by powielić, aby osiągnęła jak największy zasięg, co nie umniejsza jej wartości, bo wręcz istnieje ona po to, by dotrzeć do masowego odbiorcy. Adorno krytykował reklamę jako sztukę dla konsumenta, która podobnie jak telewizja nie wymaga uwagi i zrozumienia, ale jest manipulacyjnym uprzejmym sprawianiem przyjemności, w której ewentualne czerpanie z kulturowych źródeł nie jest ujawniane, natomiast towar prezentowany w reklamach staje się np. tłem zdarzeń, elementem wyposażenia mieszkania, zacierającym różnicę między tworem a rzeczywistością¹⁵. Jeśli zaś reklama odnosi się tylko do zwykłej codzienności, nie może być rozpatrywana w kategoriach sztuki.

W praktyce taki rodzaj reklam przeważnie dotyczy produktów codziennego użytku, w których kupno nie jesteśmy zaangażowani, lub marek już na rynku ugruntowanych. Reklama produktów codziennego użytku, żywności czy podstawowych środków czystości nie musi odsyłać konsumenta do rzeczywistości innej niż „codzienna”. Liczy się czysta kalkulacja (zobacz ile zyskasz, kupując nasz produkt), racjonalizm, który dopiero po głębszym zastanowieniu rodzi absurdy (np. we współczesnych spotach jedna kropla Pur Active Gel (2008) zmywa 15 talerzy,

¹³ Tamże, s. 242–243.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ W *Prologu do telewizji*, por. T.W. Adorno, *Sztuka i sztuki...*, s. 61.

a szamponem Head&Shoulders (1993) przez określony czas należy myć połowę głowy, by zobaczyć, że łupież znika).

Choć jeśli reklamowany produkt chce funkcjonować w świadomości klientów jako ekskluzywny, reklama może odwoływać się nie tylko do luksusu, ale i do elitarnej „sztuki wysokiej”. Często dzieje się też i tak, że stopień wyrafinowania opisanych już zabiegów plastycznych i retorycznych nie pozwala na proste rozgraniczenie na to, co związane ze „zwykłą codziennością” i to, co poza taki związek wykracza. Warto też pamiętać, że możliwość multiplikowania od dawna należy do specyfiki technik graficznych, a we współczesnej sztuce o często autotelicznym charakterze jest jednym z najczęściej podejmowanych tematów¹⁶. Dlatego prawdopodobnie, trochę wbrew teom Adorno i Benjamina, poruszanie się w „mglistym kręgu oparów” i świecie totalnego multiplikowania może być postrzegane także jako autotematyczna gra ze sztuką na różnych poziomach, która pozwala na doświadczanie czegoś więcej niż tylko „produktu wytwórcy”?

Reklama jako spotkanie

Reklama nie jest nazywana sztuką ze względu na jej prymarny cel – nakłonienie klientów do nabycia przedstawianego przez nią produktu (usługi). Klientów powinno być wielu, dlatego reklama miewa masowy charakter. Tymczasem dzieło artysty o wyjątkowej wrażliwości ma posiadać charakter unikatowy, swoją oryginalną „aurę”. Nie ma jej multiplikowana reklama. Dlatego nie mogłaby się stać „podstawą tego, dlaczego dzieła sztuki, wszystkim, którzy wejdą na ich orbitę pozwalają na prawdziwe napotkanie samych siebie”¹⁷, w czym Gadamer widzi istotę sztuki.

Twórcy reklam bywają jednak ludźmi o szczególnej wrażliwości oraz umiejętności wykorzystywania jej w pracach nie tylko nawiązujących do sztuki, ale i wywołujących zachwyty, wzruszenie lub wstrząs. Można też przypomnieć, że dawniej tożsamość społeczeństwa była rozpoznawana/odczytywana za sprawą popularnych mitów. Następnie taką funkcję spełniała sztuka wysoka i jej artefakty. Może dzisiaj reklama jest „sztuką dla konsumenta”? Odzwierciedleniem kultury, w której powstała. Świadectwem kondycji świata, wobec którego staje człowiek poszukujący tożsamości. Niekiedy także narzędziem obnażającym sposoby kształtowania opinii i ulegania im.

Nie jest tylko *bricolagem*. Korzysta z „mglistego kręgu oparów” kultury wysokiej, stosuje środki poetyckie i techniki plastyczne do własnych (marketingowych) celów, stara się artystycznie skrywać i eksponować swój manipulacyjny charakter. Konstruuje w ten sposób grę elementów tradycyjnych z komercyjnymi. Tworzy wartości estetyczne. Często te okazują się najważniejsze w intencji

¹⁶ O autoteliczności dzieła sztuki „nowych mediów”, czyli artystycznym analizowaniu w dziele sztuki różnych elementów jego własnej specyfiki por. np. R.W. Kluszczyński, *Wprowadzenie do problematyki sztuki wideo*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 333–334; tegoż, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Rabid, Kraków 2002, s. 50, 59, 203 (tu o konceptualnej genezie analitycznej metasztuki, autoteliczności i powiązaniem z tym „filmie strukturalnym”).

¹⁷ H.-G. Gadamer, *Koniec sztuki...*, s. 53.

artysty-projektanta i w odbiorze wytworu przez konsumenta. Nawet wtedy, gdy to nie unikatowy oryginał.

Może zatem dzięki doznawaniu ukrytej w reklamie estetyki gry współczesny odbiorca-konsument doświadcza jednak sztuki i zbliża się nawet do metafizycznych sposobów „napotykania siebie”?

Artwork and advertisement: a game

Abstract

Artistic advertisement, being an aesthetic-persuasive construct, and its reception may be analysed in terms of a game between the company, the artist, and the recipient. Depending on the competence of the artist, and the relation between the designer and the commissioning client, the advertisement may remain an unsophisticated persuasion tool, or may become an artwork which invites the viewer to participate in a meaning game. The game played between the artist and the consumer may lead to a reflection on the personal identity of these two participants.

Rafał Solewski
profesor na Wydziale Sztuki UP
e-mail: solewskr@poczta.fm

Anna Wywiół
studiuje na studiach doktoranckich
Instytutu Filologii Polskiej UP
e-mail: podajcie_mi@tlen.pl

Jacek Porzycki

Obsesje Seweryna. Wokół problemów tożsamościowych bohatera dramatu Jarosława Iwaszkiewicza *Kosmogonia*¹

*Obraz jest dla mnie zawsze powierzchwny, za którą coś się dopiero dzieje, za którą istnieje to nie wyrażone światło, za którą kryje się akcja, której dowodem jest właśnie ów obraz*².

I

W klaustrofobicznej, kameralnej historii Iwaszkiewiczowskiej *Kosmogonii* występują tylko cztery osoby: bracia Seweryn i Wiktor, Rena Kalinowska – aktorka i „domownica” oraz chłopka Balladyna. Każda z tych postaci nosi w sobie własny dramat, związany z ponurą historią „małego domu położonego głęboko w lesie”. Wszystkie osoby łączy Balladyna (o prawdziwym imieniu Józefina), która w swym prymitywnym instynkcie posiadania chce zostać jedyną właścicielką chaty leśniczego. Odgrywa ona szczególną rolę w konstrukcji utworu³, głównie za sprawą swojej wiedzy, za pomocą której manipuluje bohaterami, próbującymi dokonać smutnego rozrachunku z bezsenssem życia.

Dwuaktówce towarzyszy motto, wskazujące na najbardziej istotny sens sztuki. Słowa: „z widokiem na mrowisko i tarczę zegara”⁴ są zaczerpnięte z *Trenu*

¹ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania dramatu *Kosmogonia*, [w:] J. Iwaszkiewicz, *Dzieła*, Czytelnik, Warszawa 1980 i będą sygnalizowane przez podanie numeru strony w nawiasie.

² *O godności i powołaniu artysty*, z J. Iwaszkiewiczem rozmawia Andrzej Gronczewski, „Współczesność” 1969, nr 15, s. 14.

³ Balladyna ma władzę nad Sewerynem, te dwie postaci są połączone ze sobą zbrodnią. Józefina wydała Niemcom ojca bohatera (s. 674).

W sferze kompozycji tego dramatu i kreacji postaci można dostrzec szereg rozwiązań o proveniencji ironicznej lub uzyskujących głębszy sens na podłożu ironii. „Ariostyczny uśmiech” Balladyny, rozpatrywany na płaszczyźnie antropologicznej i społecznej, gra z konwencją, nicowanie motywów, to niektóre tylko elementy ironii w utworze. Warto również wspomnieć o literackich związkach Jarosława Iwaszkiewicza z Juliuszem Słowackim, o których pisali m.in. W. Kubacki, *Proza Iwaszkiewicza*, [w:] tegoż, *Krytyk i twórca*, Wydawnictwo W. Bąka, Łódź 1948, s. 282; R. Matuszewski, *Późne urodzaje Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] tegoż, *Z bliska. Szkice literackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 115. M. Jędrzychowska, *Wczesna proza Jarosława Iwaszkiewicza*, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 49.

⁴ Zegar, oprócz oczywistych asocjacji, nasuwa skojarzenia z Kordianowskim diabelskim zegarem historii z *Przygotowania*.

Fortynbrasa Zbigniewa Herberta. Ponadto utwór został opatrzony podtytułem *Opowiadanie w dwóch aktach*⁵, który tłumaczy dyskursywny, statyczny charakter tej sztuki. Dialogi bohaterów na temat czasu, sprowadzające się do twierdzeń o wiecznym ruchu, ponadczasowym obrocie rzeczy, tworzeniu nowego świata, gdy skończy się stary, przesycone są ideą kosmogoniczną. Z tych filozoficznych rozmów wyłania się historia młodego, rozdartego wewnętrznie człowieka; *outsidera*, u którego bardzo silnie zaznaczają się związki twórczości z patologiczną konstrukcją psychiki. W kreacji tej postaci Iwaszkiewicz sięga do „brudnych źródeł” sztuki, ukazując artystę jako osobnika „skrzywionego”, o podejrzanych moralnie pobudkach i czynach, mającego na sumieniu „grzech twórczości”⁶.

Główny bohater dramatu – Sewer – prowadzi samotne życie w leśniczówce oddalonej o dwadzieścia kilometrów od najbliższego miasteczka. Jego jedynym towarzyszem, a zarazem świadkiem wszystkich wydarzeń przedstawionych w utworze jest „domownica” Balladyna. Bohater stara się być pisarzem, jednak przekonany o swojej mierności, jest pełen pogardy dla samego siebie jako artysty i człowieka. Napisał „Kosmogonię” – jak sam określa – „grafomańskie sztuczdyło” ukazujące eschatologiczną wizję świata, którego akcja dzieje się w przestrzeni międzyplanetarnej. Opowiada ono o dwójce astronautów, którzy wylądowali na Księżycu i zostali zmuszeni pozostać w kosmicznej sferze. Nie mają do czego wrócić, gdyż podczas ich wyprawy Ziemia przestała istnieć, unicestwiona przez wybuch termojądrowy. Z powodu braku tlenu bohaterowie umierają, a ich ciała rozsypane w proch, razem z pyłem gwiazdowym, włączają się w bieg Księżyca naokoło martwej Ziemi, wirując w upiornym i gorzko-groteskowym tańcu dokoła planety. W ten sposób stają się częścią Kosmosu i nowej kosmogonii – czyli nieustannego obrotu rzeczy we Wszechświecie.

Seweryn nie znajduje żadnego sensu w uprawianiu sztuki w ogóle, w swoich rozważaniach dochodzi do wniosku, iż zatraciła ona jedyny cel – przestała chronić człowieka od lęku. Twierdzi, iż sztuka nie daje żadnego ocalenia przed bólem egzystencji – jest całkowicie nieprzydatna we współczesnym świecie, wręcz przeskadza. To tylko „absurdalne nihilistyczne teorie wcielane niezdarne w poczwarne kształty” (s. 649) – twierdzi. Nie wierzy też w możliwości nawiązania prawdziwego kontaktu z drugą osobą – „Między człowiekiem a człowiekiem jest ciemność”

⁵ Swoista hybrydyczność form jest częstą cechą pisarstwa Iwaszkiewicza. „Drażni” pisarza szufladkowanie twórczości w zależności od uprawianego gatunku, dzielenie na poetę, prozaika, eseistę, tłumacza czy dramaturga. „Przecież to wszystko jest jednym, wielokształtnym wyrazem mojej twórczości. Proszę zobaczyć, jak Cocteau nazywał wszelkie swe utwory: *Poesie du drame, Poesie de la critique, Poesie du film...* Odkrycie Cocteau jest bardzo istotne. Twierdził on, że wszystko jest wyrazem jednego pisania, wyrazem tego samego literackiego temperamentu”, U. Biełous, *Wielokształtny wyraz twórczości*, „Literatura”, 1972, nr 14.

Oscylacja międzyrodzajowa obok oscylacji międzygatunkowej występuje u Iwaszkiewicza zwłaszcza wśród krótkich form narracyjnych, np. *Noc czerwcową* (przeróbka sceniczna opowiadania od tym samym tytułem, opublikowanego w tomie *Zarudzie*, Warszawa 1976; podobnie – z noweli – powstały sztuki *Stara cegielnia* i *Gospodarstwo*), *Sny*, *Ogrody* i *Serenite*.

⁶ Seweryn reprezentuje swoistą „komediowość wisielca”; w swym utworze podejmuje grę z nicością poprzez kolejne akty negacji, stanowi niejako postać poszukującą świętego Graala a *rebours*. Imię bohatera odsyła do postaci z powieści *Wenus w futrze* autorstwa Leopolda von Sacher-Masocha.

(s. 651) – jakiegokolwiek porozumienie międzyludzkie jest dla niego fikcją. Natomiast pojedyncza jednostka nie znaczy dla Sewera nic, jest niczym innym, jak tylko płatkiem śniegu wijącym się na wietrze, „który nim upadnie na ziemię, to już stopnieje”⁷.

Bohater dostrzega jedynie bezmyślność i bezcelowość wszelkiego działania. „Wody zalały Florencję. Amerykanie bombardują Wietnam. Dlaczego? Co to właściwie znaczy? Co znaczyła ostatnia wojna? Co znaczyły obozy? [...] jakie to wszystko przeraźliwe, dlatego że nie ma żadnego sensu?” (s. 651). Seweryn jest owładnięty duchem filozofii egzystencjalnej – duchem rozpacy, która, jak uważa, jest naturalnym stanem człowieka. Podstawowym źródłem informacji o rzeczywistości są dla niego wydarzenia opisane w gazetach – „biuletynach z frontu końca świata”.

Szczególnie intensywnie odczuwa dziejące się tragedie: „Widzę młodych Wietnamczyków, którzy giną co roku, dzieci, które giną w przytułkach, gdzie nie ma jedzenia. Widzę szpitale, gdzie się amputuje byle prędzej, gdzie się robi śmiertelne zastrzyki tym, którzy są beznadziejnie chorzy” (s. 660). Plastyczna wyobraźnia podsuwa mu coraz straszniejsze obrazy zdehumanizowanego świata, w którym istnieją tylko kłamstwa, pieniądze i zbrodnie. Równocześnie jest skoncentrowany wyłącznie na sobie i własnych potrzebach. Nie tworzy tożsamości w procesie interakcji z drugim człowiekiem. Obecność Balladyny to nie spotkanie z Innym, które „wprowadza człowieka w głąb wielkich tajemnic istnienia, gdzie rodzą się pytania o sens i bezsens wszystkiego, co jest”⁸.

Także dlatego Sewer jest przeświadczony o zasadniczej marności wszystkiego, co niesie ze sobą życie. Otaczające ze wszystkich stron morze ciemności, nicość, to kolejne elementy świata, które dostrzega. Dręczonym poczuciem braku jakiegokolwiek sensu życia, doświadcza stanu wewnętrznej śmierci. Nie zalicza się do żywych, swoje istnienie postrzega tylko w kategoriach wieczności swojej rozpacy. „Ja nie chcę żyć. [...] Życie jest mi niepotrzebne, świat, wasz straszny świat, jest mi niepotrzebny” (s. 685). Wyznaje skrajnie pesymistyczne koncepcje, negujące wartość życia. Jego mroczne idee są bliskie fatalizmowi deterministycznemu⁹, który charakterystyczny jest dla postaci literackich dekadentów schyłku XIX wieku. Dlatego też los bohatera dopełnia się z fatalistyczną konsekwencją popełnionych czynów, będących świadomą realizacją wcześniejszych planów i zamierzeń.

Samotność i alienacja powodują egzystencjalną pustkę i obłąd bohatera, którego uwaga skupiona jest głównie na wszechogarniającej, destrukcyjnej mocy upływającego czasu. Seweryn cierpi na kompleks starości, ogarnięty jest obsesją przemijania, niszczącego wszelkie przejawy ludzkiego piękna. Jest niewolnikiem czasu

⁷ Można potraktować to stwierdzenie bohatera jako bardziej radykalną odmianę toposu człowieka – liścia, wyrażającą nędzę i znikomość ludzkiego istnienia. Jednostka ludzka jak liść cieszy się najpierw słońcem, następnie więdnie, marnieje, by ostatecznie spaść w niewiadomym miejscu. W myśleniu Seweryna nie istnieje jednak nawet cień słonecznego – wczesnego etapu życia. Człowiek – zimny płatek śniegu – topnieje przed „właściwym” upadkiem.

⁸ J. Tischner, *Bezdroża spotkań*, „Analecta Cracoviensia” 1980, t. 12, s. 142. W podobnym tonie pisze Martin Buber – „Człowiek staje się «Ja» w kontekście «Ty». Spotkanie (z Innym) jest więc warunkiem koniecznym dla ukonstytuowania się tożsamości jednostki”, M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, tłum. J. Doktor, Pax, Warszawa 1992, s. 56.

⁹ K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1, Kraków 1987, s. 56.

i ciała¹⁰. Zostaje uwięziony ze swoimi kompleksami i obsesjami, pragnie uciec od siebie, od swojej tożsamości. Nie wiadomo nawet, czy chce znaleźć inną, czy pozostawać w nieszczęśliwym i obłądnym uciekaniu¹¹.

II

Z zachowaniem pełnej świadomości bohater teatralizuje swoje życie, realizując je według założonej z góry tezy. Jest najpierw twórcą roli, a następnie jej wykonawcą. Tak też, chcąc dać wyraz swojego buntu przeciw nieubłaganym prawom natury, wpada na obłąkańczy pomysł. Urzeczony niezwykłą urodą swojego młodego przyjaciela Inia, postanawia uwiecznić dziesiętnastoletniego młodzieńca na płótnie, a następnie go otruć, pozorując śmierć w wypadku na polowaniu. W tym celu nakłania śmiertelnie chorego portrecistę – Karola, by ten namalował Inia w najbardziej doskonałej, najpiękniejszej postaci: „Chciałem, by na zawsze pozostał taki, jak na tym portrecie”¹².

Dla Seweryna stopniowe starzenie się przyjaciela było nie do przyjęcia. Obawiał się narastającej pospolitości i związanego z nią stępienia, a następnie całkowitej utraty wrażliwości Inia, który był dla niego uosobieniem urody życia, „czymś najpiękniejszym na świecie”. Nie mógł znieść myśli, iż gibkie ciało czarującego efeba zacznie powoli pokrywać się warstwami tłuszczu i zmarszczek, że jego niewysłowiony urok obróci się w nicość pod wpływem przybywających lat. Sewer, dokonując zbrodni, chciał uchronić Inia, przed - jak uważał - całkowitym oswojeniem, przed nadmiarem staranności, brakiem elementu buntu, pierwiastka przypadkowości, improwizacji w życiu. W jego rozumieniu śmierć przerwała okropny proces fizycznych i duchowych następstw przemijania młodości: „Umarł i pozostał na zawsze takim, jak na tym portrecie. Dobrze jest, że Inio już się nie starzeje” (s. 653).

Uzasadniając swój nonsensowny czyn przed Reną – matką zamordowanego – dowiadyuje się, iż dopuścił się bratobójstwa¹³. „Żyjesz poza światem i w niczym się nie orientujesz” – mówi Rena (s. 654). W dalszym toku rozmowy odpiera zarzut, jakoby morderstwo, które popełnił, było podyktowane zazdrością o Karola i miało hoerotyczny charakter. Seweryn wyjaśnia, że kochał Inia „znacznie więcej i głębiej, niż można kochać po prostu”, iż to uczucie, nie miało podłoża seksualnego. „Miałem w życiu dużo kobiet. Miałem pewien wstręt do nich, to prawda, ale nic więcej”

¹⁰ W kulturze Zachodu kult ciała staje się dziś wyznacznikiem myślenia o kształtowaniu tożsamości, ingerencja w naszą cielesność koresponduje z metamorfozą naszego „ja”.

¹¹ Zygmunt Bauman głosi postmodernistyczną ideę płynnej tożsamości „człowieka w ruchu”, „człowieka bez więzi”, który akceptuje swoją chwiejną tożsamość. W rozmowie z Benedetto Vecchim socjolog umieszcza swoje rozważania w kontekście myśli Michała Bachtina i jego „kosmicznej trwogi człowieka”. Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s. 67.

¹² Jest to w zasadzie portret dwóch umarłych, gdyż Karol podczas pracy był już u progu życia. Malarz ostatkiem sił namalował swoje arcydzieło. „Zaczarował w tym portrecie resztki życia” – tłumaczy Seweryn Wiktorowi (s. 631).

¹³ Nie po raz pierwszy bohater słyszy te informacje. Wcześniej mówi mu o tym Balladyna „To ty pewnie nie wiesz, czym synem był Inio? Przecież to był wasz brat. Po samych rękach bym już poznała. Macie wszyscy jednakowe ręce. Takie, jak wasz tatuś” (s. 644). Seweryn nie wierzy domownicy – „Kłamiesz (s. 644). Wszystko wymyślasz, cholero” (s. 645).

(s. 683). Bohater nie może zbudować własnej tożsamości i zrozumieć samego siebie, ponieważ nie ma odwagi zdefiniować i zaakceptować swojej seksualności.

German Ritz w książce *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, porusza problematykę miłości zadającej śmiertelny cios obiektowi pożądania, ujmując to zagadnienie w kategoriach sublimacji homoseksualnej. Autor odczytuje mord na pięknie jako czyn zaszyfrowanej homoseksualności, umieszczając tę interpretację w kontekście gwałtownego przeżycia egzystencjalnego, w którym Eros spotyka się z Tanatosem¹⁴.

Śmierć zadana z miłości jest projekcją niemożliwości spełnienia pożądania bohatera. W tym kontekście namiętność seksualna zostaje zaspokojona dopiero poprzez śmierć. Odebrał życie przyjacielowi w momencie najwyższej nim fascynacji, a utrwaliwszy dziewiętnastoletnie ciało na płótnie, ocalił je przed biologicznym zniszczeniem. Ponadto Sewer zabijając Inia w tak młodym wieku, chciał uchronić siebie przed ewentualnym zawodem miłosnym za strony obiektu pożądania. Świadomie wybrał moment, w którym Inio – wiecznie wesoły, jeszcze młody, nieznający innej kobiety oprócz swojej matki – mężczyzna, nie zdążył jeszcze zranić Seweryna skierowaniem uczuć do jakiegokolwiek innej osoby poza nim¹⁵. Bohater bał się utracić ukochanego, więc posunął się w swym szaleństwie do tego stopnia, że uśmiercił obiekt miłości. Teraz tęskni za prawdziwym uczuciem – „Jakże ja chciałbym mieć coś takiego w życiu jak Wiktor. Jakbym ja chciał kochać [...]” (s. 658).

Świadomie popełnione morderstwo oznacza dla Seweryna między innymi obdarzenie ofiary wieczną młodością. „Nie chciałem, by istniał inny, stary Inio. Obmyśliłem wszystko na trzeźwo, zupełnie na trzeźwo. Nie chciałem czekać, postanowienie moje było niezłomne” (s. 679). Sewer nie zdawał sobie jednak do końca sprawy z konsekwencji tego czynu, ze zmian, jakie wywołają w jego psychice, z tego, iż dokonując mordu, zapoczątkowuje własną samobójczą śmierć. Niszcząc przedmiot pożądania, zabił po części samego siebie, swoją tożsamość, którą może odnalazłby, jako szczęśliwą, nie-obłądną i jednolitą, jako coś niebędące nicością, w homoerotycznej relacji. A może w miłości? Destrukcyjna piękna zatrzymanego przez artystę na portrecie ukazuje Sewerowi brzydotę, karłowatość własnego wnętrza. „Z estetyzmem zmagął się Iwaszkiewicz nieustannie. Przegrywał, bo nie mógł pokonać piękna [...] zabić piękno, znaczyło [...] zabić samego siebie, zamordować egzystencję. Mordowane piękno odsłaniało potworną czeluść nicości”¹⁶.

Doświadczenie otchłannej nicości, potęgowane nieustannym myśleniem o przemijaniu to fundamentalny stan bohatera „Kosmogonii”. Sewer stale zatapia się w myśleniu nad bezsensownością swojego życia, kilka razy w dramacie używa słowa „nicość” dla określenia tego, co go otacza. Przytłacza go wszechobecna pustka, mówi o nieistotności jakichkolwiek działań i zdarzeń w obliczu perspektywy

¹⁴ Por. G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, tłum. A. Kopacki, Universitas, Kraków 1999.

¹⁵ Nie można jednak odnaleźć w tekście dramatu wzmianki, by Inio odwzajemniał uczucia Seweryna. Co więcej, Balladyna wspomina, iż Inio „niespokojny duch był [...] dziwny chłopak [...] za dziwkami latał, [...] to do miasteczka, to do Kielc, to do Krakowa”. „On bardzo kochał ten dom. No i pana Seweryna też” (s. 667).

¹⁶ E. Boniecki, *W orszaku Dionizosa. Mit dionizyjski Szymanowskiego i Iwaszkiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 149.

nicości. Przeżycie nicości Edward Boniecki uważa za najgłębsze w ogóle doświadczenie Iwaszkiewicza – artysty. Być może – stwierdza – „jest to w ogóle najgłębsze doświadczenie sztuki”¹⁷.

Sewer, zabijając Inia, skazuje siebie na przeraźliwą samotność, potęgowaną ogromnym lękiem i świadomością wstępowania na drogę obłądu. Próbuje przedstawić zbrodnię jako „dobry uczynek”, uzasadniając swoje postępowanie w kategoriach filozoficznych, w których paradoksalnie to właśnie dokonanie morderstwa ma funkcjonować jako zbudowanie i ocalenie własnej tożsamości. Jest to próba stworzenia swoistej filozofii życia poza przyjętymi prawami i wartościami, poza dobrem i złem. Seweryn w pełni przygotowany i świadomy, chce stworzyć samodzielny byt poza istnieniem, byt niezależny od życia. W tym celu zabija Inia, który był dla niego dowodem na istnienie życia pozaziemskiego, pozagrobowego, idealnego, platońskiego.

Jednak zamordowanie przyrodniego brata nie przynosi spodziewanych rezultatów. Nie pobudza wyobraźni artystycznej, zbrodniarz odczuwa wewnętrzną pustkę i koszmar ciągłego strachu przed ujawnieniem mrocznej tajemnicy, przed brakiem możliwości uzasadnienia swojego czynu, wytłumaczenia go innym ludziom. Pogrąża się w negacji i frustracji, ponosi kompletną klęskę moralną i emocjonalną. Zabicie Inia miało przezwyciężyć kryzys twórczy, spowodowało całkowite wyjąłowanie osobowości bohatera. Sewer ma świadomość zmarnowanego życia, przekonuje się, iż zabicie człowieka było całkowitym nonsensem, zbrodnią szaleńca, zrealizowanym wytworem swojej chorej psychiki.

Sewer to postać „zarażona śmiercią”, wyalienowana ze świata, w którym rządzi zdrowy rozsądek. Jego działanie nie odpowiada regułom prawdopodobieństwa życiowego, a argumenty, którymi się posługuje, są wymyślone, pozorne, nie ma on bowiem dowodów na istnienie bytu, który byłby niezależny od życia. Bohater popełnia samobójstwo, będące jedyną drogą ucieczki przed ciężarem odpowiedzialności za wyrządzone zło, konsekwencją nieproduktywnego trybu życia i ostatnim stadium frustracji własnym niespełnieniem. Odebranie sobie życia kompromituje go jako człowieka i twórcę.

Seweryn reprezentuje ciemną stronę życia artysty, w której odsłania się działanie zła, szaleństwa, tego, co gwałtowne, fascynacja śmiercią. Można określić go, używając kalki z języka niemieckiego – *suizidale Personlichkeit* – jako osobowość „suicydalną” bądź „suicydogenną”, czyli taką, która zawiera w sobie pierwiastek samobójczy. „To jakby osobowość generująca samobójstwo, a więc taka, w której niezwykle silnie zakorzenione są myśli samodestrukcyjne, pragnienia czy wizje samounicestwienia”¹⁸.

Można by zaryzykować twierdzenie, że obłądne uciekanie, tożsamościowa płynność, musi kończyć się tragicznie. Byłoby to chyba jednak zderzenie postmodernistycznych kategorii z myśleniem wcześniejszym. Może zresztą dobrze ilustrujące podstawowe różnice światopoglądów. Proweniencja stworzonej przez Iwaszkiewicza postaci jest bowiem wyraźnie modernistyczna. Łączy w sobie stare tradycje filozoficzne, wywodzące się od Schopenhauera i Nietzschego, które wiążą

¹⁷ Tamże.

¹⁸ B. Gawda, *Osobowość suicydogenna – studium przypadku*, [w:] *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, red. J. Kolbuszowski, t. III, Oficyna Wydawnicza Sudety, Wrocław 1999, s. 93.

artyzm z elementem nihilistycznym, nieludzkim, amoralnym. Immoralizm bohatera – artysty – jest znamiennej konsekwencją wyboru drogi twórczej. Sewer jest produktem kultury dekadencjonalnej, chorą jednostką niezdolną do podjęcia trudów życia.

Prototypem literackim Seweryna jest Dorian Gray Oscara Wilde'a – autora, który oddziaływał w różnym stopniu na wiele utworów Jarosława Iwaszkiewicza. Fascynacja Wildem wyraźnie zaznacza się już na początku drogi pisarskiej autora *Kosmogonii*. „W 1910 roku – pisze Iwaszkiewicz w *Książce moich wspomnień* – zupełnie przypadkowo wpadł mi w ręce *Portret Doriany Graya*. Było to jedno z największych spotkań w moim życiu. Obraz życia, niedomówienia życia, blask powierzchni, pod którą tają się jakieś utajone mroki, zmagania się niewiadomych, złych i dobrych potęg – olśniły mnie¹⁹. W powieści *Księżyc wschodzi* (1925) jeden z bohaterów mówi: „A ja wciąż myślę o *Dorianie Grayu* i marzę o tym czasie, kiedy ujrzymy na scenie jeden z największych utworów XIX stulecia; powiadam «największy utwór», bowiem powieść *Dorian Gray* stoi na równi z *Faustem*, z dziewiątą symfonią, z mądrą Rafaelą, marmurem Praksytelesa²⁰».

Szczególne znaczenie należy przypisać jeszcze *Faustowi* Goethego, gdyż zbrodnię Sewera można rozpatrywać w kontekście współczesniejszej wersji mitu faustycznego. „Ten motyw często u mnie powraca²¹ – wspomina pisarz, wymieniając wśród ulubionych przez siebie autorów i książek właśnie dramat Goethego²². W przypadku *Kosmogonii* diabelskim podszeptem jest próba zatrzymania młodości, sprzeciw wobec nieprzekraczalnych praw życia i śmierci. To przeniesiona w konkretność codzienności wersja tego samego pokuszenia: *Verweile doch, du bist zu schon*. Zrealizowanie marzenia Sewera o ocaleniu przed przemijaniem, o powstrzymaniu na mocy faustycznego zaklęcia nieubłaganego prawa czasu, jest możliwe tylko dzięki zaprzeczeniu duszy księciu ciemności. Oznacza zatarę świadomości, wyrzeczenie się z własnej woli największego dobra człowieka, jakimi są rozum i sumienie.

Zawarcie paktu z diabłem wyrażającego wieczną opozycję twórców w stosunku do prawa przemijania wymaga wysokiej ceny. Chwytać chwile, zatrzymywać je, uwieczniać – to zadania faustyczne, których podejmuje się bohater *Kosmogonii*. Przypląca to zbrodnią, obłudą, samoudręczeniem, a w konsekwencji samobójczą śmiercią. Seweryn w pierwszym akcie wyznaje Renie, iż nie potrzebuje patrzeć na portret jej syna, ponieważ postać Inia ma ciągle przed oczami²³ (s. 636). Ponadto „W nocy nie spał, w dzień pił [...]. To nie było życie, to była męka, jakiej wam nie życzę” – wspomina Balladyna (s. 697).

¹⁹ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 102.

²⁰ Tenże, *Księżyc wschodzi*, Wacław Czarski i S-ka, Warszawa 1925, s. 94–95.

²¹ K. Nastulanka, *Moje parantele. Rozmowa z Jarosławem Iwaszkiewiczem*, „Polityka” 1963, nr 18, s. 5.

²² O faustyzmie w prozatorskich utworach Iwaszkiewicza z lat 1932–1968 pisze Eugenia Łoch: *Pierwiastki mityczne w opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza. Geneza i funkcja*, Towarzystwo Naukowe, Rzeszów 1978.

²³ Podobne słowa kieruje wcześniej do Wiktora: „Mam postać Inia wciąż przed oczami”. (s. 631).

Duchowe cierpienie w życiu doczesnym, utrata duszy, oddanie jej na pastwę siłom zła – to według Karen Horney cena, jaką należy zapłacić za pakt z diabłem²⁴. Dlatego Seweryn odczuwa nieustanny lęk przed wszystkim, co oznacza funkcje życiowe. To rodzaj wiecznego strachu przed tym, co można jeszcze popełnić, jeśli się już nie ma żadnych hamulców, gdy przekroczyło się już próg, po którym wszystko jest dozwolone. Zbrodnia, której się dopuścił, „zabiła sen” bohatera, doprowadzając go na skraj wytrzymałości.

Iwazkiewicz ukazał postać Seweryna w duchu skrajnie pesymistycznym, przedstawiając jego życie jako siłę autodestruktywną. Bohater wyraża przeraźliwą samotność, wyobcowanie człowieka, nędzę i nicość życia ludzkiego. Ma poczucie własnej bezsilności i znikomości, co według Krzysztofa Dybciaka stanowi jeden z „najtrwalszych elementów światopoglądu Iwazkiewicza”²⁵. Odsłania ciemną stronę osobowości twórcy – amoralizm, zupełne zatracenie się, nieprzystawalność do egzystencji świata.

Postać Seweryna jest skontrastowana z bratem Wiktorem, ich postawa wobec świata diametralnie się różni. W starciu z prawdziwymi problemami życia ten pierwszy przegrywa. Wiktor traktuje samobójstwo brata jako wyraz pychy; postępowanie zbyt arbitralne, ustanowienie się sędzią świata. Dla niego Seweryn uciekł od życia, któremu nie był w stanie sprostać i którego nie akceptował²⁶.

Wiktor całkowicie inaczej pojmuje swoje życiowe posłannictwo. Zarzuca bratu brak odpowiedzialności za siebie i innych; „pójście na łatwiznę”. Określa go jako człowieka, który nie mógł „znieść widoku starzenia się ciała ludzkiego, nie mogąc go znieść po prostu widoku życia” (s. 698). W jego rozumieniu istnienie Seweryna było kompletnie puste, nie dokonał, nie spełnił niczego, „tylko dwa razy użył trucizny. Czyż to jest takie nadzwyczajne życie?”

Brat Wiktora skazany na wegetację w zamkniętym kręgu swoich obsesji, stopniowo zatracą instynkt życia. Zamknięta przestrzeń, pokój w leśniczówce, w którym bohater spędza większość czasu – staje się symbolem jego zamierania. Seweryn zauważa wokół siebie tylko przemijanie: „I jedna jedyna rzecz w tym życiu to przemijanie. Wszystko się starzeje”. Nie bez znaczenia dla melancholijnej natury Seweryna jest również fakt, iż akcja dramatu dzieje się jesienią, gdyż czarna żółć (gr. *melaina chole*) jest niczym ziemia, przybiera jesienią i to właśnie ona odpowiedzialna jest za zaciemnianie światła duszy, co w konsekwencji prowadzi człowieka do obłądzenia i śmierci²⁷. Pora roku potęguje postawę zamknięcia i rezygnacji, wzmacnia napięcie wrażliwości bohatera. Nie jest to wczesna jesień – barwna, przynosząca plony, będąca porą owocobrania, lecz jesień, z zeschniętymi liśćmi (s. 628), która eksponuje

²⁴ K. Horney, *Nerwica a rozwój człowieka – trudna droga do samorealizacji*, tłum. Z. Doroszowa, przedmowa Z. Wiczorek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 497.

²⁵ K. Dybciak, *I tu diabeł gospodarzy...*, „Więź” 1980, nr 5, s. 33.

²⁶ W kontekście motta z *Trenu Fortynbrasa* Z. Herberta można (w dużym uproszczeniu) porównać postawę braci do relacji Fortynbras-Hamlet.

²⁷ O związku melancholii z jesienią pisali m.in. W. Bałus, *Mundus melancholicus, Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Universitas, Kraków 1996 s. 35 i w wielu miejscach; także D. Birnbaum, *Czarna żółć. Melancholia klasycyzna*, tłum. J. Balbierz, „Literatura na Świecie” 1995, nr 3, s. 153 i w wielu miejscach.

wewnętrzna pustka bohatera. Jesienny nastrój wzmagająca towarzysząca bohaterowi muzyka – *Adagio* z ostatniego *Kwintetu smyczkowego C-dur op. 163* Franciszka Schuberta, którą włącza w pierwszym akcie (s. 633).

Interpretując myśl Zygmunta Freuda²⁸, można dotrzeć do pewnego źródła melancholii Seweryna. Twórca psychoanalizy postawił znak równości między melancholią a doświadczeniem żałoby, stwierdzając, iż w obu przypadkach mamy do czynienia z reakcją na poczucie jakiejś utraty. Zastrzegł jednak, iż żałobę wywołuje zazwyczaj konkretny fakt (utrata ukochanej osoby, ojczyzny, ideału), melancholia natomiast przybiera formę narcyzmu, jest bowiem żalem za utraconym samym sobą. Rozpatrując tę myśl w kontekście bohatera *Kosmogonii*, można stwierdzić, iż Seweryn odczuwa utratę swojego ideału – Inia, człowieka, którym sam pragnąłby być. Dlatego odczuwa żal za samym sobą, gdyż instynktownie czuje w swojej ofierze istotę, która powtarzała jego własne istnienie.

Seweryn i Inio to konstrukcja quasi-sobowótrowa, często pojawiająca się na kartach dramatów młodopolskich, między innymi u Stanisława Przybyszewskiego. Postacie te są ze sobą związane skomplikowanymi relacjami psychicznymi. Problem tożsamości i „sobowótrowości” może być również interpretowany w kategoriach archetypicznego „Cienia”. W ujęciu Jungowskim odbija on cechy człowieka – najczęściej te negatywne, korespondujące z mroczną sferą podświadomości. Sobowótór, koncepcja *homo duplex*, to również lustrzane odbicie jednostki, uzupełniające jej tożsamość.

Podobnie jak bohaterowie innych dramatów Jarosława Iwaszkiewicza, Seweryn również potrzebuje rozmówcy. W jego przypadku bratnią duszą, przed którą może wyjawić tajemnice dręczącego sumienia, jest aktorka – matka Inia – Rena, funkcjonująca w dramacie na zasadzie spowiednika. Cierpi na tzw. przerost „nerwu aktorskiego”, „stara się być ceremonialna, sztywna i poważna, [...] nie może znaleźć naturalnego tonu, ciągle jak gdyby była na scenie” (s. 634). Artystka dla swojej pracy na scenie poświęciła życie osobiste, teraz żyje wspomnieniami, mimo sukcesów zawodowych ma wątpliwości co do wartości sztuki aktorskiej. Mówi: „Takie udawanie życia przecież nigdy nie może być życiem naprawdę. To tylko zmienianie masek”. To kwintesencja ubezwłasnowolnienia, fałszu, nieautentyczności, zaś aktor, w myśl starej metafory świata, to tylko marionetka pozbawiona własnej podmiotowości oraz tożsamości, całkowicie oderwana od prawdziwego życia.

W rozmowie z Sewerynem Rena stara się jednak rozwiązać jego wątpliwości dotyczące użyteczności sztuki: „Może właśnie w tym strasznym świecie sztuka jest potrzebniejsza niż kiedykolwiek?”. Bohater określa ją pogardliwym, deprecjonującym epitetem: „jesteś zwyczajną aktorką” (s. 688), gdy Rena grozi mu zawiadomieniem milicji o dokonanym morderstwie. W jego ustach znaczy to tyle, co przeciwieństwo prawdziwego artysty, czyli w jego pojęciu – buntownika.

Matka Inia w każdą rocznicę śmierci syna, dziewiętnastego października, przyjeżdża do leśniczówki, by w sposób niemal rytualny spędzić „najważniejszą godzinę w roku”. Portret zmarłego jest dla niej przedmiotem uwielbienia, ale też źródłem wspomnień i duchowej ekspiacji. Podczas rozmowy z Sewerynem poznaje dokładnie wydarzenia sprzed sześciu lat. Jest świadkiem jego samobójstwa. W ostatniej

²⁸ Por. Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, [w:] K. Pospiszył, *Zygmunt Freud – człowiek i dzieło*, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 295.

scenie próbuje spalić leśniczówkę, by zatrzeć ślady istnienia Seweryna i popełnionej przez niego zbrodni. Próbę tę udaremnia Balladyna, która w końcu osiąga swój upragniony, materialny cel – chatę leśniczego. Rena ostatecznie decyduje się na wspólne życie z Wiktorem, traktując je jako zadanie, wytężenie, które należy wykonywać serio, będąc odpowiedzialnym za siebie i innych ludzi.

III

Rok po wystawieniu *Kosmogonii. Opowiadania w dwóch aktach* (powst., druk i premiera 1967) Jarosław Iwaszkiewicz we wstępie do *Wierszy zebranych* (1968) wraca jeszcze raz do problematyki faustycznej w kontekście kondycji jednostki twórczej i sztuki ocalającej przed przemijaniem. Podejmuje stale aktualny w swym piarstwie temat powołania artysty, który dzięki sztuce odnajduje swoją tożsamość. Umieszcza to zagadnienie wokół postulatów: „poznać, zrozumieć, wyrazić”. W swej książce o Szopenie, napisanej w 1955 roku, pisze: „ma słusność Goethe, kiedy powiada, że wielkość człowieka polega na tym, że on jeden z całego stworzenia może nadać chwili – trwanie”²⁹. Później doprecyzowuje, iż „moc zatrzymywania chwil i nadawania im trwałości – walka z przemijaniem – jest najgłębszym zadaniem artysty”³⁰. W wywiadzie z tego samego roku można również przeczytać: „Przez pół wieku wierzyłem w sztukę, a później wiarę tę straciłem”³¹. Słowa te potwierdzają, iż „linia ewolucji twórczości Iwaszkiewicza jest linią pogłębiającego się pesymizmu”³². Jednak zwątpienie nie jest całkowite, gdyż dla Iwaszkiewicza sztuka nie jest komfortem, lecz naturalną potrzebą człowieka. Jego stosunek do sztuki bywa najczęściej ambiwalentny: oscylujący między sceptycyzmem a przeświadczeniem o jej kompensacyjnym charakterze.

Wywiedziony z filozofii Schopenhauera, spopularyzowany w dwudziestoleciu przez słynny cykl powieściowy Prousta mit soteryczny sztuki, ma w twórczości Iwaszkiewicza kluczowe znaczenie³³. W konfrontacji z samotnością i śmiercią załamuje się jednak idea sztuki ocalającej, która pozwala na znalezienie własnej tożsamości i oswojenie bolesnego chaosu egzystencji. Bezskuteczna jest również ucieczka jednostek twórczych w objęcia drugiego człowieka, miłość bowiem nie ocala. Podobnie sztuka – jest tylko złudzeniem porozumienia, często zwodniczym omamem, który nie jest w stanie zagłuszyć lęku istnienia.

Niepokój, cierpienie, ból istnienia to substancjalne składniki egzystencji artystów Iwaszkiewicza. Źródłem tego egzystencjalnego lęku należy upatrywać w nieprzewycięzalnym uczuciu samotności i opuszczenia. Dlatego też pocieszenie w sztuce często okazuje się stanem najzupełniej iluzorycznym, a źródłem otuchy przewrotnie staje się wiara w nicość.

²⁹ J. Iwaszkiewicz, *Szopen*, [w:] *Pisma muzyczne*, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 249.

³⁰ Tenże, *Wiersze zebrane*, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 6–7.

³¹ *O godności i powołaniu artysty...*, s. 14.

³² K. Dybciak, *I tu diabeł gospodarzy...*, s. 34

³³ R. Przybylski, *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*, Czytelnik, Warszawa 1970.

IV

Jarosław Iwaszkiewicz ukazał w dramacie *Kosmogonia* bohatera, który nie zdołał ochronić własnej tożsamości przed emocjonalną i psychiczną destabilizacją. Można stwierdzić, że w przypadku Seweryna zaistniało wiele niekorzystnych czynników, które uniemożliwiły mu pozytywne rozwiązanie kryzysów osobowościowych. Do najważniejszych z nich należą nieumiejętność określenia samego siebie i brak poczucia przynależności do jakiegokolwiek grupy społecznej.

Proces zmagania się bohatera ze sobą widoczny jest na różnych płaszczyznach – artystycznej, społecznej, seksualnej. Być może w postaci Seweryna ujawnia się w pewnej części postawa autora, prowadzącego dialog z młodym człowiekiem, poszukującym swojego miejsca w świecie. W tym przypadku Seweryn odzwierciedla Jarosława Iwaszkiewicza, który odczuwał „metafizyczny lęk przed nicością, fizyczny lęk przed ciasnym, zimnym grobem, przy zachłannym stosunku do urody, urody ciała przede wszystkim”³⁴.

Seweryn nie spotkał siebie, nie zbudował stabilnej tożsamości, ponieważ nie odkrył w innym człowieku swojego jestestwa. Koncentrował się wyłącznie na swoim świecie wewnętrznym i sprzedał duszę „księciu ciemności”. Jego tożsamość była kształtowana głównie przez wyrafinowany, skrajny egoizm, który wzbudził lęk i wrogość Seweryna w stosunku do obowiązujących norm moralnych, co w ostateczności doprowadziło do klęski wybranej formuły życia. To postać, w której ukształtowała się tożsamość o tanatycznych pragnieniach, które zniszczyły jego psychikę. Sam skazał się tym samym na społeczne wykluczenie i duchowe wykorzenienie ze świata, w którym istnieją pierwiastki dobra, pewien moralny porządek. Brak podejmowania jakichkolwiek prób aktywności, nieustanna autointerpretacja własnych przemyśleń i zachowań doprowadziły bohatera do samobójstwa. Seweryn nie próbował rozwiązać kłopotów z tożsamością przez postmodernistyczną akceptację chwiejności. Chciał rozwikłać je jednoznacznie i konkretnie. W bezskutecznej jednak ucieczce przed niemożnością zaakceptowania rzeczywistości i własnej osobowości ukształtowała się u niego tożsamość negatywna³⁵, popychająca ostatecznie do zbrodni.

Seweryn's obsessions. Problems with identity in *Cosmogony* by Jarosław Iwaszkiewicz

Abstract

The article concentrates on the drama *Cosmogony* by Jarosław Iwaszkiewicz. It presents the identity problems concentrated around the main character. Next, the article describes Seweryn, the male character of the story and his struggle against himself on the artistic, social and sexual planes. The paper is an attempt at presenting the main character's modern

³⁴ Z. Mycielski, *Niby-dziennik*, 1981, „Zeszyty Literackie” 2007, nr 2, s. 19.

³⁵ W koncepcji amerykańskiego psychologa Erika Homburgera Eriksona termin ten (*negative identity*) oznacza „tożsamość perwersyjnie opartą na wszystkich tych identyfikacjach i rolach, które w krytycznym okresie rozwoju były przedstawione jako najbardziej niepożądane czy niebezpieczne, choć zarazem jako wysoce realne”. Podają za: P. Szczukiewicz, *Rozwój psychospołeczny a tożsamość*, UMCS, Lublin 1998, s. 61.

outlook on life by shaping the motive of love coexisting with death. The usage of the Faustian Theme is regarded by the author as an element commonly employed in the artistic work of Jaroslaw Iwaszkiewicz. Moreover, the paper is aimed at the darker side of the main character's personality, such as amorality and social disfunctionalism, and it shows his confinement in a web of obsession and complexes connected with the passing life. The paper is concluded with an attempt at describing Seweryn's negative identity, which led him to a crime.

Jacek Porzycki
studiuje na studiach doktoranckich
Instytutu Filologii Polskiej UP
e-mail: jacekporz@interia.pl

Jan Burnatowski

Dystans i dialog. O literackich poszukiwaniach tożsamości w prozie Mariana Pankowskiego

*Owo ciągle przekraczanie granic pozwala
wyśledzić poza kamienną, uroczystą maską
z pozoru ponadczasowych i niewzruszonych deklaracji
ludzką inwencję i pomysłowość, dając przy tym
niezbędną odwagę do świadomego aktu twórczego¹.*

W wydanym niedawno wywiadzie-rzecz z Marianem Pankowskim pojawia się rodzaj własnej glosy do twórczości autora *Ostatniego Balu wdów i wdowców*, często rozjaśniającej korzenie i meandry kolejno powstających utworów. Pośród podsuwanych pytań nie mogło zabraknąć tych podejmujących kwestie jego domniemanej emigracyjności i europejskiego charakteru tworzonej przez niego literatury – pisarz daje odpowiedzi jasne i klarowne: indagowany przez Piotra Mareckiego o swoje związki z tzw. emigracją stwierdza, że jego grzechem śmiertelnym był brak jasnego określenia się jako pisarz emigracyjny. Pytany z kolei o charakter swojej twórczości, jej źródła, mówi, że zawsze był pisarzem polskim, nie europejskim².

Trudno z powyższymi wypowiedziami nie wejść w dyskusję, mając bowiem na uwadze adnotację Krystyny Ruty-Rutkowskiej, iż „Pankowski dysponował całą gamą wytrenowanych strategii autokreacji. Dawał więc odpowiedzi jakby zamknięte, od dawna gotowe, wykluczające jakiegokolwiek drażnienie”³, pewna przekora, czy sceptycyzm są tu wręcz nakazane. W moim przekonaniu z literaturą Mariana Pankowskiego jest właśnie odwrotnie niż zdawałyby się sugerować własne słowa pisarza. Jej największych zalet należy upatrywać w daleko posuniętej bezkompromisowości (czy jak wolą inni: emigracyjnej nieokreśloności) oraz w jej, *par excellence*, europejskim (a zatem i uniwersalnym) profilu.

1

Rozpiętość tematyczna i ściśle z nią zrośnięta „nieokrzęsaność” twórczości Mariana Pankowskiego już od momentu prozatorskiego debiutu, opublikowanej własnym sumptem powieści *Matuga idzie*, czyli od 1959 roku, stanowiły dla krytyków duży problem. Przede wszystkim nie wiedziano, jak z taką literaturą się

¹ Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, GWP, Gdańsk 2007, s. 17.

² Por. P. Marecki, *Nam wieczna w polszczyźnie rozróba. Marian Pankowski mówi*, Ha!art, Kraków 2011, s. 165–170.

³ K. Ruta-Rutkowska, *Moja intelektualna przygoda z Pankowskim*, „Acta Pancoviana” 2012, nr 5, s. 41.

obchodzić, bo choć jej tkanka fabularna była zupełnie klarowna, to ogromnych problemów nastęrczała warstwa tematyczna – problem najprawdopodobniej zasadzał się na poziomie dość konserwatywnej i purytańskiej mentalności polskiej, która zupełnie nie mogła przyswoić, obłożonych społecznym tabu, tematów, takich jak pedofilia (*Putto*), homoerotyzm (*Rudolf*) czy krytyka katolicyzmu (a raczej jego polskiej odmiany). Pewne tematy z pewnością były niegdyś polskiej kulturze obce, jak chociażby problem asymilacji emigrantów, bądź kompletnie – wobec historycznego sentymentalizmu i braku jakiejkolwiek debaty społecznej – niewygodne, co na przykładzie skomplikowanych stosunków polsko-ukraińskich mocno zaznaczył pisarz na kartach *Ostatniego powrotu białych nietoperzy*.

Pankowski uprawiał swój obraz „marginesowca” nie tylko na niwie literatury, ale dopełniał go również na płaszczyźnie kontaktów „osobistych”, politycznych – cyklicznych wizyt w kraju (od 1958 roku) nie puentował jedynie właściwymi tekstami piętnującymi PRL, a wydaje się, że właśnie tego wymagała od pisarza redakcja paryskiej „Kultury”. Unikając jasnych, binarnych deklaracji miał jednak nadzieję, że jego literatura zyska szerszy krąg odbiorców. Tak jednak się nie stało, gdyż twórczość pisarza, choć dobrze rozpoznana w wąskim gronie akademików, przez długi czas nie mogła przebić się do szerszego audytorium, nawet pomimo wysiłków podejmowanych przez heroldów tej literatury: Krystyny Latawiec, Krystyny Ruty-Rutkowskiej i Stanisława Barcia.

Stąd narastające w pisarzu gorzkie poczucie odrzucenia, niezrozumienia, czy wręcz pominięcia, pomimo bowiem czynnej współpracy z paryskim salonem Giedroycia, z londyńskimi „Wiadomościami” Bednarczyków, sięgnięciu po najważniejszy dla emigracyjnej literatury laur – pierwszą nagrodę Instytutu Literackiego „Kultura” – jego dzieło przez długi czas poddane było konsekwentnemu przemilczeniu, mówiąc inaczej: brak upolitycznienia jego tekstów nie wydał w czasach politycznych spodziewanych plonów.

Zmiana tego stanu rzeczy zbiega się (mniej więcej) z transformacją ustrojową w kraju – wówczas na horyzoncie krytycznej recepcji pojawiają się pierwsze próby „poważnej” lektury twórczości pisarza. Kulminacja zainteresowania tą literaturą następuje wraz z początkiem nowego millenium – pisarz zostaje zaanektowany przez krakowskie wydawnictwo Ha!art, które paradoksalnie zajmuje się promowaniem literatury najmłodszej. W aurze powszechnej aprobaty ze strony krytyki pojawiają się pierwsze reedycje książek wydanych jeszcze w latach 80. XX w. Wymownym dopełnieniem wydarzeń jest pierwsza konferencja naukowa poświęcona pisarzowi, zorganizowana w 2001 roku. Zwieńczeniem „tryumfalnego powrotu” jest przyznana w 2008 roku Nagroda Literacka Gdynia za tom prozy *Ostatni zlot aniołów*.

W moim przekonaniu kluczowym problemem podejmowanym w tej literaturze jest kategoria tożsamości, której literacka eksploracja wsparta jest na możliwości podwójnej perspektywy oglądu problemu. Tutejszość i tamtejszość, zewnątrzność i wewnątrzność to immanentne pary pozwalające Pankowskiemu na „awersalne” i „rewersalne” spoglądanie na tożsamość współczesnego Polaka i współczesnego Europejczyka, wraz z przypisanymi im interferencjami uwzględniającymi zarówno różnice, jak i wzajemne podobieństwa.

Zgodnie ze swoim literackim *credo* Pankowski nie daje jasnej wykładni terminu *tożsamość*. Jego kształt można lepić z rozsianych po interiorze tekstów sugestii,

którego robocza (operacyjna) i dość ogólna definicja mogłaby mówić mniej więcej tyle, iż rzeczownika *tożsamość* używa w znaczeniu pojęcia służącego do opisu jednostkowej bądź grupowej dystynkcji wyrażającej niepowtarzalność/indywidualność koncepcji spajających oraz form ich ekspresji, które pozwalają na odróżnienie ich od innych zbiorowości czy jednostek, pozostając wszakże w związku „przynależności” z pewnymi grupami bądź osobnikami, z którymi mogą się identyfikować⁴.

Według Siegfrieda Kracauera, terminem pozostającym w bezpośrednim związku synonimicznym z hasłem *tożsamość* jest pojęcie *wspólnoty* osadzone na gruncie dwóch, na pierwszy rzut oka rozłącznych, koncepcji. Pierwszy z aspektów mówi o społecznościach, „które żyją razem na zasadzie niezbywalnej przynależności, opartej na prawie wspólnoty losu i życia, drugi zaś wskazuje, że jest wspólnotą sponą wspólnym wyznawaniem pewnych idei czy wartości”⁵. Odnoszę wrażenie, że antytetyczny charakter wskazanych grup jest jedynie pozorny, obie bowiem funkcjonują na zasadzie komplementarności. Mówiąc inaczej, przyjmując założenie, iż pierwsza wskazana przez Kracauera kategoria mieni się charakterem potencjalnie szerszym: takim niezbywalnym prawem wspólnotowym, na którym oparta jest przynależność, może być to naród, który dzieli tę samą historię czy tradycję. Profil drugiej ze wskazanych „przynależności” jest nieco węższy, zupełnie jak matematyczny podzbiór zawierający się w „metazbiorze” (egzemplifikując: pokolenie urodzone w latach 20. XX wieku „posiada” wszelkie przesłanki ku temu, by móc czuć solidarność pokoleniową opartą na doświadczeniu II wojny światowej).

Wydaje się, że Pankowskiego interesują szczególnie zagadnienia tożsamości narodowej i tożsamości kulturowej, których krytyka stanowi jeden z inwariantów tematycznych jego prozy. Obu tym wariantom wiele miejsca poświęcają także współczesne nauki społeczne, orzekające o kryzysie tożsamości (zarówno w sensie narodowym, jak i kulturowym) w dobie postmodernizmu, czy, by posłużyć się nomenklaturą Anthony’ego Giddensa, późnej nowoczesności.

Źródła owej sytuacji kryzysowej należy upatrywać w niesamowitym wzroście tempa przemian zachodzących we współczesnym świecie: powszechna globalizacja, multikulturowość, „wojujące” fundamentalizmy, wyczerpanie się modelu państwa narodowego, czy wreszcie powszechne upodobanie i dostępność do uproszczonych rozwiązań serwowanych przez internet (czy media w ogóle) wręcz domagają się podjęcia wysiłków zmierzających do odnowienia sposobów mówienia o *tożsamości*. W cytowanych już rozmowach z Zygmuntem Baumanem Benedetto Vecchii wysuwa postulat, by przy podejmowaniu prób diagnozowania współczesnej tożsamości dodawać człon opisujący jej *płynny* charakter⁶.

No dobrze, ale gdzie wobec tego upatrywać miejsc styczności pomiędzy tak ujmowaną *tożsamością* a badanym korpusem tekstów? Uważam, że metaforyczne określenie labilnego stanu nowoczesnej tożsamości w odniesieniu do tekstów Pankowskiego związane jest przede wszystkim z wszechobecnym i permanentnym

⁴ Por. [http://en.wikipedia.org/wiki/Identity_\(social_science\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Identity_(social_science)) [dostęp: 03.06.2010].

⁵ Por. Z. Bauman, *Tożsamość...*, s. 15.

⁶ Oczywiście niewybaczalnym grzechem byłoby odmówienie pionierstwa w tym zakresie Zygmunutowi Baumanowi. Postulaty podobnego mówienia o współczesnej kondycji tożsamości wysuwa też kanadyjski filozof Charles Taylor, por. tegoż, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i in., PWN, Warszawa 2001.

stanem (sytuacją) bycia *pomiędzy*, Pankowski bowiem konsekwentnie występuje jako autor pomiędzy kulturami, językami, publicznościami (literackimi). Podobnie rzecz przedstawia się z jego bohaterami: w *Rudolfie* doświadczamy skomplikowanej przyjaźni pomiędzy heteroseksualnym Polakiem a homoseksualnym Niemcem i wpisanej w ramy tej powieści subtelnej autorskiej propozycji, która nie dokonuje sygnifikujących ocen postaw; w powieści *Pątnicy z Macierzyzny*, obserwując „stada gęgających gromnic w ręku ludu na klęczkach”⁷, gdzieś w *Cartoflania dolorosa*, protagonista (pochodzący z tej właśnie krainy) próbuje opowiedzieć i wytłumaczyć swemu belgijskiemu koledze Guillaume’owi przypisany tej ziemi kult maryjny.

Odnoszę wrażenie, że w całej swej twórczości autor *Gościa* podsuwa nam możliwość podglądania procesu lepienia tożsamości. Jego substratami stają się wyniki negatywnej krytyki, której przedmioty ulegają cyklicznej zmianie. Począwszy od prób demitologizacji narodowych mitów, przez polemikę ze źródłami i formą polskiej kultury, czy kończąc na krytyce profilu zachodniej cywilizacji – tak wydaje się prezentować charakter krytycznego namysłu Pankowskiego.

2

Najpełniejszego obrazu procesualności budowania indywidualnej tożsamości dostarcza programowa powieść *Matuga idzie. Przygody*, którą sam autor ochrzcił mianem prozy eksperymentalnej. *Nomen omen* już sam tytuł odsyła nas do tradycji powieści pikarejskiej – powieść ukazuje egzystencjalną „podróż” głównego bohatera Władzia Matugi w poszukiwaniu samego siebie, a tłem podjętych przez protagonistę starań czyni autor jedną z zachodnich stolic⁸. Przybysz z Kartoflanii⁹, po okresie pobytu w obozach koncentracyjnych, znajduje się w nowej dla siebie przestrzeni kultury, którą z jednej strony pragnie poznać (jako nowość), by z drugiej uczynić przedmiotem krytycznego spojrzenia. Tym samym w planie wyrażania, za pośrednictwem dobrodziejstw zabiegów intertekstualnych i parodystycznych, sytuują się treści krytyczne, których przedmiotem pozostaje romantyczny paradygmat polskiej kultury, który programowo ma zostać „przerżnięty brzytwą, równo i aż do kości”¹⁰. Natomiast w innym miejscu czytamy: „A wszystko przepasane jakby wstęgą. Siedzą przepasani i piszą. Ci poniżej trzydziestki szurają nogami. To rzecz arcyważna. To bunt przeciw starszemu pokoleniu. A za nimi znowu stół. A za tym stołem też siedzą i piszą. I dopiero – ci przepasani. To klasycy. Naród czci ich i ksiąg ich dotyka z uszanowaniem. Módlmy się za nich”¹¹.

Na poziomie *signifiant* dostrzec można wyraźną polemikę z powszechnie obowiązującym wzorem kultury, na który nabudowana została tkanka narodowej tożsamości. Co więcej, Pankowski odwraca projekt egzystencji statycznej, opartej na sąsiedzkiem poźyciu, wpisany w dzieło Mickiewicza. W miejsce poczciwego Polaka

⁷ M. Pankowski, *Pątnicy z Macierzyzny*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1987, s. 18.

⁸ Sygnały tekstowe wskazują, że akcja utworu najprawdopodobniej rozgrywa się w wojennej Brukseli.

⁹ Sformułowanie to gości na łamach twórczości artysty bardzo często, a służy zawsze do pseudonimowania Polski.

¹⁰ M. Pankowski, *Matuga idzie*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1983, s. 5.

¹¹ Tamże.

proponuje bohatera zdecydowanego na przygodę ze światem, którego, jak pisze Krystyna Latawiec, „trzeba się jednak długo uczyć¹²”.

W przerysowanej scenie, znakomicie ilustrującej polemiczne zabiegi tekstu Pankowskiego, ma miejsce sytuacja, w której Matuga, podług mieszczańskiego obyczaju, obdarowany zostaje lakierkami, z którymi długo nie może się „oswoić”. Warto dodać, iż te same lakierki, wówczas komponenty witryny wystawowej sklepu, były przedmiotem Matugowego pożądanego w trakcie jednego z wojaży po mieście. Ostrze ironii prawdopodobnie jest wymierzone przeciw konsumpcyjnej kulturze Zachodu, która dokonuje substytucji swoich fetyszów. Na zajmowane do niedawna pola religijnych rytuałów z powodzeniem nacierać zaczynają świeckie gesty mieszczaństwa. Pobratymców tego typu krytyki możemy obserwować w amerykańskim kinie kontestacji lat 60. i 70. XX w., którego „głosem” może być kwestia Palm Apodaca z obrazu Boba Rafelsona *Five easy pieces*.

Jak pisze cytowana już badaczka: „z jednej strony mamy więc anachronizm polskiej formy, z drugiej mity nowoczesnego społeczeństwa, które zmienia jedynie przedmioty celebracji i ich nazwy, ale nie istotę rzeczy¹³”. Anachroniczność i pustotę polskiej tradycji obnaża szczególnie scena, w której polscy emigranci gromadzą się na jednym z miejskich placów w celu spotkania Tego, który jest przedstawicielem polskiego rządu. Oczekujące w skupieniu audytorium nie jest w stanie wyłowić ze słów namiestnika żadnych sensów i jakości, wobec czego po zakończonej uroczystości inicjuje patriotyczny śpiew, który ma na celu konsolidację diaspory, tak, aby do kraju myślą powróciła:

A pieśń szła. A brzmiała mniej więcej tak: ...Nieeee daamy zieeemi, skąąąda naasz róóód... Pan Edek siąkał nos. Matuga dał się i czuł, że szczęście Tamtej ziemi, że wielkość Tamtego Narodu zaczyna sobie szukać schronienia w jego jamie ustnej, pod sklepem podniebienia.

...króóóólewski szczeep paaa-stooo-wy...

Tak, Matuga miał naród w sobie. W gardle go miał. Puszczął przez nie głos, ryczący i spiżowy, marszcząc przy tym czoło i udosadniając wojskowo swe spojrzenie. Pan Edek wziął go pod rękę. Patrząc sobie w oczy, już nie śpiewali, ale basowali szeroko, jak Tamta Ziemia i jej rzeki ogromne. Huczeli i dzierzgali grubą, nośną kanwę pod atlasową nić tercjarskich sopranów. [...]

Zaległa cisza. Wszyscy chcieli coś zrobić, żeby nawiązać do życia, ale życia nie było. Jak długo trwał śpiew, był chociaż śpiew. [...] Ślepi, ale liryczni, po dwóch po trzech zaczęli się rozłączyć po przepalonym słońcem placu¹⁴.

Dzieło to nosi ślad wyraźnej stygmatyzacji piętnem autorskiej empirii. Pankowski po wyzwoleniu obozu w Bergen Belsen znalazł się w obcym dla siebie kraju. Naturalnym działaniem, wynikającym z konfrontacji z obcą kulturą, była próba zmierzenia, określenia siebie w odniesieniu do nowej rzeczywistości. Wydaje

¹² Zob. K. Latawiec, *Między Karpatami a europejską Civitas* [artykuł oddany do druku; wygłoszony podczas sesji naukowej w ramach *Conference internationale consacree a l'oeuvre de Marian Pankowski*, która odbyła się przy ULB Bruxelles dnia 13 listopada 2009 roku].

¹³ Tamże.

¹⁴ M. Pankowski, *Matuga idzie...*, s. 107.

się, że *Matuga idzie* jest właśnie owocem takich starań. Dodatkowo aura intymności i dystansu do kraju rodzinnego jakby stworzyła, jak mówi Juan Goytisolo, sytuację uprzywilejowaną dla prób (od)budowania własnej tożsamości¹⁵.

Owo wypatroszenie się, „projekcja głowy”, odsyłają nas do szerszego *spectrum* tendencji polskiej literatury współczesnej, którą Jerzy Jarzębski określał mianem „intymistyki literackiej”¹⁶. Literatura, oczywiście wraz z tzw. publicznością, staje się wówczas uniwersalnym polem, na którym twórca dokonuje aktu spowiedzi. Przykładając taki typ myślenia do interesującego w tym miejscu problemu *tożsamości*, warto wrócić do Zygmunta Baumana, który twierdzi, iż *prawdę*, a więc także i własną *tożsamość*, można odkryć (zbudować) jedynie na agorze, bo właśnie to niepowtarzalne miejsce umożliwia konfrontację, zderzenie, dialog różnych, często krańcowo odmiennych racji, czy spojrzeń (biorąc rzecz dosłownie, wystarczy wspomnieć klimat londyńskiego *Hyde Parku*)¹⁷.

W nurt tego typu myślenia o tożsamości, jako o „konstrukcie” tworzonym na drodze dialogu, który wystawiany jest na *forum publicum*, wpisuje się także inna minipowieść Pankowskiego. Znow możemy mówić o istotnym znaczeniu tytułu (*Gość*)¹⁸. Używając nomenklatury Aleksandry Okopień-Sławińskiej, jest to informacja jawnie stematyzowana, niejako automatycznie kierująca sposób czytania¹⁹.

Protagonistą utworu jest sędziwy starszy pan, który jesień życia spędza w Domu Zasłużonego Rencisty, w jednym z „ostatnich europejskich Królestw”. W związku ze zbliżającym się „Nowym Milenium, Królewskie Ministerstwo Spraw Wewnętrznych” podjęło starania zmierzające do zbadania poziomu asymilacji i życiowego zadowolenia niegdysiejszych emigrantów Królestwa. Skutkiem tego pewnego dnia do drzwi pokoju nr 44 pukają ministerialni urzędnicy, jak się bowiem okazuje ku przerażeniu władz Królestwa, w Domu Zasłużonego Rencisty egzystuje jegomość, który asymilacji poddać się nie chce. Po wymianie uprzejmości królewscy „oficjele” podsuwają Janowi 44 pismo, które ma być wyrazem woli jego dołączenia do narodu „Jednego z ostatnich europejskich Królestw”. Jan odmawia...

Dalsze perypetie głównego bohatera można opisać w kategoriach Foucaultowskiego zmagania się jednostki z wszechobecną i dominującą instytucjonalizacją dyskursu, w tym przypadku dyskursu, którego przedmiotem jest problem *tożsamości*. Na tej drodze rodzi się pytanie o to, jak ująć przed instytucjonalno-państwowymi zabiegami zmierzającymi do aneksji jednostki pod sztandary Państwa. Giorgio Agamben konstatuje, iż już w samym fakcie narodzin człowieka w granicach państwowych państwo czyni swoje zwierzchnictwo nad tą właśnie jednostką²⁰. W takim kontekście Pankowski nie daje jednoznacznej i prostej odpowiedzi. Jego propozycja

¹⁵ J. Goytisolo, *Znaki tożsamości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1983, w wielu miejscach.

¹⁶ Por. J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1984.

¹⁷ Por. Z. Bauman, *Tożsamość...*, s. 11.

¹⁸ M. Pankowski, *Gość*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1989.

¹⁹ Por. A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Universitas, Kraków 2001, s. 100–117.

²⁰ Por. *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 20 i w wielu miejscach.

jest nie tyle wywrotowa (anarchizująca), ile ezoteryczna. Autor wydaje się opowiadać po stronie jednostki, broni przyrodzonego jej prawa do możliwości szeroko pojętego samostanowienia. W ramy tak prowadzonej walki włącza zarówno polemikę z narzucanymi instytucjonalnie „tradycjami kulturowymi” czy narodowościami, ale również stara się poddać krytyce dominujące wzorce (kalki) warunkujące ludzkie myślenie. I tak w tomie *Bukenocie*²¹ obcujemy z bohaterem, któremu wschodnioeuropejska dusza nakazuje dokonać gwałtu na uładowym, kartezyjańskim społeczeństwie. W metaforycznej scenie właśnie ów wschodnioeuropejski przybysz kroczy po parku, siejąc wszechogarniającą panikę i przestrasza. Inkrustuje zatem ów zachodnioeuropejski racjonalizm nutą karpackiej anarchii, skojarzonej bezpośrednio z witalizmem, sensualnością czy żywiołowością.

Sygnaly tekstowe zawarte w tych utworach stanowią wystarczający asumpt, który pozwala na przeniesienie poziomu opisu tekstu z jego interioru na poziom zewnętrzny – diagnozowane przez Philipa Lejeune autorskie działania zmierzające do „uproszczenia” piętér nadawczych utworu finalnie umożliwiają orzekanie o zawarciu paktu autobiograficznego pomiędzy autorem (zewnątrztekstowym i wewnątrztekstowym) z czytelnikiem/odbiorcą²². A zatem proces tworzenia opowieści należy uznać w pewnym sensie za działalność zogniskowaną wokół procesów „odpamiętywania” własnego doświadczenia, a następnie – zgodnie z procesem autokreacji – scalania teźże opowieści w jedną spójną fabułę, fabułę spójności narracyjnej życia²³. W takich okolicznościach warunkiem budowania własnej tożsamości jest zdolność konstruowania opowieści, włączania życiowych epizodów/impresji w całość nadrzedną, jaką jest ludzka egzystencja. Właśnie tak aktywny podmiot określany jest przez Paula Ricoeura mianem *homo narrans*²⁴.

3

Na koniec chciałbym omawiany problem skonfrontować z refleksją Ryszarda Nycza. Krakowski badacz, podejmując próbę charakterystyki modernistycznej koncepcji *tożsamości*, proponuje spojrzeć na nią jako na realizację dwóch uzupełniających się wzorców, których pionierstwa upatruje w dziełach Miłosza i Gombrowicza. Z jednej strony mamy do czynienia z zawołaniem „nie zdołasz być obcy”, z drugiej autor *Kosmosu* żąda abyśmy zawsze byli obcy²⁵. *Nolens volens* takie równanie sprawdza się również w przypadku „obliczania” Pankowskiego projektu tożsamości. W ramach budowanych światów natknąć się możemy na „rzeczy” swojskie, takie jak polskie reminiscencje włączane w ramy sentymentalnych powrotów do kraju dzieciństwa, czy – już w nieco szerszej perspektywie – znaki polskiej tradycji kulturowej,

²¹ M. Pankowski, *Bukenocie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.

²² P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu: o autobiografii*, Universitas, Kraków 2001, w wielu miejscach.

²³ Por. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Universitas, Kraków 2000, w wielu miejscach.

²⁴ Z polskich autorów, których zajął problem narracyjnej koncepcji człowieka, warto wspomnieć książkę Katarzyny Rosner pt. *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków 2003.

²⁵ Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków, 2003, s. 50–84.

z którą Pankowski krytycznie polemizuje. Oglądając problem od „Gombrowicza strony”, zauważamy wyraźne zainteresowanie tego pisarza problemami odgrywania Goffmanowskiego *spektaklu życia codziennego*, społecznych/narodowych stereotypizacji²⁶. Stąd nieustanne zmaganie tej literatury z czytelnikiem, konstruowanie myślowych pułapek, w które audytorium wpada, gdyż ujęty protagonista już stał się kimś innym.

Twórczość ta niesie również spory ładunek Inności, tak nieobecnej w naszej literaturze. To świat zachodniej kultury, wraz z jej mieszczańską obrzędowością, rytmem życia czy stylem (racjonalnego) myślenia, które zawsze będą się wydawać obce z polskiej – innej perspektywy.

Janina Bauman proponuje poszukiwać źródeł nowoczesnej tożsamości pośród tradycji europejskiego kręgu kulturowego (nawet wraz z jej wewnętrznymi różnicami). Pankowski takie rozwiązanie (jak zresztą wielu współczesnych pisarzy, m.in. Jonathan Littel) zaproponował dużo wcześniej. Stąd w jego tekstach cykliczne nawroty do malarstwa flamandzkiego czy gesty polemiczne w stosunku do *Biblii*. W moim odczuciu skłania się ku budowaniu własnej tożsamości, a więc i egzystencji, opartej na jednostkowej zdolności do selektywnego myślenia, która sięga po korzenie wspólnotowe, a zatem i przyrodzoną jej zdolność dokonywania wyborów, dzięki którym możliwa jest atrybucja immanentnego doświadczenia. Gdzie jednak miałyby sięgać taka atrybucja, czy na jakim planie powinna być organizowana? Rzecz jasna, idzie o świat wewnątrztekstowy i wybijające z niego figury mieszańców, w których psychicznych konstrukcjach zauważalny jest pewien amalgamat. Ufam, że można postawić hipotezę, iż literacki protagonista Pankowskiego oraz pisarz Marian Pankowski – dysponując podobnym rezerwuarem polsko-belgijskich doświadczeń, mogą odnosić wrażenie stałego bycia „nie tu”, jak bowiem określał taką sytuację Jacek Łukasiewicz: „Nie mogą [...] stać się pełnoprawnymi udziałowcami kultur, które ich zrodziły. Zawsze będą odtrącani przez każdą ze stron, jako istoty niepełne”²⁷. Zdaniem badacza fortunnym skutkiem tej sytuacji jest przerwanie „pourego dziedzictwa wieży Babel”.

Jak nietrudno zauważyć, Pankowski lansuje tutaj model silnej, heteronomicznej, lecz przy tym zmieszanej i pogranicznej tożsamości nowoczesnego człowieka, będącego w mocy stanąć naprzeciw wszelkich szowinizmów, czy też historycznych zafałszowań XX wieku. Proponowany układ byłby wobec tego punktem dojścia, a mówiąc inaczej: taki „pogranicznik” jest prototypem nowego człowieka. Nawiasem mówiąc, podobne refleksje wkładał w ramy konstruowanych charakterów Teodor Parnicki (wystarczy przypomnieć postać Leptynesa z *Końca zgody narodów*, syna Greka i Żydówki).

Przestrzenia tak „czynionego” spektaklu jest rzecz jasna terytorium literatury, wobec niezbędnego (a umieszczonego „gdzieś” w tle) audytorium dzieło literackie staje się formą negocjacji (dyskutowania) własnej tożsamości, dzięki potencji ześrodkowania w tekście (tekstualizacji) ambiwalentnego doświadczenia, rozpiętego pomiędzy Karpatami a Europejską Civitas.

²⁶ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, w wielu miejscach.

²⁷ J. Łukasiewicz, *Republika mieszańców*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa 1974, s. 183.

Distance and dialogue. On the literary search for identity in Marian Pankowski's prose

Abstract

This article is an attempt at drawing an identity perspective or interpretation of Marian Pankowski's literary works. The author of this article decided to combine the common points of modern concepts of identity with the life experience of Marian Pankowski, who spent his adult life away from Poland. This life perspective, which contains Polish and Belgian contexts, determined, in the author's opinion, Marian Pankowski's being in the world.

Finally, using Zygmunt Bauman's findings about liquid modernity, the author of this article is trying to present the still valid value of the literature art of Marian Pankowski and the contemporary character of the hybrid identity, which Pankowski observed in the early 1950s.

Jan Burnatowski
studiuje na studiach doktoranckich
Wydziału Sztuki UP
e-mail: witburn@gmail.com

Katarzyna Ukleja

Poszukiwanie tożsamości w *Domu dziennym, domu nocnym* Olgi Tokarczuk¹

Prozę Olgi Tokarczuk można scharakteryzować, odwołując się do wypowiedzi pisarki: „Uważam, że literatura zajmuje się cały czas tym samym. Jest kilka wielkich tematów i literatura je opowiada wciąż na nowo. W tym sensie «co» jest zawsze to samo, zmienia się tylko «jak». Opowiedzieć na nowo starą, wieczną, tysiącletnią historię – to jest właśnie pisanie powieści”². Owe „wielkie tematy”, które Tokarczuk porusza w powieściach, krążą wokół tajemnicy istnienia, próby określenia tożsamości człowieka, mającego w sobie wiele osobowości, oraz chęci opisanego procesu przemiany wciąż zachodzącej w świecie i w jednostkach, a ukazane są one „na nowo” dzięki operowaniu grą przeciwieństw, trafnymi metaforami oraz różnorodnymi konstrukcjami narracyjnymi.

W *Domu dziennym, domu nocnym*, wielowarstwowym dziele, w którym przeplatają się wątki oraz różne płaszczyzny narracji, poruszony zostaje temat poszukiwania tożsamości. Przemysław Czapliński uznaje tę powieść za „jedną z piękniejszych książek w naszej prozie lat dziewięćdziesiątych”, a także „pod względem światopoglądowym – jedną z najciekawszych, a w odniesieniu do wcześniejszego dorobku pisarki – dzieło najlepsze”³. Wypowiedź krytyka należy uzupełnić, dodając, iż po *Domach* powstawały kolejne książki Tokarczuk – *Gra na wielu bębenkach*, *Ostatnie historie*, *Anna Inn w grobowcach świata*, *Bieguni*, *Prowadź swój pług przez kości*

¹ Tematykę podobną podejmowały już: B.K. Sosin, *Dom dzienny, dom nocny Olgi Tokarczuk. W poszukiwaniu utraconej tożsamości*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria I”, nr 11, red. S. Burkot, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2002, s. 167–177; M. Żarczyńska, *Problematyka tożsamości w powieściach Olgi Tokarczuk*, [w:] *Swojskość i obcość. O kategorii tożsamości w piśmiennictwie polskim na przełomie wieków. Prace literaturoznawcze poświęcone pamięci dr M. Żarczyńskiej*, red. A. Staniszewski i J. Chłosta-Zielonki, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2004, s. 21–34.

² *Tyle zła w imię miłości*, z Olgą Tokarczuk rozmawia K. Kubisiowa, „Rzeczpospolita” 1999, nr 249, dodatek „Plus-Minus” nr 43, s. 2.

³ P. Czapliński, *Śmierć zamieszкана. Dom dzienny, dom nocny Olgi Tokarczuk*, [w:] tegoż, *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2001, s. 196.

umartwych – z których każda następna okazuje się lepsza od poprzednich, gdyż, kontynuując kierunek światopoglądowo-filozoficzny oraz formalny, charakterystyczny dla pisarki, poszerza go zarazem i ukazuje wciąż w nowych odsłonach. Dowodem na ciągły rozwój, rozkwit owej prozy może być Nagroda Literacka Nike, przyznana Oldze Tokarczuk w 2008 roku za powieść *Bieguni*.

W labiryntowej konstrukcji *Domów* dochodzą do głosu motywy: śmierci, zakorzenienia/bezdomności, płci (motyw Androgyne), snu⁴. Powieść podejmuje także temat egzystencji jako nieustannej próby określenia przez człowieka swojego miejsca w świecie oraz granic własnego „ja”. Wśród wielości wątków i splątanych fabuł, które, jak pisze Przemysław Czapliński, czynią z *Domów* sylwę⁵, można jednak dostrzec pewien trzon tej książki. Jeśli bowiem przyjrzymy się postaci Marty – jednej z głównych bohaterek, okaże się, że przenika ona wszystkie fragmenty dzieła dzięki niezwyklej relacji, jaka łączy się między nią a narratorką⁶. Marta, perukarka, jest najstarszą mieszkanką wsi, zaś narratorka dopiero stara się oswoić z nowym miejscem. Żyją one obok siebie, a ich sąsiedzka znajomość przeradza się wraz z rozwojem fabuły w zażyłość, noszącą znamiona identyfikacji. Specyfika owej relacji będzie punktem wyjścia poniższych rozważań na temat poszukiwania tożsamości i jednocześnie warunkiem owych poszukiwań.

Najważniejszą czynnością, dzięki której można scharakteryzować relację pomiędzy Martą a narratorką, jest rozmowa. Sposób, w jaki układa się ta relacja, oparty jest niemal wyłącznie na wymianie zdań, opowieści, dzieleniu się różnymi historiami. Narratorka, próbując odtworzyć w pamięci pierwsze wrażenie ze spotkania z Martą, mówi: „I co dziwne, przypominała mi się raczej nie sama historia, ale właśnie opowiadająca Marta”⁷. A dalej dodaje: „To nie było tak, że tylko słuchałam. Ja też do niej mówiłam” (s. 11). Zatem w rozmowie tej zarówno jedna, jak i druga osoba staje się nadawcą – narratorem opowieści. Już na początku powieści odsłania się nam świat, który konstytuowany jest przez dwa głosy. Kiedy bowiem, czytamy: „[Marta – K. U.] lubiła mówić tylko o innych ludziach, których ja widziałam może kilka razy przypadkiem albo wcale ich nie widziałam, bo widzieć już ich nie mogłam – żyli zbyt dawno. Także o tych, którzy najpewniej wcale nie istnieli – potem znalazłam dowody, że Marta lubiła zmyślać. I o miejscach, w których tych ludzi zasadzała

⁴ Wybrane artykuły na temat *Domu dziennego, domu nocnego*: P. Czapliński, *Śmierć zamieszkała...;* E. Poręba, *Bezdomność a zakorzenienie w prozie Olgi Tokarczuk*, [w:] *Światy nowej prozy*, red. S. Jaworski, Universitas, Kraków 2001; M. Lizurej, *Androgyne – archetypowy symbol pełni. O transgresji ciała i ról płciowych w powieści Olgi Tokarczuk Dom dzienny, dom nocny*, [w:] *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Rabid, Kraków 2001; M. Orski, *Życie snem Olgi Tokarczuk* [w:] tegoż, *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji. O polskiej prozie lat dziewięćdziesiątych*, OPEN Wydawnictwo Naukowe i Literackie, Warszawa 2003.

⁵ P. Czapliński, *Śmierć zamieszkała...*, s. 196.

⁶ Narratorka *Domów* jest jednocześnie uczestniczką świata przedstawionego, będzie zatem zamiennie określana także jako bohaterka. O podobieństwie narratorki do samej Tokarczuk, a więc o wątku autobiograficznym książki pisał m.in. P. Czapliński w wyżej cytowanym dziele.

⁷ O. Tokarczuk, *Dom dzienny, dom nocny*, Wydawnictwo Rura, Wałbrzych 1999, s. 11 (dalej numery stron przytaczanego dzieła będą podane w nawiasie obok cytatu).

jak rośliny” (s. 10), to okazuje się, że świat przedstawiany przez narratorkę, jest w gruncie rzeczy wzięty z pamięci albo też z wyobraźni Marty i przefiltrowany przez refleksję osoby opowiadającej. To wypowiedź narratora powinna kształtować i rozwijać świat przedstawiony, natomiast w *Domach* dostrzega się wyraźnie jeszcze osobę pośredniczącą – Martę. Dzięki mistrzowsko użytej mowie pozornie zależnej Tokarczuk buduje świat, który ma dwóch opowiadaczy. Albo może opowiadacza podwojonego. Postać zrodzona z wypowiedzi narratora paradoksalnie tę wypowiedź przerasta, góruje nad nią jako pierwotny nadawca. Zauważył to już Mieczysław Orski, pisząc, że Marta „dzieli z bohaterką magiczną fabułę książki. [...] To Marta bawi się wyszukiwaniem fascynujących jej «dzienną» towarzyszkę mitów Kotliny, to ona wciąga ją w misterium Kummernis, uchodzącej w lokalnej legendzie za kobietę replikę Chrystusa”⁸. Rodzi się zatem pytanie: jaki jest status ontologiczny oraz wzajemna relacja tych dwóch osób? Czy może jest to jedna osoba, która ma dwa oblicza? Zewnętrzna i wewnętrzna sferę?

Należy zastanowić się, czy nie można po prostu uznać, że w powieści występują dwie narratorki, które jednocześnie są uczestniczkami świata przedstawionego, i podzielić narrację na fazę „dzienną” i „nocną”, z których za pierwszą odpowiedzialna jest narratorka, za drugą zaś – Marta, tak jak postąpił Mieczysław Orski⁹? Warto jednak przyrzeć się punktowi widzenia – jednemu z elementów charakteryzujących narratora powieści. To właśnie w obrębie tej kategorii zaistniała skomplikowana relacja między narratorką a Martą.

Następuje przekroczenie granicy dzielącej świat przedstawiony i narrację ów świat stwarzającą. Wydaje się, że Tokarczuk, nie zważając na ową granicę, splata ze sobą istnienie dwóch osób pochodzących pozornie z odrębnych płaszczyzn. Dzięki takiemu zabiegowi punkt widzenia Marty zbiega się z perspektywą narratorki, w wyniku czego osoba mówiąca staje się jednocześnie bohaterką oglądaną oczyma sąsiadki. Dwie perspektywy przeplatają się wzajemnie i uzupełniają jednocześnie. Okazuje się, że bez wiedzy Marty nie udałoby się stworzyć świata przedstawionego *Domów*. I nie chodzi tylko o jej pamięć, dzięki której poznajemy przeróżne historie innych postaci, ale o punkt widzenia, który momentami góruje nad postrzeganiem narratorki, innym zaś razem współgra z nim lub uzupełnia go. Taka niezwykła i skomplikowana relacja rysuje się wyraźnie we fragmencie zatytułowanym *Lipkowa pełnia*, w którym Tokarczuk stara się zbadać, jak pojemna może być kategoria punktu widzenia. Tutaj narracja prowadzona jest przez narratorkę, ale przefiltrowana zostaje przez postrzeganie Marty, która obserwuje z oddalenia czynności przygotowawcze bohaterki i innych postaci do obejrzenia niebieskiego spektaklu wschodu księżyca. Dokonuje się rozdzielenie punktu widzenia narratorki na dwie perspektywy: tę, z której widzi ona Martę obserwującą taras, oraz tę, z której narratorka – bohaterka, siedząca na tarasie, obserwuje niebo. Pomiędzy te dwie perspektywy wplecione jest spojrzenie Marty, która „widziała, że wynosiliśmy krzesła na taras i ustawialiśmy je jedne za drugimi w dwa, może trzy rzędy” (s. 155), potem zaś „odwróciła [...] głowę i zobaczyła to samo, co widzieliśmy my – cienki, ogromny, krwistoczerwony pasek nad linią horyzontu, dokładnie między dwoma świerkami” (s. 156), po czym znowu „pa-trzyła na ludzi z tarasu” (s. 157). Podobny podział ról dostrzec można we fragmencie

⁸ M. Orski, *Życie snem Olgi Tokarczuk...*, s. 61.

⁹ Tamże.

pt. *Upały*, kiedy „w gorące dni przez całe południe Marta siedziała w słońcu przed domem i ze swej ławeczki obserwowała nasz [czyli bohaterki – narratorki – K.U.] dom” (s. 166). I znowu perspektywa zostaje rozdwojona – narratorka prezentuje pewien wycinek świata, ale za pośrednictwem sąsiadki, która obserwuje ją z dystansu i do której „wiatr przynosi tylko strzępki słów” (s. 167).

Utożsamienie z Martą przez przyjmowanie jej perspektywy stanowi tylko jeden z wielu wariantów ujawniania się narratorki *Domów*. Olga Tokarczuk bowiem, starając się zbadać, w czym tkwi istota tożsamości człowieka, obdarza narratorkę różnymi formami postrzegania. Staje się ona wszytkowiedząca, kiedy relacjonuje historie występujących w powieści postaci, innym zaś razem jest, można rzec, „wszytkoczująca”, gdy próbuje odbierać świat za pomocą jednego tylko, uprzywilejowanego zmysłu: wzroku lub słuchu. Bywa też, że pozostaje jej sama świadomość (np. fragment *Grzybość*) lub sama nieświadomość, gdy wkracza w sferę sennych marzeń. Wszystkie te oblicza należą do jednej narratorki, która stwierdza: „Jedyna korzyść, jaka z tego wynika, jest taka, że światy widziane z różnych punktów są różnymi światami. Więc mogę żyć w tylu światach, ile z nich jestem w stanie zobaczyć” (s. 227). Dlatego też *Domy* sprawiają wrażenie, jakby były pisane wieloma głosami, a świat w nich przedstawiony jawi się jako rozbity, niespójny, sfragmentaryzowany.

Z owej próby zagmatwania narracji oraz zwielokrotnienia sposobów oglądania siebie i świata przeziernie pragnienie poznania, przejawiające swą ponadczasową obecność między innymi w pytaniu o własną tożsamość oraz jej podstawy. Tokarczuk w jednym z wywiadów mówi:

Traktuję więc pisanie jako możliwość gry ze swoją tożsamością. [...] Nie mam pewności, że nasza tożsamość jest czymś stałym. Sądzę, że tak ją definiuje tylko nasz nawyk myślowy. Nie jestem więc pewna, czy mamy dokąd wracać, jeśli to stałe miejsce nazwiemy „osobowością”. Jesteśmy raczej zbiorem ról, masek, postaci, z których korzystamy w różnych życiowych sytuacjach¹⁰.

Wypowiedź autorki przybliży jej pogląd do koncepcji Zygmunta Baumana, który twierdzi, iż

spójna, mocno znitowana i porządnie skonstruowana tożsamość mogłaby się okazać ciężarem, przymusem, ograniczeniem wolności wyboru. Mogłaby wróżyć niezdolność do otwarcia drzwi, gdy zapuka do nich następna sposobność, [...] taka tożsamość byłaby przepisem na sztywność¹¹.

Toteż Tokarczuk wprowadza do narracji *Domów* kilka perspektyw, których zadanie polega na odsłonięciu różnych oblicz istnienia. Zamiana ról pomiędzy narratorką a Martą wywołuje pytanie o to, kim są osoby, których byty, z jednej strony odrębne, z drugiej się przeplatają. Zaciemnia i zaciernia się granica pomiędzy tymi osobami, ich myśli bowiem splatają się ze sobą ciasno, wręcz łączą w jedno. Utrudnia to zatem klarowne określenie granic jednej i drugiej postaci. Ten świadomy zabieg autorki prowadzi do pytania o podstawy tożsamości: do którego momentu „ja” nazywa

¹⁰ Olga Tokarczuk o grze w tożsamości, [w:] *Rozmowy na nowy wiek 2*, prow. K. Janowska, P. Mucharski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 84.

¹¹ Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, tłum. J. Łaszcz, GWP, Gdańsk 2007, s. 51.

się „ja”, a od którego „ja” staje się już „ty”. Wydaje się, że Olga Tokarczuk kontynuuje refleksję Maurice’a Merleau-Ponty’ego, który starał się przeniknąć fenomen postrzegania „innego”. Filozof, pytając o istotę własnego „ja”, odkrył, iż rozpoznać je można w obliczu kogoś drugiego i stwierdził, że „tajemnica innego nie jest niczym innym jak tajemnicą mnie samego”; choć zadawał jednocześnie pytanie „Jak mogłoby istnieć jakieś zewnętrzne ujęcie tej całości, którą jestem? Z jakiego punktu mogłoby zostać wykonane?”¹². I wtedy okazało się, że ów obserwowany „inny” jawi się jako ktoś, kto również obserwuje. Powstaje więc relacja oparta na przecinaniu się postrzegania „ja” oraz „innego”, które sprawia, że bycie staje się doświadczeniem wspólnym, spełniającym się w akcie słownym. To bowiem w dialogu właśnie, jak pisze Merleau-Ponty, „słowa drugiego dotykają w nas naszych znaczeń i, jak to potwierdzają odpowiedzi, nasze słowa dotykają znaczeń tkwiących w drugim, zachodzimy na siebie, jako że należymy do tego samego świata kultury, a przede wszystkim do tego samego języka”¹³. Wspólny wysiłek porozumienia staje się aktywnością, z której rodzi się znaczenie. Taką funkcję pełni też, według filozofa, ekspresja literacka, która „ponawia bez przerwy pośrednictwo między mną a innymi, to ona przekonuje nas ustawicznie o tym, że znaczenie istnieje tylko w ruchu, zrazu gwałtownym, przebiegającym wszelkie znaczenie”¹⁴. W kontekście myśli Merleau-Ponty’ego *Dom dzienny, dom nocny* jawi się jako literacki obraz spotkania z „innym” – tak bowiem można określić relację narratorki z Martą – ale także staje się pośrednikiem pomiędzy czytelnikiem, poszukującym znaczenia, a samym znaczeniem w niej zawartym.

Dostrzeżona przez Ponty’ego „obecność w słowie” dotyczy także relacji między Martą i narratorką, która spełnia się w akcie słownym. Znajomość sąsiadek przedstawiona jest w powieści jako – towarzysząca kuchennym czy też ogrodowym czynnościom – nieustanna wymiana myśli wypowiedianych wprawdzie przez narratorkę, ale pochodzących przede wszystkim od Marty. Dzięki obecności perukarki narratorka „stawia pytania, analizuje siebie, przekształca każdy fragment świata opisywanego i stwarzanego w przedmiot refleksji”¹⁵. Poznawanie i osvajanie siebie oraz świata nie mogłoby się odbywać bez istnienia Marty. Jest owa postać zatem „«ośrodkiem świadomości», przez który autor przesącza swój utwór”¹⁶, „postacią – reflektorem w trzeciej osobie”, dzięki któremu można obserwować „narratora ewoluującego w c z a s i e n a r r a c j i”¹⁷.

Ewolucja „ja” opowiadającego dąży w kierunku odnalezienia podstaw własnej tożsamości. Wszystkie refleksje i rozmyślenia narratorki służą zbadaniu, na ile tożsamość jest stała, niezmienna, a na ile można z nią eksperymentować. Czy tożsamość pozostanie ta sama, gdy zmieni się na przykład postać – z ludzkiej na „grzybną” lub

¹² M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybór, oprac., wstęp S. Cichowicz, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 66–67.

¹³ Tamże, s. 72.

¹⁴ Tamże, s. 74.

¹⁵ P. Czapliński, *Śmierć zamieszкана...*

¹⁶ W.C. Booth, *Rodzaje narracji*, [w:] *Narratologia*, red. M. Głowiński, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2004, s. 216–217.

¹⁷ Tamże, s. 222.

świadomość zastąpi nieświadomością, albo gdy wygląd odmieni założona peruka? Co jest jej fundamentem? W refleksji, prowadzonej przez narratorkę wciąż poszukującą, wypróbowującą różne stany świadomości oraz formy bycia, jedna rzecz pozostaje stała, mianowicie myśl, która „zadomowiona jest w języku”¹⁸. Okazuje się, że wszelkie rozmyślanie, a więc i nad tożsamością także, ma swój początek w języku, ponieważ, jak twierdzi Hans-Georg Gadamer, „językowa wykładnia świata poprzedza zawsze wszelką myśl i wszelkie poznanie”¹⁹. Dlatego też narratorka *Domów* poznawanie siebie oraz osvajanie świata rozpoczyna od rozmowy z Martą, która to rozmowa, idąc dalej tropem myśli Gadamera, nie jest jednak narzędziem owego poznania, lecz jedyną możliwą przestrzenią, w której poznanie może być osadzone, ponieważ

we wszelkiej naszej wiedzy o nas samych i o świecie jesteśmy już raczej ogarnięci przez język, przez nasz własny język. Wychowujemy się, poznajemy świat, poznajemy ludzi i w końcu poznajemy nas samych, ucząc się mówić. [...] Nauka mówienia to osvajanie i poznawanie świata samego i świata takiego, jakim go napotyamy²⁰.

Podobnie jak cała fabuła *Domów* – „labiryntowa, podobna do narracyjnego kłącza, w którym każde odgałęzienie ma w sobie coś ze struktury całości, nie będąc równocześnie ani powtórzeniem tej struktury, ani repliką innej gałęzi”²¹, tak też znajomość sąsiadek nie jest jednoznaczna, pełno w niej sprzeczności i zmian. Z jednej strony narratorka mówi: „Od trzech lat zastanawiałam się, kim jest Marta” (s. 9) i dalej „nie rozumiałam Marty i teraz jej nie rozumiem, gdy o niej myślę” (s. 12), z drugiej zaś wyznaje, że „jeżeli była tutaj Marta, wszystko znajdowało się na swoim miejscu, wszystko było w największym porządku” (s. 9). Ta ich wspólna rozmowa nie jest zatem czymś zakończonym, ani też jasnym, ponieważ odzwierciedla ona proces poznawania, który, póki trwa egzystencja człowieka, nie może być zakończony. Nieokreśloność i nieuchwytność związku Marty i narratorki ma swoje uzasadnienie w dostrzeżonym przez Gadamera strukturalnym podobieństwie rozmowy i gry, polegającym na tym, iż

to nie wola jednostki, przychylna lub powściągliwa, decyduje o tym, że zaczynamy naprawdę rozmawiać i że rozmowa unosi nas jakby dalej – decyduje o tym prawo rzeczy, o którą w rozmowie chodzi – rzeczy wywołującej każde Tak i Nie, i w końcu godzącej je ze sobą. Dlatego mówimy czasem po udanej rozmowie, że jesteśmy nią wypełnieni. Gra Tak i Nie rozgrywa się dalej w myśli, czyli – wedle słów Platona – wewnętrznej rozmowie duszy z samą sobą²².

W pewnym momencie narratorka wyznaje: „Nigdy nie byłam pewna, czy istnieje granica między tym, co Marta mówi, a tym, co ja słyszę” (s. 30). Wspólnota

¹⁸ H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wybór, oprac., wstęp K. Michalski, tłum. M. Łukaszewicz, K. Michalski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2000, s. 55.

¹⁹ Tamże, 57.

²⁰ Tamże, s. 56.

²¹ P. Czapliński, *Śmierć zamieszкана...*

²² H.-G. Gadamer, *Razem, słowo, dzieje...*, s. 59–60.

myśli dwóch postaci spełnia się w rozmowie, „w każdej rozmowie zaś panuje duch; dobry lub zły, duch zatwardziałości i zahamowania lub duch otwarcia się ku sobie i płynnej wymiany między Ja i Ty”²³. Utożsamienie narratorki z perukarką czyni je niemalże jedną osobą, dlatego tym bardziej uciążliwe staje się milczenie zapadające między nimi, które pozostawia narratorkę „samą, dwuwymiarową, bez właściwości, w półistnieniu” (s. 47). Wzajemne uczestnictwo w uniwersum myśli czyni z tych dwóch postaci jedno istnienie, w którym uzupełniają się wzajemnie, a ich nieustanny dialog, spełniający się w materii języka, nie tyle pozwala na szukanie tożsamości, ile jest jego nieodłączną częścią i naturalnym środowiskiem zarazem.

Aktywność językowa, będąca polem, na którym dokonuje się rozumienie, to także opowiadanie, snucie historii, narracja. W *Domu dziennym, domu nocnym* opowiadanie historii o rzeczach, ludziach oraz zdarzeniach stanowi podstawowy budulec powieści. Narracja natomiast jest jednym z centralnych tematów współczesnej myśli humanistycznej. Jak pisze Katarzyna Rosner, sięganie po kategorię narracji ma pomóc w odnalezieniu odpowiedzi na pytanie, „kim jest człowiek i co stanowi o jego tożsamości”²⁴. Tak też dzieje się w powieści Tokarczuk, która składa się z wielu narracji, mających za zadanie, jak mówi autorka, „opisać miejsce, w którym mieszka”²⁵. Opisać znaczy oswoić²⁶, natomiast dopiero oswojone miejsce staje się domem, w którym tkwią podstawy tożsamości człowieka. Nie bez znaczenia zatem jest tytuł książki, zapowiadający nieustanną obecność motywu domu w świecie przedstawionym. Według narracyjnej koncepcji tożsamości, której źródło znajduje się w myśli Martina Heideggera²⁷, rozumienie istoty własnej egzystencji polega na ujmowaniu jej w kategoriach czasowych, co prowadzi do tworzenia narracji. Dopiero zatem opowiedzenie o zdarzeniach oraz czynnościach nadaje sens byciu oraz czyni tożsamość jednostki zrozumiałą²⁸. Dlatego też Olga Tokarczuk tworzy w *Domach* złożoną siatkę narracyjną, w której przeplatają się historie o mieszkańcach okolic Nowej Rudy, żyjących w różnych epokach od średniowiecza po współczesność. Poszczególne czasy owych postaci zazębiają się, tak jak na przykład historia Kummernis, średniowiecznej świętej obdarzonej twarzą Chrystusa, mnicha Paschalisa, który spisał jej życiorys, oraz Marty, dzięki której narratorka kupuje książeczkę z biografią świętej. Pozwala to dostrzec wspólne punkty w historiach niejednokrotnie bardzo odległych i na pozór nieprzystających. Jednak czasowość ludzkiego bytu zakłada także jego kres, o czym Tokarczuk stara się pamiętać, czyniąc motyw rozpadu i śmierci jednym z głównych wątków powieści. Dzięki temu tożsamość, poszukiwana poprzez językową aktywność, znajduje także swą ciemną, mroczną stronę, swój „nocny dom”, który sprawia, że jest ona pełniejsza, ale też otwarta na to, czego przewidzieć się nie da.

²³ Tamże.

²⁴ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków 2006, s. 7.

²⁵ O. Tokarczuk, *Nieskończenie wielkie pogranicze*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 150, do-
datek „Plus-Minus”, s. A 11.

²⁶ Zob. P. Czapliński, *Śmierć zamieszкана...*, s. 198.

²⁷ K. Rosner, *Narracja...*, s. 23.

²⁸ Por. tamże.

Czy istnieje zatem sposób na określenie tożsamości? Z lektury *Domów* oraz powyższych rozważań wynika, iż poszukiwanie tożsamości jest nie tylko celem, lecz przede wszystkim procesem, w którym człowiek nieustannie szuka swojego miejsca. Dopóki bowiem trwa refleksyjnie pojmowana biografia człowieka²⁹, głównym jego zadaniem jest ciągłe podejmowanie wysiłku samorozumienia i samookreślenia. Olga Tokarczuk w swojej książce stara się mówić, że próba opisanego osobowości człowieka zawsze będzie jedynie wstępem do jego poznania, ponieważ istota ludzka wciąż domaga się dopowiedzenia. Tak też dzieje się z bohaterami *Domu dziennego, domu nocnego*, których charakteryzuje „poczucie niedopasowania egzystencjalnego, stan niepogodzenia ze sobą”³⁰. Owo niedopasowanie rodzi potrzebę znalezienia elementu dopełniającego własną osobowość, dlatego też Paschalis, niezadowolony ze swej płci, szuka swego odbicia w kobiecej postaci Kummernis, Krysia Popłoch, pracownica banku, żyjąca w zrutynizowanej codzienności, kieruje pragnienia w sferę niezrozumiałego snu, natomiast bezdzietni małżonkowie poszukują czułości w dwupłciowej wyimaginowanej istocie. Biegunowość, zasygnalizowana już w tytule książki, stanowi zasadę, według której budowany jest świat *Domów*. Dotyczy ona także bohaterki, która dąży do utożsamienia się z Martą, istotą wymykającą się wszelkim próbom jednoznacznego opisu, żyjącą na pograniczu dwóch sfer, przenośnie nazwanych przez Tokarczuk „dzienną” i „nocną.” Jeśli człowiek nosi w sobie załączki wielu osobowości, to jedynym sposobem ich poznania staje się opowiadanie, a „ten, kto opowiada, zawsze jest żywy, poniekąd nieśmiertelny. Wychodzi poza czas” (s. 215).

Looking for identity in *House of Day, House of Night* by Olga Tokarczuk

ABSTRACT

The author of the article discusses the topic of the search for identity in *House of day, House of Night* by Olga Tokarczuk and focuses her attention on examining the relation between the narrator (who is a character at the same time) and Marta – one of the persons in the novel. She notices a complicated relation between the two characters. The point is that they share each other's point of view, and what is more – they also exchange roles. While they do it, Marta becomes the second narrator. Using the term of conversation, which, according to Hans-Georg Gadamer, is understood as an exchange of thoughts and marking borders between “I” and “you”, the article is classified into the circle of problems within the contemporary humanistic approach. These problems are correlated with investigating borders and sources of identity. The author of the article also deals with narration understood as telling a story, which is the main subject in Tokarczuk's novel. This article belongs to the circle of postmodern studies, concerning the narrative identity which has its source in the philosophy of Martin Heidegger. Understanding the existence as a process happening in time makes it necessary to tell a story of existence which will make sense after that. At the same time, the identity of a human being

²⁹ Zob. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. Ja i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżyńska, PWN, Warszawa 2006.

³⁰ P. Czapliński, *Śmierć zamieszкана...*, s. 201.

is better understood. The novelist follows the same rule and writes about various stories of people living in Nowa Ruda. They live in different epochs, from the Middle Ages to the present day. The aim of this article is to answer the question whether there is a way to describe identity. The reading and interpretation of Tokarczuk's novel, as well as the above thoughts lead to the conclusion that the term of identity is inseparably correlated with time, and telling a story becomes the most efficient way to discover it.

Katarzyna Ukleja
pracuje jako nauczycielka języka polskiego
w Zespole Szkół Ponadgimnazjalnych nr 1 w Krośnie.
Przygotowuje pracę doktorską na temat:
„Literacki świat Olgi Tokarczuk,
czyli szukanie wiecznego porządku”
e-mail: kate34@poczta.onet.pl

Andrzej Szwast

Podróże na tamtą stronę – *Widzenie* Adama Mickiewicza

Adam Mickiewicz

WIDZENIE

- Dźwięk mię uderzył – nagle moje ciało,
Jak ów kwiat polny otoczony puchem,
Pryśło, zerwane anioła podmuchem,
I ziarno duszy nagie pozostało.
I zdało mi się, żem się nagle zbudził
Ze snu straszego, co mię długo trudził.
I jak zbudzony ociera pot z czoła,
Tak ocierałem swoje przeszłe czyny
Które wisiały przy mnie, jak łupiny
- 10 Wokoło świeżo rozkwitłego zioła.
Ziemię i cały świat, co mię otaczał,
Gdy dawniej dla mnie tyle było ciemnic,
Tyle zagadek i tyle tajemnic,
I nad którymi jam dawniej rozpaczał,
Teraz widziałem jak[o] [w] wodzie na dnie,
Gdy [na] nią ciemną promień słońca padnie.
Teraz widziałem całe wielkie morze,
Płynące z środka, jak ze źródła, z Boga,
A w nim rozlana była światłość błoga.
- 20 I mogłem latać po całym przestworze,
Biegać, jak promień, przy boskim promieniu
Mądrości bożej; i w dziwnym widzeniu
I światłem byłem, i źrenicą razem.
I w pierwszym, jednym rozlałem się błysku
Nad Przyrodzenia całego obrazem;
W każdy punkt moje rzuciłem promienie,
A w środku siebie, jakoby w ognisku,

- Czułem od razu całe Przyrodzenie.
 Stałem się osią w nieskończonym kole,
 30 Sam nieruchomy czułem jego ruchy;
 Byłem w pierwotnym żywiołów żywiole,
 W miejscu, skąd wszystkie rozchodzą się duchy,
 Świat ruszające, same nieruchome:
 Jako promienie, co ze środka słońca,
 Leją potoki blasku i gorąca,
 A słońce w środku stoi niewidome.
 I byłem razem na okręgu koła,
 Które się wiecznie rozszerza bez końca
 I nigdy bóstwa ogarnąć nie zdoła.
- 40 I dusza moja, krąg napęnlająca,
 Czułem, że wiecznie będzie się rozżarzać
 I wiecznie będzie ognia jej przybywać;
 Będzie się wiecznie rozwijać, rozplływać,
 Rosnąć, rozjaśniać, rozlewać się, stwarzać,
 I coraz mocniej kochać swe stworzenie,
 I tym powiększać coraz swe zbawienie,
 Przeszedłem ludzkie ciała, jak przebiega
 Promień przez wodę, ale nie przylega
 Do żadnej kropli: wszystkie na wskroś zmaca
- 50 I wiecznie czysty przybywa i wraca,
 I uczy wodę, skąd się światło leje,
 I słońcu mówi, co się w wodzie dzieje.
 Stały otworem ludzkich serc podwoje,
 Patrzyłem w czaszki, jak alchymik w słoje.
 Widziałem, jakie człek żądze zapalał,
 Jakiej i kiedy myśli sobie nalał,
 Jakie lekarstwa, jakie trucizn wary
 Gotował skrycie. A dokoła stali
 Duchowie czarni, aniołowie biali,
- 60 Skrzydłami studząc albo niecąc żary,
 Nieprzyjaciele i obrońcy duszni,
 Śmiejąc się, płacząc – a zawsze posłuszni
 Temu, którego trzymali w objęciu,
 Jak jest posłuszna piastunka dziecięciu,
 Które jej ojciec, pan wielki, poruczy
 Choć ta na dobre, a ta na złe uczy.

(1835–1836)¹

¹ A. Mickiewicz, *Wiersze*, Wydawnictwo MEA, Warszawa 2000, s. 331–332.

Metanoja

Nie bez powodu na pograniczu części *Dziadów* kochanek-Gustaw przemienia się w Konrada; wypisuje na ścianie śmierci swoje nowe imię – znak tajemnicy i transgresji. Bo gdy bohater umiera dla siebie, muszą pęknąć dotychczasowe formy, rozpoczyna się nowa odyseja doświadczeń wewnętrznych, czego potwierdzenie znajdujemy również w słowach początkowych *Widzenia*: „Dźwięk mię uderzył – nagle moje ciało,/ Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,/ Prysło, zerwane anioła podmuchem,/ I ziarno duszy nagie pozostało./”. W obu wypadkach ma być to przemiana głęboko duchowa, bo na ścianie platońskiej jaskini pojawia się nie tyle desygnat imienia, ile złowróźbne „Mene Tekel Fares” dla wrogów i nosiciela idei – cień skrzydła czarnego anioła, bez którego obecności przygoda wewnętrzna byłaby niemożliwa. Przez cały bowiem czas jej trwania towarzyszą improwizującemu nie tylko siły dobra, ale i zła (w *Widzeniu* czytamy: „A dokoła stali/ Duchowie czarni, aniołowie biali, skrzydłami studząc albo niecąc żary,/ Nieprzyjaciele i obrońcy duszni”), które toczą o niego bój, co w *Dziadach* przekłada się na synchroniczne epifanie wrogich sobie mocy, w chwilach najwyższych uniesień, kiedy dusza zdaje się odrywać od ciała – swej zewnętrznej powłoki.

Zstępowanie Boga

Mimo że w *Widzeniu* występuje wiele form pierwszej osoby, podobnie jak w słynnej Improwizacji, poeta sugeruje skierowanie swej uwagi nie na Ja, ale relację z wewnętrznego przeżycia tajemniczej sytuacji, w jakiej się znalazł. Znamienne, że formy te przybierają najczęściej postać czasowników, które pełnią ważną, bo dynamizująco-dramatyzującą funkcję w przekazie wewnętrznego doznania. Rolą zaś równie licznych porównań jest opóźnić, ustatyczniać, uplastyczniać i oddramatyzowywać, co w sumie ma przynieść bardziej wyważony (?) niż w *Wielkiej improwizacji* efekt. W niej tekst był wyrazem poetyckiej rozterki, siły i buntu, tu ma zaś sugerować pewność mistycznego spełnienia, to samo pragnienie, co wyrażone w myśli *Człowiek wiecznością*: „Sam człowiek jest wiecznością, kiedy na świat zdąży/ I Boga w sobie, a sam w Bogu się pograży” (A. Mickiewicz, *Zdania i uwagi*). Sprawozdający z *Widzenia* również wyraźnie określa swój nowy status ontologiczny – utożsamia się z Bogiem.

Wiersz Mickiewicza przynosi świetliste doświadczenie tajemniczej Istoty, przenikającej jestestwo podmiotu lirycznego, która wywołuje dodatnie, „błogie” doznania; paradoksalnie – pełniejsze przeżywanie swego „wyższego Ja”. Ziszcza się immanentnie tkwiące w tej poezji pragnienie lewitacji („I mogłem latać po całym przestworze,/”); pragnienie wypełnienia sobą dzieła stworzenia: „W każdy punkt moje rzuciłem promienie,/ A w środku siebie, jakoby w ognisku,/ Czułem od razu całe Przyrodzenie./”. Zdrowy rozsądek uczy jednak nieufności do tego rodzaju wyznań; wiadomo bowiem, czym są (?) fałszywe „nawiedzenia”, wiadomo, czym skończył się poetycki wzlot Konrada, próba wcielenia się w Ojczyznę najwyższego „z czujących na ziemskim padole”².

² A. Mickiewicz, *Dziady*, Książnica, Katowice 1989, s. 166.

W sukurs krytycznej argumentacji przyszliby biografowie poety, którzy dowodziliby, że tekst autora *Zdań i uwag* wypływa z okresu długich i żarliwych modlitw, wprawiania się w autohipnotyczne stany, kiedy miewał objawienia, czuł obecność duchów, słyszał tajemnicze głosy, co potwierdzają listy i relacje związanych z nim w tym czasie osób.

W powątpiewaniu utwierdza też spadkobierca i popularyzator myśli św. Jana od Krzyża – Tomasz Merton mówi, że mistycyzmy „obietują dać człowiekowi naturalną władzę nad światem nadprzyrodzonym. Obietują uczynić człowieka panem nadnaturalnych procesów, «niezależnych» od Boga. Zmierzają do uśmiercenia religijnego instynktu człowieka i do zastąpienia go chorobliwą obsesją zjawisk nadprzyrodzonych”, a przecież „Religia jest cnotą, przez którą człowiek daje wyraz całkowitej zależności od Boga”³. Należy więc zachować w tych sprawach daleko idącą ostrożność.

I rzeczywiście, w *Widzeniu* takiej całkowitej zależności brak. Improvizujący w jednym kreacyjnym „błysku” staje się „osią w nieskończonym kole”, a więc przyczyną ruchu – praprzyczyną wszystkiego, co widzialne i niewidzialne. A to przypomina uzurpatorski słynny „rozruch wyobraźni”, jak określiłby to Przyboś, z *Wielkiej improwizacji*.

Muzyczność *Widzenia* tworzy regularny tok jedenastozgłoskowca, wspomagany równie nieprzypadkowym, przypominającym zasadę reakcji łańcuchowej, układem rymów: abbaacdeed..., a metafizyczny koncert otwiera intensywne doznanie słuchowe: „Dźwięk mię uderzył –”. Wyjście z ograniczającej ducha zewnętrznej powłoki jest tak gwałtowne, że może kojarzyć się z eksplozją lub wyładowaniem atmosferycznym. Jeśli tak, to można mówić o metafizycznej „burzy” (w trzecim wersie podmiot liryczny mówi o „podmuchu” anioła); muszą więc pojawić się charakterystyczne dla widzeń „błyskawice” obrazów poetyckich. Oto co mówi na ten temat Przyboś w szkicu *Trzy wizje*, doszukując się w *Widzeniu* potwierdzenia miary geniuszu poetyckiego Mickiewicza, który manifestuje się w sile i śmiałości metaforyzacji:

Najsilniejsze więc obrazy rodzi najintensywniejsza namiętność: olśniewające metafory – wyostrenie zdolności widzenia do chwytania błyskawicznych związków między przedmiotami; wizję – najszybszy rozruch wyobraźni, widzenie rozjaśniające aż do jasnowidzenia, do wizji. [...] Wizja nie jest zespoleniem opisu, ale takim zespoleniem wyobrażeń, że zdaje się, jakby tworzyły nowe nigdy nie widziane zjawisko. [...] Wizyjność zrywa z tokiem zwyczajnym, powolnym, postrzegania i kojarzenia. Wizja wybłyska z najtajniejszego jądra wzruszonej wyobraźni, uderza zestawianiem elementów obrazowych nieoczekiwanym i na pozór sprzecznym z powszechnym doświadczeniem⁴.

W *Widzeniu* Mickiewicza istnieją zaskakujące sprzecznością obrazy: podmiot liryczny jest światłem, ale również źrenicą, która je postrzega; czuje ruchy koła, choć sam jest nieruchomy, mimo że jest jego częścią; porównuje się do promienia, który przenika wodę, chociaż nie przylega do żadnej kropli. Poetyckie obrazy próbują przybliżyć prawdę tajemniczego doznania, co według Przybosia „dowodzi, że *Widzenie* nie jest teoretycznym wykładem mistycznego czucia, ale zapisem

³ T. Merton, *Szukanie Boga*, Wydawnictwo oo. Karmelitów Bosych, Kraków 1983, s. 76.

⁴ J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*, PIW, Warszawa 1956, s. 239–240.

autentycznego przeżycia”⁵. Polega ono przede wszystkim na radości, którą wywołuje ogień, światło, żywioł tajemniczej energii, jaką zdają się promieniować poetyckie obrazy.

Światło to częsty motyw wypowiedzi mistyków, którzy próbują w przybliżony sposób określić naturę spotkania i przenikania w mistycznym porywie. Oto co mówi na ten temat Mistrz Eckhart:

Kiedy mianowicie ogień zaczyna właściwe sobie działanie i zapala drewno, wtedy czyni je delikatnym i jemu samemu niepodobnym, pozbawia je jego pospolitej natury, chłodu, ciężkości i wilgotności, coraz bardziej upodabniając je do siebie samego. [...] Ale gdy zniknie wszelka różnica, wtedy ucisza się ogień, milknie też drewno⁶.

Ostatnie zdanie wypowiedzi średniowiecznego mistyka ukazuje nowe oblicze wtajemniczenia: moment zjednoczenia określa cisza. W tym kontekście utwór Mickiewicza mógłby więc tylko być wyrazem najgłębszych pragnień, w najlepszym przypadku zapisem wewnętrznych zmagania w dążeniu do wyznaczonego celu, nigdy zaś jego osiągnięciem, bo taka sytuacja zawsze (?) według Eckharta nakłada pieczęć na usta. Gdy jednak zdecydujemy się na taki wniosek, konsekwentnie można by zakwestionować prawdziwość każdego objawienia, a to nieuchronnie prowadzi do agnostycznego zaniechania – postawy równie groźnej dla religijności jak wszelkie odmiany mistycyzmu.

Pomocny tu może okazać się św. Jan od Krzyża, który przestrzegał, że najczęściej w widzeniach, głosach itp. trudno ustalić wyraźną granicę między prawdą i fałszem; dlatego zalecał daleko posuniętą nieufność, a nawet – bezwzględne odrzucenie. Ten sam (?) rozsądek, który powodował Karmelitą, każe innym teologom przyjmować wszystkie obrazy i pojęcia, które duszy ludzkiej daje sam wszechmogący Bóg, uprawomocnia więc postawę większej tolerancji. Największy teolog mistyczny Kościoła katolickiego jest chyba jednak bliższy prawdy. Gdyby nawet widzenie było dobre, św. Jan od Krzyża zaleca, aby doznający go nie zaprzętał sobie nim głowy, bo to przeszkadza w zjednoczeniu, które określają wcześniejsze: oderwanie, ogołocenie, oczyszczenie i prostota. Święty uzasadnia to tak:

Wszystkie zjawiska wyobrażeniowe przedstawiają się w pewnych ograniczonych formach i kształtach. Mądrość zaś Boża, z którą umysł ma się zjednoczyć, nie ma żadnych form i nie podpada żadnemu ograniczeniu i żadnemu zróżnicowaniu i szczegółowemu zrozumieniu. Jest ona całkowicie czystą i prostą. Dla połączenia więc dwóch krańców, tj. duszy i Mądrości Bożej, trzeba koniecznie, by się zeszyły w jakimś punkcie wzajemnego podobieństwa. Dusza zatem musi się stać równie czystą i prostą, nie zaś ograniczoną i ujętą w pewne szczegółowe pojęcia, ani ukształtowaną w zarys formy, pojęcia czy obrazu. Bóg nie mieści się w formach, obrazach czy też szczegółowych pojęciach. Zatem dusza, aby mogła wnikać w Boga, nie może być zamknięta w formach, kształtach czy też wyraźnym jakimś zróżnicowaniu⁷.

⁵ Tamże, s. 246.

⁶ M. Eckhart, *Traktaty*, W drodze, Poznań 1987, s. 101.

⁷ Św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, Wydawnictwo oo. Karmelitów Bosych, Kraków 1995, s. 238–239.

Jedynie pewnym oparciem według Świętego pozostaje więc w i a r a, zaś przywiązanie do „łupiny zmysłowej”, jak mówi Karmelita, powoduje, że człowiek nie dojdzie do istoty ducha, nie stanie się doskonałym. Widzenie bowiem może budzić nie tylko przywiązanie do zmysłów, ale również samozadowolenie, przechodzące w pychę, że się je posiada, oraz „łakomstwo duchowe” – tzn. pragnienie doznawania kolejnych. Święty zaleca w związku z tym wstrzemięźliwość i ubóstwo duchowe, które wyrabia się poprzez odrzucenie wszelkich form wyobrażeńiowych, bo tylko ta droga prowadzi do słyszenia „muzyki przepojonej ciszą”.

Choć tekst utworu Mickiewicza sugeruje „pęknięcie łupiny ciała”, „ziarno” doświadczenia duchowego wypełniają właśnie sekwencje obrazów...

Doświadczenie śmierci

W XX wieku pragnienie Boga wyrazi Simone Weil:

We wszystkim, poprzez poszczególne dowolne przedmioty, wysyłać pragnienie w pustkę, pragnąć pustki. Bo to dobro, którego ani wyobrazić sobie, ani określić nie umiemy, jest dla nas pustką. Ale ta pustka jest pełniejsza od wszelkiej pełni. Jeśli dojdziemy do tego punktu, sprawa jest już załatwiona, bo Bóg wypełni pustkę⁸.

Trzy razy powtarzające się słowo „pustka” oznacza, podobnie jak u św. Jana od Krzyża „ciemna noc zmysłów”, doskonały stan otwarcia się na działanie Łaski.

To intuicja i modlitwa umożliwiają zbliżenie się do świata tajemnicy, ale bez łaski łatwo stać się improwizującym uzurpatorem, który raczej oddala się, niż zbliża do Istoty; wie, albo jak Konrad odczuwa, ale nigdy nie wedrze się... Mają tam wstęp tylko wybrani, którzy dojrzałe zrezygnowali ze swego głosu, skazali się na milczenie, w pokorze jak ksiądz Piotr, przyjęli zaproszenie na duchową ucztę, umarli dla siebie.

Tak określa kondycję wiecznego podróżnika poszukującego Absolutu Bolesław Miciński:

Człowiek jest więc trzcina, kruchą trzcina. I dlatego *animal religiosum* odwraca się od zmiennej, iluzorycznej i przypadkowej rzeczywistości, która, podobnie jak on, nie posiada w sobie racji istnienia. *Animal religiosum* zwraca się do Boga, do rzeczywistości bezwzględnej, absolutnej, istniejącej *par se* i rozwija aktywność swoją, w m o d l i t w i e. Ten fakt, że człowiek jest istotą, która się modli, przewyższa – według współczesnego pozytywisty M. Quina – wszystkie fakty brane w rachubę przez sztukę, naukę, filozofię i historię, a cała przyszłość ludzkości zawisa od tego, czy człowiek będzie się modlił, czy nie⁹.

W myśl tych słów modlitwa wpisuje istotę ludzka w porządek eschatologiczny, przybliża do źródła jego przeznaczenia. Wagę tego faktu stwierdził już Pascal, pod którego wyraźnym wpływem Miciński sformułował powyższą wypowiedź. Podmiot liryczny *Widzenia* jak Odyseusz rezygnuje z nieśmiertelnego świata, aby odbyć podróż „w głąb kraju, «gdzie ręka ludzka soli przenigdy do strawy nie sypie», prowadzi

⁸ S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1996, s. 271.

⁹ B. Miciński, *Podróże do piekieł i inne eseje*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1984, s. 36.

do doliny Jozafata¹⁰ miejsca, „skąd wszystkie rozchodzą się duchy”. Odys, jak pisze dalej Miciński, wrócił stamtąd „już nie jako «przemądry», ale jako «pobożny» wędrowiec – jako Eneas, jako Robinson Cruzoe¹¹. Trudno to samo powiedzieć o podmiocie lirycznym *Widzenia*, który jest raczej na etapie „podróży do piekieł”, przeżywa dopiero głęboką duchową przygodę – doświadcza śmierci. Można wyróżnić tu kilka istotnych faz:

*

W utworze Mickiewicza występują dwa rodzaje wrażeń zmysłowych: słuchowe i wzrokowe. Pierwszy z nich ujawnia się w pierwszym wersie wiersza, ale skala doznań jest więcej niż intensywna, przekraczająca miary tego, co zwykliśmy uważać za normalność. To chwila wielkiego oszołomienia, omdlenia, *s y t u a c j a g r a n i c z n a*. Hałas uderza i rozbija dotychczasową powłokę – wywołuje reperkusje w postaci wrażeń wzrokowych, które od tego momentu (-) określają kształt wiersza.

*

Teraz następuje zapadanie się w przepaść, w *c z a r n y t u n e l*, który w utworze Mickiewicza przybiera postać studni, morza – przestrzeni mającej właściwości wody. W niej istota się porusza; w połowie drogi między życiem a śmiercią.

*

Wtedy pojawia się *r a d o s n e o s z o ł o m i e n i e* – „Stałem się osią – w nieskończonym kole/” – które wynika z sytuacji zjednoczenia z tajemniczą rzeczywistością.

*

Potem w myśl *Psalmu 103* („Dusza ludzka jest jak trawa,/ kwitnie jak kwiat na polu:/ ledwie muśnie go wiatr, a już go nie ma,/ i miejsce, gdzie był, już go nie poznaje./”) podmiot liryczny porównuje się do kwiatu polnego, do ziarna. Ciało jest jak martwa łupina, która do tej pory okalała duszę – ziarno właściwe. Wyzwolenie z cielesnej powłoki przypomina obudzenie się ze snu; *p o z a c i a ł e m* następuje poznanie pełni prawdy – w wyjątkowym odczuciu własnej istoty: „I zdało mi się, że się nagle zbudził/ Ze snu straszego, co mię długo trudził./”.

*

Przedostatni etap doświadczenia wewnętrznego otwierają słowa: „Stały otworem ludzkich serc podwoje [...]”. Oznaczają one charakterystyczną dla ludzi w stanie śmierci klinicznej możliwość *c z y t a n i a w m y ś l a c h* obserwowanych z góry osób. Towarzyszy jej więc lewitacja, która oznacza nieograniczoną możliwość przemieszczania się w przestrzeni („I mogłem latać po całym przestworze/”).

*

Na końcu pojawia się *u c z u c i e i z o l a c j i i o s a m o t n i e n i a*. Polega ono na poczuciu obcości lub odmienności względem towarzyszących podmiotowi lirycznemu duchowych istot i występuje tu w szcążkowej postaci.

Pozorna gwałtowność transgresji owocuje ostatecznie spokojem pustki, która oczekuje wypełnienia.

¹⁰ Tamże, s. 37.

¹¹ Tamże.

Journeys to the other side: Adam Mickiewicz's *Widzenie***Abstract**

The article presents an analysis and interpretation of Adam Mickiewicz's poem *Widzenie* (A Vision), in the context of investigating the nature of the reported border-situation experience. The paper consists of three parts. Part one concerns the moment of internal transformation of the speaker of the poem. Part two is an attempt at explaining the nature of the poetic experience, shown in a broad cultural context. It is aimed at answering the question whether Mickiewicz's poem is evidence of an actual mystical experience. Part three explains the nature of religious experience. It also shows that the hero of the poem is merely "on his way to hell" and his internal adventure is not of mystical character but is just a record of a border-situation, which in its nature resembles death.

Andrzej Szwałt
studiuje na studiach doktoranckich
Instytutu Filologii Polskiej UP
e-mail: and.szwałt@wp.pl

Małgorzata Lebda, Rafał Solewski

Pouczający paradoks fotografii bliźniąt.

Diane Arbus i Tereza Vlčková

Fotografia

Fotografia może być postrzegana jako wspólnota działania tego, który wykonuje zdjęcie, i obiektu, który – z jakiegoś powodu – jest fotografowany. Niezwykle ważny jest „decydujący moment – ta jedna chwila, ułamek sekundy, w którym świat pogrążony w chaosie jawi się jako doskonała całość. Zdjęcie powinno streszczać wydarzenie, które za chwilę rozpadnie się w potoku życia”¹. Chwilę tę trudno uchwycić, często decyduje przypadek, wiele zależy od możliwości sprzętu: „Jeśli byśmy stworzyli skalę trudności od 1 do 10, to decydujący moment ma liczbę 10. [...] To jest bardzo trudne, wszystko inne już jest 2–3 stopnie niżej w skali trudności. A tu liczy się łut szczęścia i refleks, i sprzęt taki, a nie inny. Pamiętajmy, że nie zawsze był *autofocus*. Pierwsza *Leica* nie miała automatyki, migawki, naświetlenia. Szanujmy te fotografie, jako najtrudniejsze w historii”².

Jednak w dzisiejszych czasach każdy może być fotografem, wystarczy sprzęt, nawet nie liczy się jego jakość. Powszechnie dostępne aparat analogowy, cyfrowy czy aparat w telefonie komórkowym ułatwiły uchwycenie chwili, która może przesądzić o wartości wykonanej fotografii. Kultura masowa, technologiczny i informatyczny postęp, możliwość wykonania zdjęcia niemal w każdych warunkach, zmieniły kanony artystyczne i wprowadziły do sztuki życie codzienne uchwycone właśnie w „decydującym momencie”. Zarazem życie przeciętnego człowieka nabrało tempa, ma on coraz więcej do zrobienia, a coraz mniej czasu. W procesie przekazywania informacji tekst, który i tak pewnie nie zostałby przeczytany (bo to czasochłonne),

¹ Por. A. Cymer, *100 najważniejszych zdjęć świata. Henri Cartier-Bresson, decydujący moment*, „SwiatObrazu.pl”, <http://www.swiatobrazu.pl/100-najwazniejszych-zdjec-swiate-henri-cartier-bresson-decydujacy-moment-21062.html> [dostęp: 28.12.2010].

² T. Rolke, *Każdy fotografem?* rozmowa z udziałem Bogusława Deptuły, Mikołaja Długosza, Agnieszki Pajczkowskiej, Tadeusza Rolkego i Andy Rottenberg, „Strona Kultury” 2010, nr 38, <http://www.dwutygodnik.com.pl/artukul/1399-kazdy-fotografem.html> [dostęp: 28.12.2010].

ustąpił miejsca zdjęciom, obecnym wszędzie. To niektóre z cech współczesnego „zwrotu ikonicznego”³.

Już nie tylko prosty w obsłudze aparat Kodaka typu *point-and-shoot* czy Polaroid, ale przede wszystkim powszechnie dostępny i obecny cyfrowy zapis zdjęcia zaburza granicę pomiędzy fotografią artystyczną i użytkową. Może dlatego estetyka „brzydoty”, pokazywania tego, co jest naprawdę, bez upiększeń, przeżywa obecnie swój renesans w działaniach artystycznych. Jak gdyby w opozycji do maksymalnie upiękzonego świata prezentowanego w skomercjalizowanych mass mediach krytyczni twórcy wykorzystywali fotografię brzydką, ale prawdziwą.

Przy tym często taka momentalna i naturalistyczna zarazem fotografia, zatrzymując prawdziwy świat i pozornie powtarzając go, obnaża i uświadamia jego istotę: to, co fotografia powieliła w nieskończoność, miało miejsce tylko jeden raz. Powtarza więc ona mechanicznie to, co naprawdę już nigdy nie będzie się mogło egzystencjalnie powtórzyć. Zarazem na fotografii zdarzenie nigdy nie wykracza poza siebie ku innej rzeczy, zawsze sprowadza ona skojarzeniowo potrzebny zbiór do rzeczy postrzeganej. W ten sposób mówi o istnieniu i jakby jest istnieniem. „Poszczególnym w sposób absolutny, najwyższą Przyległością i Przypadkowością, nie wyróżniającą się i jakby głupią. Jest tym właśnie (to zdjęcie, a nie fotografia w ogóle), co krótko mówiąc, stanowi: Dotykalne, Przypadkowe, Napotkane, Rzeczywiste, w ich niewyczerpanym wyrazie”⁴.

Analizujący tak sztukę robienia zdjęć Roland Barthes dostrzega jeszcze w fotograficznym zapisie coś, co nazywa *punctum*. To swego rodzaju klucz znajdujący się na fotografii. Coś przykuwającego uwagę, czasem odwracającego ją od historii opowiadanej obrazem. Czasem nie do końca możliwe do nazwania. Różne od *studium* (obiektywnego, łatwo czytelnego dla uczestnika danej kultury). Może to być drobiazg, charakterystyczny element stroju, fizjonomii. Wyraz oczu. Zdefiniowanie *punctum* „poza *langue* i *parole*, różnego od *studium* związanego potoczną i językową wiedzą; *punctum* działającego np. intensywnością, a przede wszystkim wymagającego dla jego uchwycenia dociekliwego studiowania”⁵ pozwala może zastanowić się dlaczego taki a nie inny jest temat zdjęcia? Kto i dlaczego go wyselekcjonował? Co fotografia mówi o artyście? Dlaczego właśnie taka technika została wybrana do ujęcia tematu i zatrzymania go? Czy okazuje się przez to, jak szczególnym narzędziem jest owo zapamiętujące działanie na styku rzeczywistości i sztuki? Dlaczego w takiej a nie innej chwili wydarzył się „decydujący moment”⁶? Czy rzeczywiście, poza wyborem ze wszechogarniającej i uporządkowanej przestrzeni kultury, Barthesowskim

³ Por. A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonicznym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, <http://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs4/AnnaZeidlerJaniszewska.pdf> [dostęp: 02.01.2011].

⁴ Por. R. Barthes, *Światło obrazu*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 9–10.

⁵ R. Solewski, *Synteza i wypowiedź, poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe AP, Kraków 2007, s. 74. Por. też R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 8

⁶ I. Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, tłum. J. Jedliński, Universitas, Kraków 2009. Autor podkreśla rolę oceny indywidualnej sytuacji artysty w interpretacji fotografii.

studium, dochodzi do przesywającego ukłucia, dotykającego najgłębszych pokładów wrażliwości, pamięci, poczucia własnej osobowości, może też metafizyki poza czasem? A jeśli, to jak dochodzi do takiego *punctum*?

Interpretacja dzieła mówi o nim, ale też o tożsamości odrębnej dziedziny sztuki, niekoniecznie dostępnej dla każdego posiadacza aparatu. „Autotelicznie”⁷ mówiąc o sobie, mówi także o osobie artysty-autora i wreszcie właściwościach obiektu, które skłoniły do zatrzymania go na zdjęciu w danej formie, chwili, okolicznościach.

Z ogromnej ilości tematów i przedmiotów, które zostały sfotografowane, warto może – w kontekście tematu tomu – omówić fotografie bliźniąt, których relacja tak bardzo związana jest z problemem bycia sobą i innym. Wręcz wymusza ona refleksję o identyczności i różnicy, tym bardziej, gdy bliźnięta stają się przedmiotem zatrzymanego spojrzenia i tematem sztuki tak bardzo łączącej działającego artystę i inspirowany go obiekt. Często też, kiedy naturalne podobieństwo powtórzone jest fotograficznie, widać, jak technika pozwala na podkreślenie różnicy, jedności i wspólnoty. Często staje się to elementem owego *punctum*, stanowiącego o istocie fotografii, obok wagi decydującego momentu czy możliwości niezliczonego reprodukowania.

Podwójnie

Bliźnięta prowokują do zadawania pytań, podważają nasze poczucie niepowtarzalności, skłaniają do zastanowienia się nad istotą własnego „ja”. Niepokoją i fascynują. W każdej kulturze bliźniactwo było postrzegane odmiennie. W wielu rozwiązaniem „problemu” było zabijanie dzieci, a nawet wykluczenie ze społeczności ich matek. Obawiano się, że bliźnięta mogą zakłócić porządek panujący w danej społeczności.

Mozambijski pisarz opowiada:

Farida była córką nieba i podlegała karze: nie wolno jej było nigdy oglądać tęczy. Nie przedstawili jej księżycowi, jak to zwykle robiono z dziećmi tej ziemi. Musiała ponieść karę wymierzaną przez tysiąclecia: była córką bliźniaczką, zrodziła się ze śmierci. Według wierzeń jej ludu narodziny bliźniąt oznaczają wielkie nieszczęście. Następnego dnia po jej urodzinach zostało ogłoszone *chimussi*: wszystkim zakazano uprawiać ziemię. Gdyby w tym czasie ktoś zranił ziemię motyką, już nigdy nie spadłby deszcz. Kilka dni później zmarła jej siostra. Pozwolili jej umrzeć z głodu. Zrobili to w dobrej wierze – po to, aby zażegnać klątwę⁸.

Gdzie indziej próbowano zabezpieczyć się przed spłodzeniem bliźniąt, co doprowadzało nawet do odcinania sobie przez mężczyzn jednego jądra, zgodnie z błędnym przekonaniem, że to skutecznie zapobiegnie bliźniaczej ciąży.

⁷ O autoteliczności dzieła sztuki „nowych mediów”, czyli artystycznym analizowaniu w dziele sztuki różnych elementów jego własnej specyfiki por. np. R.W. Kluszczyński, *Wprowadzenie do problematyki sztuki wideo*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 333–334; tegoż, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Rabid, Kraków 2002, s. 50, 59, 203 (tu o o konceptualnej genezie analitycznej metasztuki, autoteliczności i powiązaniem z tym „filmie strukturalnym”).

⁸ M. Couto, *Lunatyczna Kraina*, tłum. M. Lipszyc, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010, s. 110.

Równocześnie literatura, choć powstała w innym kręgu kulturowym i mniej poważna, pozwala na mniej lub bardziej ironiczne wskazanie błogosławionej elitarności „klubu” matek bliźniaków:

Nie każda jest taka święta,
Żeby zaraz mieć bliźnięta⁹.

Nie wszędzie zatem bliźnięta były uosobieniem zła i nieszczęścia. Na obszarze Afryki Zachodniej i Haiti wyznawcy *voodoo* uważają bliźnięta za nadludzkie istoty połączone jedną duszą. Należy im się cześć i szacunek. Może choć w niewielkim stopniu powyższe generalizacje potwierdzi cytat słów Władysława Kopalińskiego, zwracających uwagę na postrzeganie bliźniąt jako „innych”:

U niektórych ludów prymitywnych narodziny bliźniąt uważa się za wydarzenie szczęśliwe, przypisuje się im dar proroczy, a inne siły nadnaturalne. „Szczęście urodziło się bliźniakiem” (*Don Juan 2, 172, 1376* Byrona). U innych ludów bliźnięta uważa się za owoc małżeńskiej zdrady matki albo demonicznych cech ojca; wtedy zazwyczaj jedno z bliźniąt (rzadko oboje) zostaje pogrzebane żywcem albo porzucone, a matkę poddaje się rytuałowi oczyszczenia. Często również podwójnie zrośnięte owce stanowią tabu, gdyż mogą sprowadzić narodzenie się bliźniąt¹⁰.

W każdym razie antropologia, także filozoficzna, stawiając w swoim centrum miejsce człowieka w naturze i społeczeństwie często interesuje się bliźniactwem. Warto pamiętać choćby pogląd Kartezjusza, który głosił dualizm w ontologii i antropologii. Według niego człowiek składa się z duszy (*res cogitans*) i ciała (*res extensa*). A w wielu kulturach wierono przecie, że bliźnięta to tak naprawdę dwa ciała posiadające jedną duszę.

Na początku XX wieku zaczęto postrzegać bliźnięta jako klucz do zagadki dziedziczności. Miało to swoje negatywne konsekwencje, do których przyczyniła się eugenika – idea selektywnej hodowli ludzi, znana w Stanach Zjednoczonych, a najbardziej makabryczne wyniki przynosząca w hitlerowskich Niemczech. Josef Mengele prowadził w Auschwitzu badania na bliźniętach i w imię poszukiwania „lepszego” materiału genetycznego zarażał je chorobami, głodził, zabijał, aby porównywać narządy bliźniaczych ciał, próbował zmieniać kolory tęczówek¹¹.

Nie tak potworne, choć wciąż niepozabawione kontrowersyjności, stały się bardziej współczesne obserwacje bliźniąt prowadzone od narodzenia do osiągnięcia dojrzałości. Szczególnie związane może ze znanym kulturowym faktem, że niejednokrotnie bliźnięta żyjące w pewnym blasku swojej wyjątkowości mitologizowały łączące je więzi. Na ile jednak były to tylko mitologizacje, a na ile realne odczucia, trudno określić. Pomocne w poznawaniu tego problemu miały więc być badania, które „analizowały” nie tylko bliźnięta wychowywane w takim samym środowisku, razem, ale obserwujące rodzeństwo, które z różnych przyczyn zostało rozłączone

⁹ T. Boy-Żeleński, *Ernestynka*, por. H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 739.

¹⁰ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 24.

¹¹ Por. L. Wright, *Bliźnięta, tajemnica tożsamości*, tłum. B. Sławomirska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 19–20.

przed nawiązaniem ze sobą jakichkolwiek więzi emocjonalnych. Wielokrotnie wszak rozdzielano bliźnięta oddawane do adopcji, trafiały one do różnych rodzin, środowisk, najczęściej nie wiedząc o swoim istnieniu. Wyniki frapują, mnogość podobieństw mimo braku bezpośredniego kontaktu jest zaskakująca, daleko wykraczająca poza ramy przypadkowości. Wielokrotnie media podawały informacje o bliźniętach, które przypadkiem dowiedziały się o swoim istnieniu, co rozpałało wyobraźnię, niepokoiło, skłaniało do refleksji. Bo być może gdzieś daleko (a może blisko?) i my mamy bliźniaczą istotę? Jak mówi poeta:

Szukałem siostry i nie mogłem znaleźć
Nie miałem siostry więc nie mogłem szukać
Nie miałem siostry jak sięgnąć pamięcią
Wstecz wzdłuż ulicy której dawno nie ma¹²

Bliźnięta zaskakują, prowokują, bo ich obecność w świecie jest rzadka i nietypowa, są „inne”. Budzą niepokój choćby możliwością wzajemnego „podszywania się pod siebie”, bo są podobne. Choć przecież nie te same. Naprawdę są różne.

Ich wspólnota i odrębność prowokuje do pytania o tożsamość. Stawiają je nie tylko naukowcy, ale i artyści. Na przykład fotografki Diane Arbus i Tereza Vlčková. Jak one obie traktują fenomen „bliźniactwa”, jak interpretować ich fotografie? Czy pozostawiają pole do interpretacji, czy narzucają własną wizję temu budzącemu niepokój zjawisku, jakim jest bliźniactwo?

Identical Twins



<http://yalescience.files.wordpress.com/2011/07/18.jpeg?w=689> [dostęp: 14.12.2012]

Diane Arbus urodziła się w bogatej żydowskiej rodzinie, od dzieciństwa włączano ją w ramy sztucznych kanonów. Na przekór ojcu, który marzył o bogatym i ustabilizowanym życiu córki, została artystką. Jednak fotografować zaczęła dopie-

¹² A. Sosnowski, *Wiersz (Trackless)*, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0205 [dostęp: 02.01.2011].

ro w wieku 37 lat. Początkowo jako asystentka swojego męża, niespełnionego artysty Allana Arbusa. Po wielu latach pracy w studio, głównie przy kolekcjach mody, Diane zaczęła fotografować to, co zawsze ją pociągało – „inność”. Początkowo chorośliwie nieśmiała, bojąca się ludzi, z czasem nabrała pewności siebie, a nawet zachwyciła się pociąganiu za spust migawki. Intrygowała ją odmienność, ułomność, kalectwo, inność fizyczna i psychiczna. Z czasem wchodziła coraz głębiej w szczególnie frapujące ją nowojorskie zakamarki. Odwiedzała niebezpieczne dzielnice, fotografowała degeneratów, chorych umysłowo, cudacznych cyrkowców.

W 1967 roku w USA wykonała zdjęcie dwóch sióstr, Cathleen i Colleen Wade. To dwie dziewczynki ubrane w sztruksowe sukienki, białe rajstopy i białe opaski na włosach. Odważnie wpatrzone w obiektyw, w pełni świadome, że są fotografowane. Identyczne? Raczej prawie identyczne? Bo bardzo podobne, ale przecież np. jedna nieco wyżej unosi kąćki ust, uśmiechając się.

W każdym razie w swej podwójności inne niż wszyscy. To uchwycenie problemu, który od lat nurtował Arbus. Zadawała sobie pytanie o tożsamość, o to, kim jest i dlaczego jest właśnie sobą. Obraz bliźniaczy wyraża sedno odpowiedzi, która kształtowała się w jej umyśle: „normalność w dziwactwie i dziwność w normalności”.

Sama symbolika „bliźniąt” wyraźnie to podkreśla. Podwójność w jedności pozwala na zrozumienie relacji indywidualum i wielości. Według *Upaniszad* bliźnięta (*atman* i *brahman*) są symbolami duszy indywidualnej i duszy wszechświata. Umożliwia pogodzenie różnych (nawet przeciwstawnych) cech psychicznych i fizycznych. Patroni astrologicznego znaku zostali ubóstwieni, choć Kastor był śmiertelny, a Polideukes nie. Wyjątkowość może więc być uznawana za metafizyczną, ale grozi też odrzuceniem „nienormalnej” podwójności.

Na zdjęciu dziwaczna „niemal identyczność” uchwycona przez artystkę prowokuje do badania każdego milimetra tej fotografii, przyglądania się najmniejszym szczegółom, mimice twarzy, ułożeniu kołnierzyka, włosów. Odnosi się wrażenie, że mózg przyzwyczajony do postrzegania człowieka jako pojedynczej, indywidualnej istoty napotkał na problem, który próbuje rozwiązać, doszukując się dowodów na jednostkowe potraktowanie bliźniąt. Dopatruje się różnic w ułożeniu ust, brwi. Nadaje im indywidualność. Tak, jakby nie było alternatywy wobec opozycji jedność albo różnica. A fotografia, która zatrzymała czas, pozwala się skupić na subtelnych różnicach. Tak subtelnych, że oczywista różnica między dwoma osobami stawała się niejednoznaczna. Może to fotomontaż?

Może właśnie o to chodziło Arbus? Stawiała swoimi fotografiami pytania tam, gdzie przeciętni ludzie nie widzieli problemu, a raczej odwracali od niego wzrok, nie chcąc refleksji o „innym”.

Możliwe, że podobnie jak w innych swoich fotografiach, obok uchwycenia „normalności w inności” (bliźnięta to „normalni” ludzie) i „inności w normalności” (może tzw. normalni są właśnie dziwni, dla bliźniąt są inni), artystka chciała też kontynuować poruszany wielokrotnie temat dzieciństwa. Jak zauważa Patricia Bosworth: „Diane zawsze będzie odczuwała szczególną więź z małymi dziećmi. Widziała w nich siebie samą – wyizolowaną, po cichu zbuntowaną. Część jej najwcześniejszych i najważniejszych fotografii przedstawia dzieci, mierzące się ze swoją energią i rozpaczą”¹³.

¹³ P. Bosworth, *Diane Arbus. Biografia*, tłum. E. Mikina, WAB, Warszawa 2006, s. 31.

Uwieczone przez nią dziewczynki zdawały się pociągać ją jako stworzenia niezwykle: okres dzieciństwa to przecież czas kształtowania charakterów, poznawania otoczenia, samych siebie, nabywania umiejętności kontaktu z innymi. A jak stawać się sobą, nabierać indywidualności, dorastać w towarzystwie istoty prawie identycznej fizycznie?

Arbus fascynowały takie „cuda natury”. Andy Warhol pisał o niej, że wyprzedziła swój czas¹⁴. Susan Sontag – że aparat fotograficzny stanowił dla niej paszport przy przekraczaniu granic moralnych i społecznych zakazów. Norman Mailer stwierdził, że podarowanie Diane Arbus aparatu było jak włożenie odbezpieczonego granatu w ręce dziecka.

Znamienne, choć wciąż niejednoznacznie, jest podobieństwo fotografii Arbus i zdjęć w filmie w Stanleya Kubricka *Lśnienie*¹⁵. Powtarzany kadr z bliźniaczkami ustawionymi w niemal w identycznej pozycji jak siostry Wade bierze udział w potęgowaniu grozy o niewiadomym źródle. Bliźnięta, choć dziecięco niewinne, kuszą i straszą, dlatego, że są inne, odmienne (bo, paradoksalnie, wobec siebie „takie same”), nienaturalne, jakby hybrydyczne. Zatrzymane w wizualnej tożsamości szokują. Może przez potęgujące paradoks, groteskowe zestawienie niewinności i hybrydyczności.

Mimo zatem racjonalnej wiedzy, że bliźnięta nie są „nienormalne”, pojawia się niepewność. Także poczucie dwuznaczności w poczuciu własnego „ja”. Człowiek dba o swą indywidualną, niepowtarzalną tożsamość. A jednocześnie przystosowuje się do ogółu i odrzuca to, co „inne”. Ze strachu czy z wygody? Być może takie niemiłe poczucie niekonsekwencji to *punctum* pracy Arbus?

Baśniowa identyczność

Tereza Vlčková, urodzona w 1983 roku w czeskim Vsetínie, studiowała fotografię¹⁶. Przedmiotem jej szczególnych zainteresowań artystycznych stały się dziewczęta. W różnym wieku, umieszczone w miejscach niejasnych i tajemniczych, jak gdyby stylizowanych na dawne epoki. W rezultacie daje to często fotografie, które korespondują z mitologią, fantazją, baśnią.

W czasie festiwalu *Transphotographiques* w 2008 roku pokazała trzy projekty. Wszystkie przesiąknięte bajkowością, magią, niemal metafizyczne. Tytuł jednego z nich, *Two*, zapowiadał jeden z ulubionych tematów artystki. Vlčková często poszukuje bowiem „drugiego ja”, tłumionego w codziennym życiu, choć wcale nie ma ono złych cech. Niezwykle w cyklu stało się ukazanie owej dwoistości ludzkiej „za

¹⁴ Opinie Warhola, Sontag i Mailera por. <http://www.goodreads.com/quotes/show/160063>; <http://www.quotesandpoem.com/quotes/showquotes/author/norman-mailer/23061> [dostęp: 06.12.2011]. Por. też: S. Sontag, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009; też: *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2010.

¹⁵ Choć zdjęcie podobno nie było bezpośrednią inspiracją dla reżysera, mimo że ten znał Diane Arbus. Por. [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Shining_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Shining_(film)) [dostęp: 06.12.2011].

¹⁶ O artystce i analizowanej pracy por. http://www.swiatobrazu.pl/tereza_vlckova_na_festiwalu_transphotographiques_w_lille.html [dostęp: 06.12.2011].

pomocą” bliźniąt. Ileż pytań, wątpliwości, tajemniczości rodzi się, kiedy stają przed nami identyczne osoby.

Fotografie z cyklu *Two* niemal automatycznie kojarzą się z omawianą wcześniej fotografią Diane Arbus. Bohaterkami fotografii są małe dziewczynki, świadomie wpatrzone w obiektyw. Identyczny strój, fryzura, wygląd. Przecież jednak nie tożsamość. Na każdym zdjęciu są dwie różne osoby. Dodatkowo artystka ustawia bliźnięta w oryginalnych miejscach, tłem staje się las, owoce, trawy, wszystko zyskuje niemal bajkowy charakter. Choć krytycy widzą w tych pracach inspirację malarstwem wielkich mistrzów i „piktorialny” styl, nasuwa się też myśl, że gdyby *Alicja z krainy czarów* miała siostrę bliźniaczkę, to właśnie tak razem by wyglądały.

W całym cyklu zwykle drobny szczegół wywoływany przez artystyczny zabieg (np. ustawienie oświetlenia) odróżnia jedną dziewczynkę od drugiej. Jednak na zdjęciu dwóch blondynek artystka wydobyła i zatrzymała skrajne emocje postaci. Jedna z dziewcząt płacze, wygląda na złą lub zdenerwowaną, a może to dezorientacja? Druga stoi spokojnie z założonymi z tyłu rękoma. Bez wyrazu wpatrzone w obiektyw. Jeśli Arbus w swoim zdjęciu bliźniąt subtelnie wydobywała różnice między nimi (może w istocie upragnione), to czeska artystka dosadnie ukazuje odrębność sióstr, „wewnętrzna” jednak dla jednej pary.

To, wydawać by się mogło, prosta metafora koniecznej logicznie dialektyki dobra i zła, radości i nieszczęścia, spokoju i niepokoju. Jednak fotografia i jej interpretacyjny kontekst zmuszają do pogłębienia myślenia. Jedne z badań dowodzą, że bliźnięta poczęte w naturalny sposób wierzyły, że ich geny odgrywały ograniczoną rolę w kształtowaniu ich tożsamości¹⁷. Podobieństwo zatem dotyczyłoby zewnętrznego wyglądu, a i to nie do końca. Znamienny w takim kontekście jest pogląd, że sklonowany człowiek prawdopodobnie traktowałby siebie jako indywidualność (naukowcy wyciągnęli takie wnioski właśnie po przeprowadzeniu rozmów z identycznymi bliźniakami na temat ich doświadczeń w obcowaniu z osobą o takim samym genotypie).

Bliźnięta są oczywiście podobne. To aż niepokoi. Jednak moment fotograficznego uchwycenia różnicy emocjonalnej odśłania wyraźnie, że różnią się od siebie. Że indywidualnie reagują na różne sytuacje, co w dziecięcym wieku widać najlepiej, bo emocji się jeszcze nie ukrywa. Może zatem „inność” bliźniaków w społeczeństwie to mit i piękna baśń? Czy to *punctum* zdjęć Vlčkovej?

Hermeneutyka podobieństwa

Aby dokonać tu swoistej hermeneutyki przywoływanych fotografii, obie artystki należy oceniać stosownie do środowisk, a przede wszystkim czasów, w jakich przyszło im tworzyć. Arbus, żyjąca w początkach XX wieku, potraktowała temat bliźniactwa, można by rzec, incydentalnie. Wpisywał się w jej filozofię fotografovania, ale nie wykorzystwała go jako przewodniego motywu swoich dzieł. Vlčková natomiast, urodzona w latach osiemdziesiątych XX wieku, dwanaście lat po śmierci Arbus, uczyniła z bliźniactwa swój „markowy towar”. Przy czym stylizacje jej prac

¹⁷ Por. *Klony „mogłyby czuć indywidualność”*, „Paranormalium. Portal Zjawisk Paranormalnych”, <http://www.paranormalium.pl/klony-moglyby-czuc-indywidualnosc,547,24,artykul.html> [dostęp: 02.01.2011].

narzucają pewien schemat interpretacyjny, właściwy dla odbioru baśni, mitów, opowieści. Odnajdujemy w nich malowniczy, kolorowy świat, do którego być może wielu miało dostęp w czasach dzieciństwa. Dlatego też fotografie te zapadają w nas i nie pozwalają o sobie zapomnieć. Arbus odwrotnie, sfotografowała bliźniaczki na białym tle, bez żadnej charakteryzacji. Surowość i autentyczność tego zdjęcia nadają im wyrazistości. Pozostawiają zarazem szerokie pole do interpretacji. A znajdziemy w niej to, co sami będziemy potrafili sobie wyobrazić. Może w dużym stopniu siebie i własne lęki?

Zatrzymujemy się, koncentrujemy i poświęcamy czas dziełu, w którym „podobieństwo” bliźniaczek może szokować. Zwłaszcza gdy uświadamiamy sobie, że sfotografowane, czyli zatrzymane i powielone, może zostać zwielokrotnione.

Jednak to również zdjęcie zwraca uwagę, że „podobieństwo” nie jest absolutne. Że dwie osoby nie są tożsame. Z czasem widać drobne różnice między bliźniętami. Szczegóły twarzy, ułożenie włosów. To punkty zaczepienia, które w momencie przywoływania tych zdjęć w pamięci, wysuną się na pierwszy plan. I których uświadamianie sobie i potem przekraczanie pozwala może na doświadczenie *punctum*, tak bardzo stanowiącego o tożsamości fotografii.

Punctum dzieła najpierw mówi, że tożsamość jest pozorna i objawia różnicę. Może naprawdę istotną, której dostrzeżenie jest upragnione. O owym „upragnieniu” dowiadujemy się jednak już z hermeneutycznej interpretacji, wykraczającej może poza *punctum* i poza dzieło. To z niej wiemy o codziennym doświadczeniu odmienności przez Arbus czy „dziewczęcej” wrażliwości na malarską baśniowość Vlčkowej. Wtedy też bardziej dostrzegamy wrażliwość i uczucia przepełniające dzieła. Don McCullin powiedział kiedyś: „Fotografia nie jest związana z patrzeniem, lecz z czuciem. Jeżeli nie czujesz nic w tym, na co patrzysz, nigdy nie uda ci się sprawić, aby ludzie patrząc na twoje zdjęcia cokolwiek odczuwali”¹⁸. Teraz doświadczamy poetyki dzieł. Oksymoronu prawdy nieprawdziwej, metafory powierzchownego widzenia, metonimicznej przyległości do wszystkich „odmieńców”, baśniowego opowiadania (paradoksalnie, subwersywnie nie do końca bajkowego).

Bardziej świadomi, uwrażliwieni i poetycko prowadzeni do filozoficznej refleksji wracamy do doświadczenia *punctum*. Teraz mówi ono, że niejednoznaczność odbioru podobieństwa i różnicy wynika z lęku *ego* o siebie, o tożsamość własną. Może to lęk zakotwiczony w samozachowawczym instynkcie. Ostatecznie jednak zamiast lęk eskalować, można ujrzeć w napięciu między podobieństwem i różnicą piękno, które fotografia z jej „decydującym momentem” i doświadczeniem *punctum* w sobie zawiera. To stanowi o jej tożsamości jako dziedziny sztuki.

W ten sposób opisywane artystyczne fotografie mówią o tożsamości postrzeganej w różnych kontekstach i na różnych płaszczyznach. Wypowiadając się obrazem o problemach jedności i różnicy wśród ludzi żyjących we wspólnocie, ale ceniących własną odrębność, fotografia jednocześnie analizuje samą siebie, własną tożsamość jako dziedziny sztuki innej od natrętnie popularnego „robienia zdjęć”.

To typowy dla postmodernistycznej sztuki i sposobów jej analizowania paradoks. Może jednak w wieloznaczności zachęca on do hermeneutycznych interpretacji, otwierających pole do zasadniczej filozoficznej refleksji o tożsamości w ogóle.

¹⁸ http://pl.wikiquote.org/wiki/Don_McCullin [dostęp: 06.12.2011].

**Photography of twins – an instructive paradox.
Diane Arbus and Tereza Vlčková**

Abstract

In the beginning of the article the role of a “decisive moment” and Barthes’ *punctum* in photography is pointed out. Artistic pictures taken by Diane Arbus and Tereza Vlčková show how similarity and difference of twins are ambiguously seen by “normal” people. The interpretation of their works, however, stresses that the visible similarity, causing possible problems with individual identity, is essentially apparent, while the fear of a “strange” phenomenon of freaky “same people” reveals the problem of an uncertain, timid personal identity. An ambiguous attitude to identity and difference may be overcome by the aesthetic experience of a photographic work and its *punctum*, which is the foundation of artistic identity of photography and which opens the universal, philosophical reflection on the essence of identity itself.

Małgorzata Lebda
studiuje na studiach doktoranckich
Instytutu Filologii Polskiej UP
e-mail: marharet.lebda@gmail.com

Rafał Solewski
profesor na Wydziale Sztuki UP
e-mail: solewskr@poczta.fm

Zofia Wojtusik

Z wielu – jedna. Powieści Elif Şafak, fotografie Dity Pepe

Współczesność funkcjonuje w wielości i różnorodności. Nie ma żadnego konkretnego wyznacznika, może tylko ten, że wyznaczników jest wiele. Ideą jest mnogość idei, zaspokojeniem – stan wiecznego niezaspokojenia, wyborem – możliwość wielokrotnego i wielorakiego wyboru. Wielość w potocznych wyobrażeniach utożsamiana jest ze szczęściem – zawsze lepiej mieć dużo niż jedno. Ale wielość i różnorodność, pozwalające odkrywać życie z każdej strony, pozwalające człowiekowi na wykorzystywanie swoich możliwości w licznych dziedzinach – stanowią również wyzwanie.

Możliwości wyboru jest zatem wiele, a człowiek wciąż musi podejmować decyzje. „Obsesyjna i kompulsywna zmiana (raz nazywana «modernizacją», to znów «postępem», «udoskonaleniem», «rozwojem» czy «aktualizacją» to istota nowoczesnego sposobu istnienia" pisze Zygmunt Bauman. „Całkiem realnym i najbardziej dziś powszechnym zmartwieniem jest [...] na którą z możliwych tożsamości się zdecydować i jak długo pozostawać przy tym wyborze?”¹. Wielość i różnorodność są trudnym zadaniem dla tego, kto chce siebie odnaleźć i nazwać.

O problemie tożsamości na różne sposoby mówi współczesna sztuka, różnorodnie wykorzystując możliwości oferowane przez dziedziny uprawiane przez artystów. Zestawienie przykładów pisarstwa i fotografii inspirowane do refleksji ujawniającej oryginalne konteksty zagadnienia.

W książce *Czarne mleko* popularna autorka turecka Elif Şafak mówi o niepokojach, niezgodach i problemach, związanych z nieplanowaną ciążą i dylematami towarzyszącymi próbom pogodzenia macierzyństwa z pisarstwem. Historię ważnych momentów własnego życia miesza z opowiadaniem o upodobaniach literackich i fascynacji kobietami – literatkami, które różnie traktowały własne macierzyństwo i pisarstwo. „Także dziś obowiązują pewne zasady: o pisarzach myśli się najpierw jak o twórcach, a potem jak o mężczyznach. Natomiast pisarki postrzegane są przede wszystkim jako kobiety”². Wspomina Sylvię Plath, próbującą w nieustannym lęku pogodzić bycie matką z byciem pisarką i z potrzebą pisania. A może siebie samą

¹ Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s. 78–79.

² E. Şafak, *Czarne mleko*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 63.

pogodzić z tymi rolami i pragnieniami? Sylwii Plath, która nie wytrzymała napięcia i odebrała sobie życie. Pisze o Zeldzie Fitzgerald, której w rozwoju talentu literackiego przeszkodziła wielka gwiazda jej męża. Przypomina Mary Ann Evans, publikującą pod męskim pseudonimem George Eliot, której udało się udowodnić, że kobieta potrafi pisać jak mężczyzna; pisze o Doris Lessing, Marguerite Duras, wreszcie o absolutnym modelu niezależności myśli – Simone de Beauvoir. Wśród jej bohaterek są te, które wygrały walkę o literaturę, oraz te, które – ze względu na naciski otoczenia albo też własne problemy osobowościowe – przegrały. W ich życiorysach Elif Şafak szuka własnej drogi, która już niedługo, w chwili urodzenia się dziecka, stanie się drogą nową. Turecka autorka broni się przed tymi nowościami jak może. Przykłady, które wybrała, wskazują niestety na to, że o wiele łatwiej jest kobiecie zaistnieć oraz utrzymać swoją pozycję w świecie literatury, gdy dzieci nie ma.

Trudno nie przyznać jej racji – pisarstwo jest zawodem, który wymaga czasu, i niełatwo w tym zajęciu komuś, kto czasu nie ma. Sama autorka wyznaje, że uwielbia chwile, które przeznaczają na obserwacje ludzi, na zapisywanie pomysłów na karteczkach, na składanie książki w całość – i że nie chce z tych momentów rezygnować. Pisarstwo traktuje bardzo poważnie, jest ono dla niej obowiązkiem wobec siebie samej i wobec czytelników, ale również przyjemnością, sposobem na życie. Ponadto mówi, jak wiele z cytowanych przez nią kobiet-autorek traktuje swoje książki jak własne dzieci, którym daje życie i na których rozwój patrzy z przyjemnością i dumą.

Wzruszając się nad ciężkimi losami kobiet w świecie literatury nie można jednak nie pomyśleć również, że książka po prostu jest albo nie jest dobra – nikt nie przyjmie usprawiedliwienia pisarki, która powie, że nie miała czasu na pracę nad swoim dziełem, nikt nie napisze w recenzji „No tak, mogłoby to być lepsze, ale zlitujmy się, ta pani ma przecież troje dzieci”. Liczy się tylko produkt. Dlatego trudno jest się zgodzić z zacytowanymi wcześniej słowami tureckiej autorki – kobiety-pisarki może rzeczywiście są traktowane przede wszystkim jako kobiety, ale tylko w chwili, gdy mówią „Ja jestem pisarką”, na pewno nie wtedy zaś, gdy oddają czytelnikom gotową książkę i podlegają surowej ocenie krytyków.

Elif Şafak buduje swoją powieść nie tylko ze wspomnień o innych autorkach. Pisze o odkryciu, które poczyniła w sobie. Otóż pewnego dnia pojawiają się jej własne, „wewnętrzne” kobiety, jakby mały harem, złożony z reprezentantek przeróżnych aspektów osobowości pisarki: ambicji i planów zawodowych, intelektualnych przyjemności, seksualności... Wszystkie „wewnętrzne kobiety” koegzystują zgodnie, dopóki na horyzoncie nie pojawia się zagrożenie: dziecko. Żadnej z kobiet „dziecięca” perspektywa nie wydaje się dogodna. Szczęśliwie okazuje się, że nasza autorka ma w sobie jeszcze jedną panią: Mamcią Pudding Ryżowy, uosobienie ogniska domowego, zupkę i pieluch, która nieudolnie walczy o uzyskanie przewagi nad stanowczymi, racjonalnymi składnikami osobowości. Rozmowy Elif Şafak z każdą z pań są zgrabną, dowcipną zabawą literacką, za którą kryje się naprawdę poważny problem – dążymy do tego, żeby być jednością, a tymczasem okazuje się, że jedności w nas bez liku. Problem przychodzący z zewnątrz może naruszyć konstrukcję, którą z taką skwapliwością budowaliśmy i której stabilności byliśmy pewni. Jednym z najważniejszych pytań o tożsamość jest kwestia poszukiwania tego, co czyni nas jedną i tą samą osobą. W powieści Elif Şafak jedność zasadza się na wielokrotności,

złożoności, której elementy nie tyle są zniewolone „haremową” jednością, ile potrafią ze sobą dochodzić do porozumienia w swoistym wewnętrznym dialogu.

Wbrew temu, czego można się spodziewać, pisarka nie walczy, nie spiera się z odkryciem własnej wewnętrznej złożoności; przeciwnie, hołubi je, afirmuje, cieszy ją to, że nie jest jednoznaczna, że sama dla siebie stanowi zagadkę, której nawet nie była świadoma aż do chwili pojawienia się „zagrożenia” z zewnątrz (właściwie z wewnątrz). Jej osobowość funkcjonowała znakomicie, tak sprawnie i jednomyślnie, że nie można było nawet odczuć jej skomplikowania i rozwarstwienia. Nie narzuca sobie konieczności wyboru – lubi siebie wielokrotnie. I będzie umiała dopisać do wielu ról jeszcze jedną – rolę matki. Choć nie przyjdzie jej to łatwo. Autorka jedna sobie czytelników (a na pewno czytelniczki) głębokim autobiografizmem powieści, niezwykłą szczerością opisu uczuć, towarzyszących skomplikowanym wyborom, oraz analizą aktualnych i wciąż stanowiących problem tabu kwestii nieplanowanego macierzyństwa i depresji poporodowej.

Şafak wpisuje się swoją powieścią w krąg zainteresowań *écriture feminine*, przeciwstawiając się symbolicznemu – męskiemu porządkowi, oznaczającemu racjonalność, logikę i uporządkowanie. Jej życie sprzed ciąży jest racjonalne, uporządkowane – nie w sensie wyznaczonego planu działania i uzgadniania wszystkiego z kalendarzem, ale w sensie racjonalizmu wewnętrznego, uporządkowania i harmonii rozumianej jako absolutna zgoda na siebie. Jej poczucie własnej wartości, wyznawanie – ale nie niewolnicze – określonych zasad i norm, a przede wszystkim akceptacja i świadomość siebie są cechami osobowości dojrzałej. Dziecko, które ma się urodzić, nie może być przecież siłą, która mogłaby to wszystko zniszczyć. I właśnie wtedy dają się słyszeć głosy wewnętrzne, broniące dawnego porządku, obawiające się o jedność wielości, w której ma się pojawić jeszcze jeden element. Od tej chwili powieść Şafak przekształca się w historię poszukiwania, a właściwie pracy nad tożsamością, która „nie jest esencjonalną i ustaloną tożsamością, ale która jest płynna i nieciąglą, podlegająca nieustannym zmianom”³.

Interesująca jest konstrukcja narratorki wielopostaciowej. Elementy jej osobowości, jej wewnętrzne kobiety, nie znajdują się w jej wnętrzu – są poza nią, należą do niej, a jednak można spojrzeć na nie z boku, z zewnątrz. Monolog wewnętrzny staje się dzięki takiemu zabiegowi dialogiem w tradycyjnym rozumieniu, rozmową z kimś „drugim” – znacznie łatwiej taką rozmowę przedstawić i zapisać w myślenie literackim – a może też dlatego postaci wewnętrznych kobiet pojawiają się na zewnątrz, poza narratorką – bohaterką – pisarką, że jej „wnętrze” – i to dosłownie – jest chwilowo zajęte.

Bękart ze Stambułu to powieść, która przyniosła Elif Şafak międzynarodową sławę, ale również bardzo poważne i zakończone rozprawą sądową oskarżenia. Turcja kojarzy nam się z ekskluzywnym wypoczynkiem wakacyjnym, ewentualnie z odsieczą wiedeńską. Dlatego bardzo istotne jest, że dzięki takim autorom, jak właśnie Elif Şafak, czy bardzo w Polsce popularny Orhan Pamuk, możemy odkrywać

³ I. Patyk, *Feministyczna redefinicja męskiego spojrzenia. Kobiety w powieści angielskiej XIX w. na przykładzie „Dziwnych losów Jane Eyre” Chlotte Bronte, a konstrukcja kobiecości w patriarchalnym świecie*, [w:] „Gorsza” kobieta: dyskursy, inności, samotności, szaleństwa, red. D. Adamowicz, Y. Anisimowets, O. Taranek, Wydawnictwo Sutoris, Wrocław 2008, s. 21.

Turcję współczesną, dumną ze swojej historii i tradycji, ale jednocześnie pełną niepokoju i napięć.

Armanusz, bohaterka powieści, mieszka w Bostonie z matką – Amerykanką i jej drugim mężem – Turkiem. Ojciec Armanusz był Ormianinem i ona sama też czuje się Ormianką. Spędza noce na internetowych dyskusjach na forum dla Ormian, pragnąc dowiedzieć się jak najwięcej o własnym narodzie. Jednocześnie odkrywa paradoks janczara – wiecznego wygnańca i niewolnika, który chce zapomnieć o smutnej przeszłości w imię postępu i zgody narodów. Postanawia sama odkryć Stambuł, z którego pochodzą jej przodkowie. Trafia do domu przybranego ojca i uczy się życia w tureckiej rodzinie.

Ta rodzina jest już bardzo nowoczesna. Składa się wyłącznie z kobiet – wszyscy mężczyźni albo odchodzą, albo umierają około czterdziestego roku życia. Postacie kobiece, kreślone przez Elif Şafak, są arcyciekawe i różnorodne, każda jest inna, każda zbudowana precyzyjnie i konsekwentnie. To świat niezwykle kolorowy, pachnący wspaniałymi potrawami, świat przekonany o istnieniu szepczących do ucha dżinów, świat domowego ciepła i emocji, ale również gorzkich, ukrywanych latami tajemnic, nieudanych związków, zbrodni. Świat zamknięty i skończony. Armanusz do niego pasuje, ponieważ też jest kobietą. Mężczyźni nie są potrzebni w tym domu.

Dla nowoczesnych Turczynek historia zaczyna się w roku 1923, kiedy to powstało nowe państwo tureckie pod wodzą Atatürka – „ojca narodu”. Armanusz opowiada im o ludobójstwie Ormian w roku 1915 i o przyczynach niewyjaśnionej dotąd animozji między Turkami a Ormianami. Nie ma w niej złości czy chęci wzięcia odwetu – jest tylko pamięć. Stambuł był i pozostanie miastem wielokulturowym i wielonarodowościowym, ludzie muszą nauczyć się żyć obok siebie, ale nie mogą zapomnieć. I mimo tego, że się mieszka w tyglu – należy zachować tożsamość kulturową. Nira Yuval-Davis i Floya Anthias wskazują, że

reprodukcja zasad i wzorów w ramach grup etnicznych/narodowościowych; aktywna i centryczna partycypacja w ideologicznej reprodukcji wspólnoty oraz przekazywania jej kultury; podtrzymywanie etnicznych i narodowych różnic jako symbolu w dyskursach ideologicznych, podczas konstruowania, reprodukcji i transformacji kategorii etnicznych/narodowych⁴

jest jednym z zadań, za których realizację w ramach narodu i społeczności odpowiedzialne są właśnie kobiety. Elif Şafak wpisuje się w ten pogląd i zadanie jako kobieta i jako pisarka odpowiedzialna słowami za nazywanie prawdy o rzeczywistości i za przekazywanie tego, co powinno zostać zachowane przez pamięć, ponieważ stanowi o tożsamości narodu.

Eskterminacja Ormian jest wydarzeniem z naszego – wschodnioeuropejskiego punktu widzenia – właściwie nieznanym. Do tej pory nie wyjaśniono dokładnie jej przyczyn, i prawdopodobnie pozostaną one zagadką, ponieważ stanowisko rządu tureckiego, oskarżającego Ormian o współpracę w Rosjanami, zaś popełnioną zbrodnię wliczającego w poczet I wojny światowej, jest zupełnie różne od stanowiska

⁴ Por. E. Ślęzak, *Przemiany w rolach społecznych kobiet i mężczyzn*, „Euro-limes” marzec 2004, nr 1(4), s. 2, http://www.euro-limes.ae.krakow.pl/files/e11%284%292004/es_limes1%284%29.pdf [dostęp: 30.05.2012], za: S. Walby, *Gender Transformations*, Routledge, London–New York 1997, s. 181.

ormiańskiego, uznającego wspomniane zdarzenia za pierwszy przejaw holocaustu. Nie ma również zgody co do liczby ofiar ani odpowiedzialności.

Książka Elif Şafak nie jest doktrynerska ani wojująca, jednak jej autorka znalazła się w sądzie, oskarżona o antytureckość⁵.

Moim ojcem jest Barsam Czachmaczian, stryjecznym dziadkiem Dikran Stambulian, jego ojciec nazywa się Varvant Stambulian, a ja się nazywam Armanusz Czachmaczian. Nazwiska wszystkich moich krewnych zawsze kończyły się na -ian. Jestem wnuczką ocalałych z masakry, reszta rodziny zginęła z rąk tureckich rzeźników w dziewięćset piętnastym, ale zrobiono mi pranie mózgu, żebym się wyrzekła pamięci o tym ludobójstwie, bo wychował mnie jakiś Turek imieniem Mustafa! – mówi jej bohaterka⁶.

Ale nie oskarża Turków o masakrę, której przyczyn nie można rozwikłać. Oskarża o zapomnienie. Powraca pytanie o możliwość dialogu między różnymi wizjami narodu i jego historii – Şafak ponownie proponuje paradoksalną jedność w wielości, odnalezienie siebie w tyglu kulturowo-etniczno-religijnym jako jednego ze składników, ale niezbędnego i świadomego własnej wartości, właśnie dzięki pamięci. Tylko wtedy możliwy jest dialog.

Paul Ricoeur w eseju *Pamięć – zapomnienie – historia* podkreśla wielokrotnie szczególną rolę pamięci w budowaniu tożsamości, zarówno jednostkowej, jak grupowej. „W pamięci [...], tkwi źródłowa więź świadomości z przeszłością. Wiemy to i mówimy od czasów Augustyna: pamięć jest terażniejszością przeszłości⁷”. Każda pamięć indywidualna jest dla filozofa elementem pamięci zbiorowej; to pamięć może decydować o sensie wydarzeń, nawet tych, które dawno minęły. Pamięć decyduje również o tym, czego szuka bohaterka powieści Elif Şafak, nawet jeśli wprost tego nie nazywa – o zapomnieniu i przebaczeniu.

Niezależnie od tego, że minione wydarzenia mogą podlegać innej interpretacji, moralny ciężar związany z występowaniem d ł u g u wobec przeszłości może rosnąć bądź maleć, w zależności od tego, czy oskarżenie zamyka winnego w bolesnym poczuciu nieodwracalności, czy też przebaczenie otwiera perspektywę uwolnienia od długu, co równa się odwróceniu całego sensu przeszłości⁸.

Dług boli. Poczucie winy może być, według tureckiej autorki, tak silne, że zostaje wyparte, że nie pozostawia śladów – które pozostać powinny. Paul Ricoeur podkreśla ciężar długu, który powinien zostać anulowany w imię uzdrowienia pamięci – ale pisze również, że samo wydarzenie nie może zostać zapomniane⁹. Młoda Ormianka z powieści *Bękart ze Stambułu* nie przychodzi po zemstę, nie chce nawet wypominać – chce zmusić pamięć do otwarcia swoich schowków, do trwania – wie,

⁵ O znieważenie tureckości został również oskarżony w 2005 roku Orhan Pamuk – w wywiadzie dla gazety szwajcarskiej wspomniał o tureckich zbrodniach na Ormianach i Kurdach. Por. O. Pamuk, *Proces*, [w:] tegoż, *Inne kolory*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 350–356.

⁶ E. Şafak, *Bękart ze Stambułu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 73.

⁷ P. Ricoeur, *Pamięć – zapomnienie – historia*, [w:] *Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. K. Michalski, t. II, Wydawnictwo Znak, Warszawa–Kraków 2010, s. 168.

⁸ Tamże, s. 178.

⁹ Tamże, s. 178–179.

że tylko w trwaniu znajdzie siebie. Wie, że tylko wtedy, gdy odkryje siebie, będzie mogła podjąć dialog z innymi.

Odkrycie siebie dzięki innemu możliwe jest właśnie w dialogu. Filozofia dialogu, nazywana również filozofią spotkania, zakłada taki sposób myślenia, w którym spotkanie i dialog stają się zasadą filozoficzną. Spotkanie jest punktem wyjścia i zasadą wszelkiego myślenia, „nowego myślenia”. Jednostka ma w spotkaniu urzeczywistnić swoje człowieczeństwo, stać się Ja. Filozofia dialogu zachęca do spotkania i wzajemnej relacji – drugi człowiek jest tu pomocą, a nie przeszkodą, w realizacji naszej jednostkowości. W imię nowego spojrzenia, nowego myślenia Armanusz proponuje dialog – poznanie Innego ma rozwinać samoświadomość Ja, stłumioną przez wpajaną przez lata, przekłamaną historię.

Martin Buber twierdzi, że tym, co naprawdę określa człowieka, jest bycie ludzi razem. Podkreśla wyjątkowość kontaktu z drugim człowiekiem, która spełnia, realizuje nasze własne człowieczeństwo. Relacja nie ma w sobie żadnego celu. Jej jedynym celem może być druga istota, spotkanie, dotknięcie Ty. Pełnia naszego człowieczeństwa jest, według Bubera, możliwa tylko i wyłącznie w relacji Ja–Ty z człowiekiem. „Człowiek staje się Ja w kontakcie z Ty”¹⁰. Nie możemy w relacji zatracić swojego własnego, prywatnego Ja, ale tylko relacja w pełni nasze Ja urzeczywistnia.

Szczegółowość relacji z drugim człowiekiem w filozofii Martina Bubera również wynika z jego poglądu na wyjątkowość osoby. To spojrzenie na (a może „w”?) człowieka lub inny byt jak na coś nieznanego, nowego, żywego, samoistnego i absolutnie niezależnego od naszych wcześniejszych doświadczeń. Buber tę relację nazywa „wyjściem Naprzeciw”. Książki Şafak (a nawet jej życiowe doświadczenia) pokazują dialog wewnętrzny z własną osobowością, jak i właśnie konieczną potrzebę wychodzenia ku innym. W obydwu wypadkach człowiek w dialogu poznaje własną tożsamość.

Takie „wyjście Naprzeciw” proponuje w swoich fotografiach także czeska artystka, Dita Pepe. Dita jest na wszystkich swoich zdjęciach. Na każdym – w innej roli, w innym przebraniu i pozie. Ale zawsze to ona. Ona – podczas próby bycia kimś innym. W serii *Autoportrety z kobietami* artystka fotografuje się w parach z najróżniejszymi kobietami – starszymi, młodszymi, pięknymi i brzydkimi, o różnym statusie społecznym i zróżnicowanym wyglądzie. Zdjęcia nie są przypadkowe – Dita Pepe przed ich wykonaniem długo rozmawia z kobietą, z którą chce się sfotografować, dowiaduje się wiele o jej stylu życia, osobowości. Wreszcie obie wybierają miejsce, w którym bohaterka i artystyczna partnerka twórcy spędza najwięcej czasu, w którym czuje się najbardziej komfortowo. Dita przebiera się w ulubione ubrania osoby, z którą będzie na zdjęciu, maluje się tak jak ona, przyjmuje jej pozę, stara się w sposób naturalny „przyłgnąć” do miejsca.

Ze zdjęcia patrzą na nas – zawsze wprost w obiektyw – dwie podobne do siebie kobiety. Dwie smukłe gimnastyczki, dwie starsze panie w podomkach i z chusteczkami na głowach, dwie posthipisowskie intelektualistki, otoczone książkami i bibelotami, dwie popijające herbatkę damy w koronkach, w saloniku jak z powieści Jane Austen, dwie nastolatki w pokoju pełnym plakatów i zdjęć współczesnych idoli kina i muzyki, dwie niepokorne „pankówy”, dwie wyzywające prostytutki w różowo-błękitnej oprawie sypialni. Jedną z nich jest zawsze Dita Pepe. Druga – to ta,

¹⁰ M. Buber, *Ja i Ty*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1992, s. 56.

która pozwoliła jej wejść w swój prywatny świat, pozwoliła jej na chwilę być sobą. „Mogłabym być nimi” – mówi artystka¹¹. Wszystko zależy od chwili, od miejsca, też ode mnie.

Odruchowo bronimy tego, co dla nas najważniejsze, co stanowi kwintesencję naszego „Ja” przed inwazją Drugiego. Nie mówimy chętnie o naszych najbardziej osobistych sprawach, nie pozwalamy każdemu grzebać w naszych szafach, używać naszych kosmetyków i leżeć na naszym łóżku. Bohaterki zdjęć Dity pozwalają. Może dlatego, że Dita nie traktuje ich świata lekceważąco ani też tylko poznawczo. Nie są one dla niej obiektami badań naukowych, ale szczerego i dogłębnego zainteresowania człowieka, który chce się o drugim jak najwięcej dowiedzieć – ponieważ go to fascynuje. Dwie sfotografowane osoby są w jakimś sensie żyte, zaprzyjaźnione, bliskie. Ten efekt został zapewne uzyskany dzięki osobowości Dity, która chce się zmieniać, gdy wchodzi w relację z drugim człowiekiem.

Dita Pepe przyznaje, że traktuje fotografię jako pewną formę terapii, ale terapii codzienności, nie negatywnych wspomnień. Mówi:

Cały czas mam wrażenie, że muszę fotografować, że to może coś zmienić. Cały czas mam wrażenie, że rzeczywistość jest poza mną i że żyję we śnie i w innym ciele. Cały czas mam wrażenie, że nie jestem wystarczająco kochana, wystarczająco piękna i inteligentna i że powinnam się wstydzić siebie samej; oto jaka potrafię być „bez kręgosłupa”, gdy się boję. Strach towarzyszy mi wszędzie i ciągle. Doskonale go maskuję, wychodzi mi to dobrze [...]. Fotografia jest dla mnie formą komunikacji nie tylko z samym sobą; dzięki niej rozmawiam z ludźmi, zadaję pytania, odpowiadam, reaguję, czuję rzeczy, żyję, jestem aktywna¹².

Zdjęcia z innymi mają zatem służyć jej samej. Poprzez poznanie drugiego, wejście w jego rolę, w jego świat – poznaje siebie samą. Spotkanie z drugim człowiekiem, z drugą kobietą, staje się dla artystki inspiracją do kreowania samej siebie. Jej zdjęcia są wpisem w „interakcyjną” tradycję rozumienia tożsamości, w której istotne jest określenie „znaczącego innego” – czyli tego, który pomaga nam się samookreślić, spełniając warunek uznania naszej tożsamości, którego obecność i uznanie jest koniecznym warunkiem spełnionej tożsamości¹³. O poznawaniu siebie w kontakcie z drugim pisze Barbara Skarga:

Po prostu Ja rozumie, że nie jest tym światem, że jest czymś odrębnym, dla siebie. Przede wszystkim zaś rozumie, że różni się od tego drugiego, którego napotyka. Może go pragnąć, może się go obawiać, ale ten drugi właśnie jest lustrem, w którym Ja się przegląda, znajdując w nim zaprzeczenie lub potwierdzenie tego, co własne [...]. Poszukiwanie bowiem sobości przebiega w nieustannym zderzeniu z tym, co inne. To ten drugi mówi do mnie, uczy mówić i poucza, to on staje się punktem odniesienia mojej refleksji¹⁴.

¹¹ Dita Pepe, reż. K. Czerná, 2005, film online: <http://www.youtube.com/watch?v=zZ6aXf1HnHU> [dostęp: 30.05.2012].

¹² V. Bigrus, Dita Pepe. „Autoportrety”, tekst towarzyszący wystawie w gdańskim CSW Łaźnia, sierpień/wrzesień 2009, <http://www.transfotografia.com/2009/pepe-pl.php3> [dostęp: 30.05.2012].

¹³ Por. C. Taylor, *Źródła współczesnej tożsamości*, [w:] *Rozmowy w Castel Gandolfo...*, s. 160.

¹⁴ B. Skarga, *Tożsamość i różnica*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 275.

Projekt *Autoportrety z mężczyznami* to seria zdjęć – znów z Ditą w roli głównej – na których artystka wciela się w role żon mężczyzn z różnych środowisk, o różnych sposobach życia, zainteresowaniach i świecie wartości. Zdaje się mówić: tak mogłoby być, załóżmy, że tak jest, i sprawdźmy, jak człowiek funkcjonuje w innej roli, w nowym środowisku, otoczeniu, wśród innych ludzi. Jako żona ogrodnika uśmiechnięta Dita w kapeluszu trzyma kosz jabłek. Na idealnie przystrzyżonym trawniku stoi Dita – żona biznesmena w koszuli w kratkę, z dwójką dzieci – wszyscy ubrani w jednej tonacji. Dita staje się matką licznej, cygańskiej rodziny, fotografując się na tle zrujnowanej kamienicy, z czerwoną plamą wywróconego wiadra u stóp. Dita na kiczowatym, nowobogackim zdjęciu ślubnym, z ośnieżoną łąką i górami w tle, jak u taniego fotografa. Dita jako neoromantyczna żona i matka – przepiękne zdjęcie na drewnianym łóżku ukazuje ją w otoczeniu męża i dzieci – najmłodsze przy piersi – wszyscy w odcieniach bieli. Dita może być również partnerką zbieracza – fotografuje się w odblaskowej kurteczce i swetrze z bazaru, przed namiotem, obok którego na plastikowym krześle siedzi jej partner, typowy bezdomny kolekcjoner wszystkiego, z torbą z narzędziami, reklamówką i czerwonym magnetofonem kasetowym.

Dita jako żona różnych mężczyzn zawsze podziela ich zainteresowania, nigdy nie ma znużonej miny. Na zdjęciach widzimy ją z mistrzem wschodnich sztuk walki, z zapalonym sportowcem, z entuzjastą jazdy konnej, z rajdowcem, z eleganckim biznesmenem – fotografka dopasowuje swój strój, makijaż, czasem perukę, do obowiązującej sytuacji, a przede wszystkim do tego, kogo ma u boku. Czasem na zdjęciach towarzyszy jej własny mąż i własne dzieci, czasem są to ludzie obcy, reprezentanci swojej klasy, zawodu, pasji. Tak jak w pierwszym projekcie ważne jest tutaj miejsce – artystka pozwala je często wybrać samym portretowanym, żeby czuli się swobodnie w scenerii, która jest im najbliższa. Co niesłychane i zadziwiające – twarz Dity na wszystkich prawie zdjęciach jest bardzo naturalnie uśmiechnięta. To nie znaczy: jest mi wszystko jedno, gdzie jestem, bo umiem się dopasować, choćby na siłę. To raczej ma oznaczać: mogę być szczęśliwa w każdej sytuacji, umiem i chcę znaleźć siebie w innych ludziach.

Fotografie Dity Pepe i powieści Elif Şafak są próbami odpowiedzi, a raczej poszukiwania odpowiedzi, na współczesne definicje i redefinicje pojęcia tożsamości, w szczególności zaś – tożsamości kobiety. Prace artystek, mimo że powstałe z zupełnie innej materii, rządzące się zatem diametralnie innymi prawami odbioru, łączy pojęcie koncentracji na jednostce. Turecka pisarka jest główną postacią/postaciami swojej powieści. Dita Pepe fotografuje Ditę Pepe.

Elif Şafak proponuje introspekcję, odkrywającą złożoność i wieloznaczność wewnętrznej konstrukcji – konstrukcji człowieka, która staje się konstrukcją powieści. Ekspozycja wewnętrznej, kobieco urządzonego haremu, „wyciągnięcie” środka na zewnątrz jest zabiegiem prowokującym zabawę literacką w podjęcie dialogu z tym, co nosi się w środku. Pisarka zmienia więc to, co powinno być monologiem wewnętrznym czy soliloquium – w dialog. Ten zabieg konstrukcyjny dominuje w powieści, dodając jej tempa i dyskursywności dzięki wprowadzeniu galerii charakterów tak niezależnych, że czytelnik z łatwością zapomina, że są one tylko komponentami jednej i tej samej osoby. Kobieta nosi w sobie inne kobiety, z których każda dominuje w adekwatnej sytuacji. I podobnie jak kobieta potrafi – choć

dla mężczyzn jest to nie do pojęcia – wykonywać kilka czynności równocześnie, tak też kobiecie udaje się utrzymywać wewnętrzny harem, zestaw ról, których różnorodność i liczebność wcale nie jest tożsama z chaosem i nieumiejętnością podjęcia wyboru, ale staje się świadomą, wysmakowaną kompozycją wielu elementów. To nie pole bitwy – to uporządkowana garderoba, katalog.

Tak zbudowana tożsamość w sytuacji zmiany manifestuje się, świadomie i z siłą, na zewnątrz. Konstrukcja nie zostaje rozbita, broni tylko swojego porządku, przyzwyczajień. Literatura powstaje tam, gdzie porządek zostaje naruszony. Osobowość otwiera się, emanuje do świata zewnętrznego, uwalnia swoje składniki – i tak staje się tematem literackim.

W powieści *Bękart ze Stambułu*, która za temat obiera poszukiwanie tożsamości narodowej, problem bohaterki jest nie wewnątrz niej, ale poza nią. Problem ją otacza. Problemem jest Stambuł. Miasto, do którego się dąży, ponieważ tylko ono może dać odpowiedź, nauczyć, tylko w nim można znaleźć przaprzyczynę. A jednocześnie miasto, które prawdę ukrywa w swoich niezliczonych ulicach i zachowujących pozory mieszkańcach. Miasto przechowuje pamięć, ale zostawia ją wyłącznie dla siebie, nie pozwala do niej dotrzeć. Żeby w tej mieszance się zanurzyć, nie tracąc swojej tożsamości i odrębności, żeby nie stać się przyprawą w aromatycznym tureckim daniu, trzeba mieć silną świadomość wytyczonego celu. Trzeba siebie budować z elementów zewnętrznej różnorodności, dojrzałe je wybierając.

Znow można powrócić do Ricouera i przypomnieć zadanie budowania tożsamości w procesie narracji, w działaniu, które jest artykulacją siebie. To narracji właśnie zawdzięczamy tożsamość. Ale samoświadomość jest punktem dojścia, nie wyjścia; to cel, do którego mamy dążyć na drodze interpretacji. Interpretacji, czyli rozumienia ludzkich działań, myśli, wytworów. Być może takie spotkanie na gruncie sztuki, jakie proponują nam turecka pisarka i czeska fotografka, ma właśnie być spotkaniem z Innym, który staje się Mną, którym staję się Ja, aby móc fotografować i pisać „o sobie samym w charakterze... innego”¹⁵. Być może również moja próba interpretacji jest drogą do samopoznania.

Şafak pokazuje tożsamość w drodze „do”, w kierunku zewnętrznym. To wejście w siebie skutkuje reakcją „na zewnątrz”, budującą dialog i efektownie komplikującą fabułę. Kierunek przyjęty przez czeską fotografikę jest odmienny – to wyjście „od siebie” ku drugiemu, aby znowu powrócić do siebie z tym, co się od drugiego zyskało, równocześnie coś mu zostawiając. Píše Rafał Solewski:

Zderzenie takie może być spotkaniem z Innym, Innym w sobie, ale i Innym przychodzącym ze świata bogatego w swej różnorodności, Gadamerowsko i Levinasowsko pełnego wielorakich źródeł kultury. Po spotkaniu zaś z Innym, po przejściu przez dziedzictwo własne i kultury różnorakie, powraca się do siebie w hermeneutycznej samointerpretacji i samorozumieniu¹⁶.

¹⁵ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chałstowski, PWN, Warszawa 2005, s. 10.

¹⁶ R. Solewski, „Hermeneutyka dziedzictwa czy «stawanie się sobą»? Wybrane przykłady sztuki przełomu XX i XXI wieku, wydruk komputerowy, tekst przeznaczony do publikacji w tomie materiałów z II Polskiego Kongresu Estetyki.

Dialektyka dawania, wyzwalającego zdolność dawania w zamian, zakłada proces i efekt ubogacenia – nie tylko o wielość tego, co zewnętrzne; również o jedność tego, co nazywamy: Ja.

Dita jako główna bohaterka swoich fotografii także świadomie wyraża złożoność osobowości, ale złożoność, która jest w trakcie „składania się”, w budowie niemożliwej do ukończenia. W powieści *Czarne mleko* przypadek staje się mechanizmem akcji, odkrywania składników. Zdjęcia Dity są same w sobie przypadkami – nie chodzi tu, jak już pisałam, o proces ich powstawania, w którym przypadkowości nie ma, ale o rezultat, ukazujący życie jako serię przypadków, na które nie mamy wpływu.

Wspomniałam o szacunku, zainteresowaniu, jakie Dita okazuje swoim modelkom i modelom – co właśnie skutkuje emanującym ze zdjęć ciepłem, naturalnością, otwartością. Ale każda z osób pojawia się tylko raz – tylko Dita jest obecna na wszystkich fotografiach. Nie można więc nie zauważyć, że chodzi jej tak naprawdę o siebie. O samopoznanie, samorealizację i „autoformację”, do których kontakt z drugim jest środkiem, drogą. Cel ostateczny – to JA.

Wcielając się w kolejne matki, żony, partnerki z haremu dla wszystkich mężczyzn i utożsamiając się z różnymi kobietami, fotografka prowokuje wzajemność, dialog, stając się podmiotem i przedmiotem relacji. Przyjmując na siebie poszczególne role, czeska artystka demonstrowa relatywizm życia, świadomość którego wcale nie musi być przeszkodą, z którym nie trzeba walczyć, a można z niego uczynić – siebie właśnie. I sposób na życie. Sposób na sztukę.

Słowa „rola”, „maska” mają w świadomości polskiego odbiorcy sztuki konotację negatywną. Kojarzą się ze sztucznością, nieudolnością, poddaniem się zależnościom, wpływom zewnętrznym, rezygnacją z tego, co dla nas naturalne. Takiej interpretacji nie można zastosować ani wobec fotografii Dity Pepe, ani wobec powieści Şafak. Role „kobiet wewnętrznych” są świadomymi aspektami dojrzałej osobowości, która już wybrała to, co dla niej właściwe. Nie można mówić o sztuczności, o pozorach i grze, skoro wszyscy aktorzy są tożsami z reżyserem. Jedynie nowa rola – rola matki – wobec której wszystkie pozostałe będą musiały się określić, zostaje niespodziewanie narzucona i jej przyjęcie, co autorka-matka przyznaje, nie przychodzi łatwo. W świecie Dity Pepe każdorazowe przyjmowanie nowej roli jest sposobem na życie, poza którym nic nie ma – a skoro nie ma nic, nie można go wartościować. Dita nie mówi: tak wyglądam, gdy jestem sobą, a tak, gdy się zmieniam; mówi: zmieniam się cały czas, właśnie bycie sobą polega na zmianie. Nie ma stałości. Nie ma więc też maski, skoro jest nią wszystko.

Dita Pepe odnajduje siebie w innych. Elif Şafak odnajduje innych (inne) w sobie. Obydwie poprzez wielość i różnorodność określają sposób na samorealizację. Ten sposób staje się również koncepcją autora – podmiotu i przedmiotu sztuki. Fotografia i książka mówią, jak dalece nic o sobie jeszcze nie wiemy – i jakie to może być inspirujące.

E pluribus una (From many, she emerges one)
– novels by Elif Şafak, photographs by Dita Pepe

Abstract

This comparison of the novels by a Turkish author Elif Şafak and the pictures by Dita Pepe, a Czech photographer, is an attempt to show two different answers, given by women-artists, working on two different matters, to the question of searching for identity of a woman in the contemporary world. Dita Pepe, as an author of the series of her self-portraits with many other women and with men of different social status, builds her own artistic identity in contact with other people. Elif Şafak, in her novel “The Bastard of Istanbul,” describes the problems of understanding and saving personal identity in the melting-pot of the city, with the background of an old, but still existing conflict between the Turks and Armenians. In the novel titled “Black Milk” Şafak shows the internal complexity of a woman who tries to reconcile her maternity with being a writer. Both artists are similar in terms of unification of the subject and the object of their works, which are the artists themselves. They both refer to the contemporaneity, using “variety” as a definition of the identity of an artist.

Zofia Wojtusik
studiuje na studiach doktoranckich
Instytutu Filologii Polskiej UP
e-mail: z.wojtusik@gmail.com

Mariola Szafarz

Moje życie moją sztuką.

Sophie Calle

Sztuka bierze się z nudy

Od miesięcy śledziłam na ulicy nieznanym. Dla samej przyjemności śledzenia ich, a nie dlatego, że mnie interesowali. Fotografowałam ich z ukrycia, zapisywałam kierunek ich przemieszczeń, aż w końcu traciłam ich z oczu i zapomniałam¹.

W czasie tych przypadkowych wędrówek po Paryżu narodziła się sztuka Sophie Calle (ur. 1953). Był to koniec lat siedemdziesiątych XX w.. Po siedmiu latach szaleńczych podróży po świecie Calle wróciła do rodzinnego Paryża. Miała już za sobą pobyt w obozie dla uchodźców palestyńskich w Libanie, w komunie na południu Francji oraz tysiące kilometrów Ameryki Północnej i Europy. Obdarzona bujną wyobraźnią, od dziecka wykazywała skłonność do i śmiałych przygód. W wieku sześciu lat zwykła rozbierać się w windzie i przemierzać korytarz nago, wyczekując w napięciu ewentualnych świadków tego dziecięcego striptizu². Jako nastolatka wraz z koleżanką regularnie kradły w centrach handlowych³. Od początku jej życie było wypełnione silnymi emocjami, ciągłym napięciem, a działania były najczęściej spowodowane przypadkiem. Musiało jej tego brakować po powrocie do Paryża, gdy po latach nieobecności zastała zmienione miasto i ludzi, a nie zastała przyjaciół. W wywiadzie dla Magdaleny Miecznickiej wyznała, że ogarnęło ją uczucie takiego znudzenia, iż wychodząc z domu, nie wiedziała nawet, w którą stronę się udać⁴. Puste dni zapełniała spacerami po Paryżu; ażeby jednak mieć poczucie jakiegoś celu, postanowiła śledzić upatrzonych przechodniów. Robiła im przy tym zdjęcia i prowadziła zapiski⁵. Jeden mężczyzna zwrócił w szczególności jej uwagę. „Z końcem stycznia 1980 roku śledziłam ulicami Paryża mężczyznę; po kilku minutach zgubiłam go w tłumie.

¹ S. Calle, *À suivre*, Actes Sud, Arles 1998, s. 11 (tłum. tu i dalej – M. Szafarz).

² Por. S. Calle, *Des histoires vraies + dix*, Actes Sud, Arles 2002, s. 17.

³ Por. tamże, s. 9.

⁴ Por. M. Miecznicka, *Artystka bez talentu*, „Wysokie Obcasy” 7.02.2004.

⁵ Por. S. Calle, *À suivre...*, s. 18–35.

Tego samego wieczora, zupełnie przypadkowo, został mi przedstawiony podczas przyjęcia. W trakcie rozmowy powiedział, iż planuje wkrótce podróż do Wenecji⁶. Sophie Calle zdecydowała się podjąć przerwane śledzenie i podążyć za Henrim B. do Włoch.

Pomiędzy jednym a drugim szpiegowaniem Calle zrealizowała jeszcze inny projekt. W 1979 roku zaprosiła dwadzieścia osiem osób, by spały kolejno w jej łóżku. Przed snem zadawała im kilka pytań, a w czasie snu – fotografowała i robiła notatki. Warto wspomnieć, że wśród śpiących był między innymi francuski aktor Fabrice Luchini. Szczęście uśmiechnęło się do kreatywnej Calle: jedna z uczestniczek przedsięwzięcia opowiedziała o nim Bernardowi Lamarche-Vadel. Lamarche-Vadel, prócz tego, że sam realizował się jako artysta, był również krytykiem sztuki współczesnej. zaproponował Sophie Calle, by wystawiła swoje zdjęcia w Musée d'Art moderne w Paryżu w ramach Biennale Młodych w 1980 roku. Po latach Calle napisała we wstępie do *Les Dormeurs (Śpiący)* – książki, która jest szczegółowym zapisem rozmów z uczestnikami projektu (nagrywanymi bez ich wiedzy) oraz opisem sytuacji: „Tak naprawdę to on [Bernard Lamarche-Vadel] zdecydował o tym, że zostałam artystką”⁷.

Dziś Sophie Calle uchodzi we Francji za jedną z najważniejszych postmodernistycznych artystek. Jest z pewnością jedną z najbardziej wszechstronnych. W swojej twórczości sięga po różne formy ekspresji, często łącząc je ze sobą. Jednak bez względu na wykorzystaną materię duch ożywczy ma zwykle to samo źródło: życie – własne, jej kochanków lub osób zupełnie przypadkowych. Calle eksploruje je, aż do najgłębszych pokładów intymności. Nic nie jest niegodne tego, by stać się tematem książki, filmu czy instalacji artystycznej. Warunek jest tylko taki, że artystka musi odnaleźć w tym sobie, nadać temu charakter osobistego doświadczenia, niejako zaabsorbować cudze przeżycia i siebie uczynić centrum wydarzeń. Naznaczyć rzeczywistość swoją obecnością – to wystarczy, by tworzyć sztukę. Nieważne, że tym samym zagrabia się cudze życie. Twórczość Sophie Calle to dowód na to, że sztuka może być zakotwiczona w banalnej codzienności, przypadkowości lub wręcz w pustce. Trzeba tylko zwykłe lub nijakie wydarzenia zapisać, sfotografować, nagrać, stworzyć z nich widowisko, sprowadzić do ograniczonej przestrzeni i czasu – upozorować akt twórczy, by nazwać go sztuką.

Formy twórczości

Zaczęło się od fotografii. Najpierw było kilka zdjęć zrobionych pożyczonym aparatem, które wyzwoliły w Sophie Calle ducha artysty. Zrozumiała, że temu chce poświęcić życie. Potem już nie rozstawała się z aparatem; fotografowała wszystko i wszystkich w najróżniejszych sytuacjach: śledzonych na ulicy przechodniów, ludzi śpiących w jej łóżku, puste miejsca po obrazach w muzeum, przedmioty codziennego użytku i siebie.

Ulubioną formą ekspresji twórczej Sophie Calle jest słowo, częściej pisane niż mówione. Sophie Calle przyznaje, że lubi pisać; zresztą uważa, że jej zdjęcia potrzebują tekstu, a teksty obrazu. Marzyła o byciu pisarką, jednak nie czuła się na siłach, by samodzielnie

⁶ Tamże, s. 38.

⁷ S. Calle, *Les dormeurs*, Actes Sud, Arles 2000, s. 7.

tworzyć fikcję. Dlatego opisuje to, co widzi i przeżywa⁸. Właściwie każdemu większemu przedsięwzięciu towarzyszy książka lub wydawnictwo na kształt książki-albumu. Pisarstwo ma charakter reportażowy, gdyż są to przede wszystkim relacje z przedsięwzięć artystycznych. Postacie i wydarzenia są autentyczne, nawet jeśli Calle kreuje rzeczywistość i sama reżyseruje jej elementy. Nie jest też obiektywna w stosunku do opisywanych zdarzeń. Francuzka publikuje również swoje zapiski, dzienniki, otrzymane listy, wspomnienia z dzieciństwa – nie pomijając najbardziej intymnych szczegółów.

W 2002 roku ukazała się książka *Des histoires vraies + dix (Prawdziwe historie plus dziesięć)*, w której przedstawia w formie kalejdoskopu najważniejsze momenty swojego życia. Można się z niej dowiedzieć między innymi, że jako dziewięcioletka wyobrażała sobie, iż jest córką przyjaciela matki; że obcemu mężczyźnie wysłała co roku na gwiazdkę część garderoby, gdyż nie podobał jej się jego sposób ubierania; że sprosiła całą rodzinę, by móc zrobić sobie zdjęcie ślubne (bez ślubu); a wreszcie, że trafiła do psychiatry z powodu nieświeżego oddechu. Każda reminiscencja opatrzona jest zdjęciem zrobionym przez autorkę. Trzeba przy tym zaznaczyć, iż są to zdjęcia wątpliwej wartości artystycznej. Sama Calle przyznaje, że zdarza jej się prosić doświadczonych fotografów o pomoc. Mimo to zdobyła nagrodę 30. edycji Hasselblad Foundation International Award za wkład w budowanie dialogu pomiędzy tekstem i fotografią.

Sophie Calle lubi bawić się słowami. I swoim życiem.

W książce *Lewiatan*, która ukazała się w wydawnictwie Actes Sud, Paul Auster dziękuje mi, że pozwoliłam mu mieszać rzeczywistość z fikcją. Posłużył się on bowiem pewnymi epizodami z mojego życia, aby stworzyć (na stronach 84–93) swojej powieści postać Marii [...]. Urzeczona tym podwojeniem, postanowiłam zagrać z powieścią Paula Austera i sama mieszać, na swój sposób, rzeczywistość i fikcję⁹.

Amerykański pisarz przemyca do *Lewiatana* pewne rytuały, które zapożyczył u Calle. To na przykład śledcza obserwacja, striptiz, zwyczaje urodzinowe czy styl ubierania się. Poddaje im się jedna z bohaterek, Maria Turner. Auster rozbudował jej osobowość o własne pomysły. W odpowiedzi na to Sophie Calle zdecydowała się odwrócić rolę i przejąć cechy bohaterki powieściowej. „Autor narzuca swojej postaci dietę chromatyczną, składającą się w poszczególne dni z produktów tego samego koloru: stosowałam tę samą dietę. Każę jej przeżywać całe dnie w oparciu o pewne litery alfabetu: robiłam tak jak ona”¹⁰. Poprzez całkowite upodobnienie się do Marii Calle chciała doprowadzić do zatarcia granic pomiędzy nią i sobą, a tym samym pomiędzy rzeczywistością i fikcją literacko-artystyczną. W osobie Sophie-Marii następuje idealne zjednoczenie życia i sztuki; jedno staje się drugim.

Na tym współpraca z Paulem Austerem się nie skończyła. Calle uznała, że skoro ona wpłynęła na literaturę, równie ciekawe byłoby, aby twórca literacki wpłynął na jej prywatne życie. Poprosiła więc Austera, by wymyślił postać, do której ona spróbuje się upodobnić. „W pewien sposób pozwoliłam mu zrobić ze mną, co tylko

⁸ Por. A. Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Presses universitaires de France, Paris 2007.

⁹ S. Calle, *À suivre...*, s. 6.

¹⁰ Tamże.

zechce"¹¹ ... W rezultacie napisał dla niej *Osobiste instrukcje dla Sophie Calle, jak polepszyć życie w Nowym Yorku (ponieważ mnie o to poprosiła...)*. Oczywiście Calle się do nich dostosowała. Z całości powstał projekt zatytułowany *Gotham Handbook* (1994) zawierający relacje ze spotkań, świadectwa i zdjęcia.

Równie wielką wagę Sophie Calle przywiązuje do słowa mówionego. Wie zapewne, iż artykulacja, intonacja, a nawet kontekst, w jakim słowo jest wypowiedziane i słuchane, wpływają na jego recepcję i nadawany mu sens. Słowo staje się aktorem, a każdy tekst może być odgrywany na wiele sposobów, w zależności od intencji nadawcy. W swoich zabiegach artystycznych Calle nawiązuje – raczej nieświadomie – do rosyjskiego literaturoznawcy Michaiła Bachtina. To on pisał, że słowo jest teatrem rozgrywającym się pomiędzy trzema aktorami: tym, od którego zostało zaczerpnięte, tym, który je wypowiada i tym samym przekazuje dalej, i wreszcie tym, który je słyszy i przyjmuje¹². Najlepszym przykładem będzie tutaj projekt zrealizowany w 2007 roku w ramach Biennale w Wenecji, zatytułowany *Prenez soin de vous (Proszę dbać o siebie)*. Otóż Calle otrzymała list pocztą elektroniczną, w którym jej ówczesny partner – notabene również pisarz francuski, Grégoire Bouillier – zrywa z nią, prosząc jednocześnie, by o siebie dbała. Dla porzuconej kochanki list stał się inspiracją do kolejnego przedsięwzięcia artystycznego. Poprosiła sto siedem kobiet – z bardzo różnych kręgów społecznych, bardziej lub mniej znanych szerszej publiczności, wśród których znalazły się: psychiatra, adwokat, olimpijka, śpiewaczka operowa i egzegeta Talmudu – o przeczytanie tekstu w sposób charakterystyczny dla ich zawodu.

Nagrania tych specyficznych lektur przedstawiła w pawilonie francuskim. Być może potrzebowała tego kobiecego wielogłosu, by w pełni usłyszeć sens porzucenia. A być może chciała przerzucić rozpacz na inne kobiety. Choć najbardziej prawdopodobne wydaje się, iż po prostu czuła nieodpartą pokusę podzielenia się tym przeżyciem ze światem. Ktoś, kto zdecydował się uczynić ze swego życia sztukę – rzecz przecież stworzoną do publicznego oglądu – nie jest już zdolny do zachowania prywatności. Cudzej też nie. Drugim projektem Sophie Calle prezentowanym na weneckim Biennale było nagranie *Pas pu saisir la mort (Nie można uchwycić śmierci)*. Przedstawiało ono moment śmierci Rachel Sindler, matki autorki.

Calle chętnie bierze udział w performansach. W nocy z 5 na 6 października 2002 roku, w czasie „Białej Nocy” zaprezentowała *Chambre avec vue (Pokój z widokiem)*. „Zainstalowała” się w łóżku na czwartym piętrze wieży Eiffla. Kto chciał, mógł wcielić się w rolę Szeherazady i opowiedzieć jej swoją historię. Celem gry było niedopuszczenie do tego, by zasnęła.

Zatarte granice

W twórczości Sophie Calle dochodzi do zatarcia granic, które oddzielają naturalne antynomie. Francuzka tworzy tak subtelne przejścia pomiędzy życiem i sztuką, iż nie sposób wskazać, gdzie kończy się jedno, a zaczyna drugie. Właściwie całe życie Calle należałoby określić mianem artystycznego wydarzenia. To, co dla przeciętnego

¹¹ Tamże, s. 7.

¹² Por. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, PIW, Warszawa 1970.

człowieka jest powszednością, przeżywaną nierzadko bezrefleksyjnie, Calle stymuluje do przedsięwzięć twórczych. Zasada jest prosta: wystarczy pokazać siebie publiczności i zmienić nomenklaturę – spanie, jedzenie, mówienie nazwać sztuką.

W 1992 roku była w związku z Amerykaninem, Gregiem Shephardem. „On marzył o tym, by kręcić filmy. Ja marzyłam o podróży przez Stany Zjednoczone. Aby go nakłonić do wyjazdu ze mną, zaproponowałam, że w tym czasie nakręcimy film o naszym małżeństwie. Zgodził się i 3 stycznia 1992 roku opuściliśmy Nowy Jork, udając się w szarym Cadillacu w kierunku Kalifornii”¹³. Rozstali się przed zakończeniem podróży. Nie przeszkodziło to jednak Calle w zrealizowaniu projektu na podstawie taśm nagranych przez oboje. Instalacja nosiła tytuł *No sex last night*. Swoje perypetie zdążyła też sfotografować i opisać; urywki z historii miłosnej Sophie i Grega można zobaczyć i przeczytać w suplemencie do książki *Des histoires vraies*.

Prywatne życie Calle inspiruje nie tylko ją samą, lecz również innych. Grégoire Bouillier – jeden z jej partnerów – opisał w opowiadaniu *L'Invité mystère*¹⁴ (*Tajemniczy gość*) zwyczaj urodzinowe artystki. Każdego roku organizuje ona przyjęcie z okazji swoich urodzin, na które zaprasza taką samą liczbę gości, ile lat właśnie kończy. Prócz tego pojawia się jedna tajemnicza osoba zaproszona przez kogoś z gości. Imitacje otrzymanych prezentów jubilatka eksponuje następnie w swojej galerii, gdzie na każdy rok przewidziana jest oddzielna gabłota. Cykliczny projekt, realizowany w latach 1980–1993, nazywa się *Le Rituel d'anniversaire* (*Rytuał urodzinowy*). W 1990 roku tajemniczym gościem był Grégoire Bouillier.

Sophie Calle wypełnia dwie role: jest artystką, a jednocześnie samą siebie czyni przedmiotem sztuki, eksponatem, aktorką w swoich własnych spektaklach. Również inni odwracają porządek: artysta–sztuka oraz: realność–literatura, czyniąc z Calle bohaterkę swoich książek (P. Auster, G. Bouillier). Artystka jest zarówno piszącą i pisaną, opowiadającą i opowiadaną. Jej twórczość, a raczej autotwórczość, nie jest niczym innym, jak opowiadaniem siebie, swojego życia. Siłą rzeczy to egocentryczne opowiadanie musi zawierać wątki obce. Jednak nawet wtedy punktem odniesienia pozostaje twórca. Rodzi się pytanie: ile sztuki – fikcji – w życiu Sophie Calle? Czy ona sama jest w stanie oddzielić jedno od drugiego? Zdaje się, że nie jest to już możliwe. Tak głęboko weszła w wykreowaną przez siebie rzeczywistość, że poza nią nie znalazłaby siebie. Stworzyła osobistą mitologię, poza którą panuje pustka.

Sztuka – terapia, gra – Życie

„Łatwiej jest zrobić projekt, gdy się cierpi, niż gdy się jest szczęśliwym. Wystarczy powiedzieć, że w tej chwili jestem w udanym związku i nie czuję potrzeby mówienia o tym mężczyźnie, ani wykorzystywania naszego życia. [...] Sama nie wiem, co wolę: być szczęśliwą z mężczyzną czy zrobić dobrą wystawę”¹⁵.

Można odnieść wrażenie, że Sophie Calle traktuje swoją twórczość jak psychoterapię. Leczy nią kompleksy (krzywy nos), lęki z dzieciństwa, nieudane związki czy pustkę. W jej tekstach i fotografiach wyczuwa się napięcie, jakie rodzi się

¹³ S. Calle, *Des histoires vraies...*, s. 71.

¹⁴ Por. G. Bouillier, *L'Invité mystère*, Allia, Paryż 2004.

¹⁵ Wypowiedź z konferencji na Uniwersytecie Keio w Tokio, 15.11.1999.

z nieustępującego, wewnętrznego przymusu mówienia o sobie, bicia w centrum, przeżywania siebie publicznie – jakby na potwierdzenie tego, że się w ogóle istnieje. Rozczarowania, zawody miłosne czy niepokoje łatwiej jest okiełznać, gdy można się nimi podzielić z innymi. Widać to w projekcie *Prenez soin de vous*, widać także w *Douleur exquise*¹⁶ (*Wykwintne cierpienie*). Jest to opowieść o podróży w ślad za ukochanym z Paryża do Tokio. Niestety, na końcu drogi nikt nie czeka. Po powrocie do Francji Calle opowiada o swojej rozpaczynie niemal każdemu, kto chce jej słuchać. Tak rodzi się pomysł książki, której koncepcje można sprowadzić do sformułowania: moje cierpienie za twoje cierpienie. Przypomina to trochę zapis sesji terapeutycznej. Po prawej stronie spisane są relacje obcych osób, po lewej zaś introspekcje artystki. Całość uzupełniona jest zdjęciami. W 2007 roku to doświadczenie posłużyło za kanwę dla instalacji wizualno-przestrzennej przygotowanej przez Calle we współpracy z architektami Frankiem Gehry i Edwinem Chanem w ramach projektu Luksemburg – Europejska Stolica Kultury.

Twórczość Sophie Calle to wielopłaszczyznowa gra. Artystka gra przede wszystkim z samą sobą, ze swoim życiem, z publicznością i ze sztuką. Czasem przypomina to zabawy dziecięce: przebieranie się, ubieranie mężczyzny nawiązujące do zabawy lalkami, organizowanie całych dni według jednej litery alfabetu itp. Z tą różnicą, że Calle przekracza granicę pomiędzy grą i prawdą, wchodząc do końca w kreowane role i podporządkowując im całe życie. I tak na przykład przez kilka miesięcy czeka, by zatrudnić się jako sprzątaczką w tym samym hotelu w Wenecji, w którym kiedyś zatrzymał się śledzony przez nią mężczyzna. Prosi matkę, by wynajęła detektywa, który będzie ją śledził. Postanawia nawet zmierzyć się ze swoją przeszłością: pyta wróżkę, gdzie będzie za pewien czas i udaje się we wskazanym kierunku. Jednocześnie akceptuje ryzyko, jakie wiąże się z grą i sama ustala jej reguły. By ułatwić odbiorcy udział w grze, artystka wyjaśnia, jakie są jej reguły. Przykładowo każda z książeczek siedmioczęściowego cyklu *Double-jeu*¹⁷ (*Podwójna gra*) zaczyna się od „instrukcji obsługi”.

Według Rogera Caillois¹⁸, aby dana czynność mogła być określona jako gra lub zabawa, musi spełnić następujące kryteria: swobody, zmyślenia, bezcelowości, musi być zdefiniowana w czasie i rządzić się określonymi wcześniej regułami. Twórczość Calle spełnia te warunki, choć z pewnymi wyjątkami. Po pierwsze pełni funkcje artystyczne, nie jest więc bezcelowa. Po drugie tak naprawdę nie jest ograniczona w czasie – zmieniają się tylko zasady, jedna gra przechodzi w kolejną; czasem się na siebie nakładają.

Sophie Calle dokonała pewnego wyboru: w zamian za rezygnację ze swojego „ja” wolno jej przyjmować każde inne „ja” – dopóki się nim nie znudzi. Wtedy przechodzi do następnej roli. Czy ceną za to jest utrata własnej tożsamości, czy wręcz przeciwnie – jej wzbogacenie?

¹⁶ Por. S. Calle, *Douleur exquise*, Actes Sud, Arles 2003.

¹⁷ Por. S. Calle, *Double-jeu*, Actes Sud, Arles 2002.

¹⁸ Por. R. Caillois, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, Paryż 1957.

Czy też jej działania to po prostu jeden z najlepszych przykładów postmodernistycznej tożsamości płynnej albo przejściowej, tak jak opisują ją Zygmunt Bauman albo Wolfgang Welsch¹⁹?

Trudno zdefiniować twórczość Sophie Calle. Trudno, mimo że właściwie nie ma w niej żadnych niedopowiedzeń. Artystka przecież w wyczerpujący sposób opisuje to, co przedstawia na zdjęciach, w filmach czy w performansach. Problemem nie jest również bogactwo formy i tematów. Intryguje natomiast motywacja: Co powoduje Calle? Czy tylko potrzeba nieustającej gry? Czy traktuje swoją sztukę jako *katharsis*, jako osvajanie życia?

My life is my art. Sophie Calle

Abstract

In France, Sophie Calle is considered to be one of the most popular postmodern artists. Her diverse artistic work includes writing, photography, performance, and multimedia installations. Her inspiration for a creative act is usually her own life (as she admits herself, it results from her being bored with the reality). Yet it seems more adequate to say that her life is her artistic work, as it is very difficult to mark the borderline between the real world and the world of her creation. Calle arranges situations in which she herself, her emotions, behaviour, and persons selected by her become the participants of a performance. It may be following a stranger in the street, photographing people sleeping in her bed, or adopting the features of a novel heroine. Thus Calle fulfils a double role, of the agent and at the same time the object of an artistic enterprise. The artist is both the writer and the written, both the story teller and the story told. Her creations, or rather auto-creations, are a constant story of herself, creating a personal mythology. Hence the question about the sense of art, which may appear to be merely a multifaceted game that the artist plays with the recipient and with herself, or an attempt at psychotherapy, at catharsis. The work of Sophie Calle is a proof that art may be anchored in everyday ordinariness, accidentality, or just in the void. It only has to be written down, photographed, recorded, turned into a show, and brought down to limited time and space: it has to be forged into an apparent act of creation to be called art.

Mariola Szafarz
studiuje na studiach doktoranckich
Instytutu Filologii Polskiej UP
e-mail: mariola.szafarz@gmail.com

¹⁹ Por. np. W. Welsch, *Stając się sobą*, tłum. J. Wieteki, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Humaniora, Poznań 1998, s. 11–34; Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, tłum. J. Łaszcz, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, w wielu miejscach.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione VII (2012)

Karolina Chowaniec-Stawiarz

National Identities by Jan Banning.

Photographic variations on classic iconic paintings

Jan Banning was born in 1954 in the Netherlands. He comes from an immigrant family of Dutch East Indies origin¹. He studied social and economic history at the University of Nijmegen with the intention of continuing as a journalist. Starting his journalist career in the 80s, from the beginning he perceived it as the combination of text and images. Photography, which first appeared to be just a hobby, became his main means of communication. Banning considers it “a medium which has stronger attraction than text.”²

His youth was influenced by the Vietnam War, and this life-lasting interest in politics is evident in his art – the main theme of his work is state power. “I have never been very submitting with the idea that artists are completely out of society and isolated and just talking about themselves. I don’t want to judge anyone for that but it’s not my cup of tea for sure. [...] My work is about society and it has to play a part in the public debate.”

As an answer to the increasing influence of the anti-immigration Party for Freedom in the Netherlands, the omnipresent dispute over assimilation of Arab and black minorities, and the overall xenophobic atmosphere present in European countries, Banning created “National Identities” series of photographs. Vermeer, Rembrandt and Manet-inspired images present migration from the artist’s point of view.

“In this series, based on national cultural symbols, I give immigrants a main role by using them as models in my photographic variations on classic iconic paintings. By doing this, I question the concept of homogeneous ‘national identities’ of European countries.”³

The admirers of Banning’s work will have a chance to see more of “National Identities” photographs as the series is still in progress. At the moment he is gazing upon the Italian masters, as he would like to extend the series to the Italian Renaissance example. Banning considers religion to have great importance in the

¹ *The Clasp of Civilizations. A subversive reimagining of three European masterpieces*, “Newsweek”, Oct. 17, 2011.

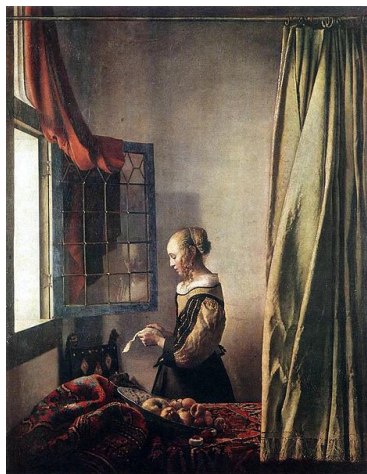
² If not stated otherwise, the quoted lines are records of the conversation with Jan Banning held on Jan. 28, 2012.

³ *The Clasp...*,

ongoing immigration debate present also in Italy, and would like to “reinvent” one of the “Annunciation” paintings.

Moroccan Vermeer

The problem of veiled women of Arab descent, being a part of the public debate gave rise to the first image of the “National Identities” series – the *Moroccan Vermeer*⁴.



Jan Vermeer, *Girl Reading a Letter at an Open Window*, 1657–1659



Jan Banning, *Moroccan Vermeer (Nissrine, a Moroccan girl, reads an application for an inburgeringscursus)*, 2007

*Girl Reading a Letter at an Open Window*⁵ (Jan Vermeer, 1657-1659, Gemäldegalerie, Dresden), created in the late 1650s, is one of the paintings of the transitional phase closing the early and starting the mature period of Vermeer’s works.⁶The mature stage is characterized by emphasizing the importance of light and shadow and accentuating the texture of the objects in the picture.⁷Vermeer must have possessed an exceptional gift of observation and reality re-creating skill, as his paintings are valued for their well-considered composition, intimate atmosphere and the lifelike quality. At the time of creating the *Girl Reading a Letter at an Open*

⁴ All pictures come from Jan Banning’s archives and are reproduced with permission of the copyright owner.

⁵ The illustration of Vermeer’s *Girl Reading a Letter at an Open Window* is quoted from: Essential Vermeer, http://www.essentialvermeer.com/catalogue/girl_reading_a_letter_by_an_open_window.html [19.02.2012].

⁶ See: David Gariff, *Najsłynniejsi malarze, ich inspiracje i oddziaływanie. Historia ukrytych powiązań między dziełami sztuki*, Arkady, Warszawa 2009, p. 76.

⁷ Alejandro Vergara, Mariët Westermann, *Vermeer and the Dutch interior*, Museo Nacional del Prado, Madrid 2003, pp. 251–252.

Window, Vermeer was improving his new painting technique – using small dots of light, to keep the viewer's attention on the particular area of the image.⁸

The composition of the painting is inspired by works of Pieter de Hooch (another master of interiors in Dutch Baroque) – the background room in the picture seems too spacious for a portrait of a single figure. “The open window on the left indicates the way of illumination of the room, its space and form of objects. The objects themselves – the chair, the bowl of fruits, the curtains and the table, covered with a crumpled rug – enrich the composition and show off the masterful imitation of texture.”⁹

The main and only figure presented in the picture – the young girl – is engrossed in the letter and her own thoughts. Although, comparing to the vast space, she seems small, the girl is depicted very precisely. The light from the open window illuminates the figure and the letter in her hands. Her reflection in the open window lets the viewer catch a glimpse of her face while she is reading the message.

X-ray examination revealed that in the early stage, the picture included an image of a cupid in the right top corner.¹⁰ The cupid, eventually erased from the painting and covered with the green curtain, would straightforwardly indicate the amorous character of the letter. “The idea of including a curtain in the painting which seems to form part of the space occupied by the spectator has numerous precedents and became popular in Dutch art around the mid-17th century. This device was partially inspired by reality, as we know from inventories and from paintings of picture collections that some paintings [...] were covered with cloths.[...] Curtains also added an effect of mystery and surprise to a scene, and contributed to its lifelikeness in that it confused the painted with the real space.”¹¹

Elimination of the Amor figure simplifies the form, but not the message of the scene. It creates the aura of mystery and ambiguity, forcing the viewer to muse. It shows the way Vermeer enriched simple activities of everyday life with intriguing uncertainty of their story.

The intimacy, calmness, and the girl's focus on the letter prove Vermeer's mastery in eliciting the intended mood.

Banning chose Vermeer's painting because “it seemed so logical - there was this scarf involved and the fact the way a lot of these women in the Vermeer paintings look is quite similar to how Islamic young girls look. It seemed interesting and provocative idea to ask a Moroccan girl to use her own clothes, but in colors that strongly relate to work of Vermeer, and to photograph her.”

Vermeer was known as the painter of “everyday life” – not only depicting everyday activities, but also presenting women from his milieu. Similarly to the painter, the photographer decided to capture the element of everyday life. Banning's idea was to describe the important part of Dutch society, visible not only in the

⁸ Ibid., pp. 251–252.

⁹ D. Gariff, op. cit., p. 76.

¹⁰ Alejandro Vergara, Mariët Westermann, op. cit., pp. 251–252.

¹¹ Ibid., pp. 251–252.

Netherlands but also in other western European countries - the veiled Arab female community. The Moroccan veiled girl is in fact the daughter of a Moroccan lady cleaning Banning's house.

Many of the painter's subjects were in caps or veils covering their hair, and those not wearing any kind of headdress were captured with their hair tied back, creating an aura of humility and modesty. Their clothing and the attitude of serenity brings to mind Arab women. Hiding one of their most important physical attributes is a sign of deep obedience and loyalty to Muslim tradition and religion.

The differences between the painting and the photograph are partially caused by difficulty in finding a suitable room – Banning was looking for space which had this 17th century atmosphere without necessarily having to look exactly the same as the scene in the picture. The author admits he had problems finding the right place, due to the modernization most of the houses coming from the period have undergone.

Still, some dissimilarities were intentional – such as the fruits or the content of the letter. More exotic pomegranates and kiwanos replaced typically European apples and peaches, as if to emphasize the girl's foreign origin.

The content of the piece of paper the girl holds in her hands is hard to identify, but the description of the image unravels the mystery - it is not a love letter the figure is reading. It is an application form for an "inburgeringscursus" - Civic Integration Course any immigrant living in the Netherlands is obliged to take.

The dissimilarity of the two above-mentioned letters is striking. A love letter replaced by an application form shifts the meaning of the message from romantic to pragmatic. Is the letter portending good or bad information? Is she forced to take the course to become a part of the society? Or maybe the new motherland with its freedom and possibilities is what the girl longs for? And "inburgeringscursus" is the price she is willing to pay to achieve her dream?

The most important distinction is the window. In Banning's variation of "Girl Reading a Letter at an Open Window", the Moroccan character is depicted reading a letter at... a closed window. The message of a closed window combined with the letter foreshadows the future seclusion. The girl is suspended between two worlds – the modern one with its promiscuity and focus on individuality, and the Arab one with its customs and submission to strict rules of faith. In spite of the fact that we know her name (Nissrine), the young woman is separated from others, from the public space, and in a way invisibly blocked. The closed window expresses a symbolic meaning – out there lies the promised land, yet somehow, it is still forbidden.

Although, as the Author says, this difference wasn't a part of his initial vision, he wouldn't have changed the effect if he could: "I have to say that the fact that the window was closed, that was a wonderful detail, but it was a coincidence, which I think fitted well. [...] It was in harmony with idea of it."

Turkish Rembrandt

From the Dutch point of view there are two main Islamic groups whose religion, tradition and customs are widely commented on publicly. One is of Moroccan, the other of Turkish origin immigrants.

Rembrandt van Rijn, *Jan Six*, 1654Jan Banning, *Turkish Rembrandt*, 2010

*Jan Six*¹² (Rembrandt van Rijn, 1654, The Six collection, The Netherlands) is considered to be one of the most important and beautiful examples of the 17th century portrait. It was not the first time Rembrandt had portrayed his dear friend and patron – Jan Six. The history of the artist etching *Jan Six* dates back to 1647. The painting itself might have been inspired by Rembrandt's previous etching depicting Clemendt de Jonghe, also presented in a full brim hat, a coat and gloves.¹³ Though the body composition is slightly different, it's possible to sense the common denominator between the two figures – both are looking the viewer straight into the eyes.

Rembrandt's technique changed with the dramatic changes in his private life – the loss of his beloved wife and his only child. The strokes of paints became thicker and less precise – it seems as if the painter didn't pay much attention to details, as if hair, buttons or the clothing ornament weren't important enough to bother.

His portraits weren't typical pictures flattering the 'elites' tastes. Rembrandt was interested in revealing the true face of his subjects, unveiling or emphasizing their traits of character. Jan Six's grey riding frock reveals fondness for the countryside, and unbuttoned draped sleeves along with a doublet (in vogue in the 16th century) expose him as a fashionable man.¹⁴

The paintings, including *Jan Six*, prove the mastery of presenting the psychological aspects through the long-studied facial expression.

A viewer may notice that although the artist and his patron originated from different backgrounds, they knew each other, and maybe this acquaintance enabled

¹² The illustration of Rembrandt's *Jan Six* is quoted from: Rijksmuseum, <http://www.rijksmuseum.nl/jansix> [19.02.2012].

¹³ See: *Portret Jan Six te zien in Rijksmuseum*, <http://www.rijksmuseum.nl/tentoonstellingen/rembrandt-en-jan-six?lang=nl> [17.02.2012].

¹⁴ Ibid.

the painter to create such a casual atmosphere. "Six is depicted in an unusually informal, relaxed and nonchalant manner, creating the illusion of a snapshot. [...] Considering the strikingly relaxed manner of painting used for the portrait, Six must have been a great admirer of Rembrandt's work. For his part, Rembrandt must have known that his style, which was very unusual for the time, would be well-received and that his portrait would be accepted by Six."¹⁵

The figure is looking straight into the painter's eyes and is in the middle of putting on gloves, as if he was impatient with the long posing process Rembrandt was known for.

Turkish Rembrandt came to Banning's mind when he was preparing an assignment for the Rijksmuseum, which displays many of Rembrandt's masterpieces. After finishing his initial *Reconstructing the Rijksmuseum* series¹⁶, he decided to use the museum studio and the previously photographed building worker to create another image for *National Identities*. Banning recalls that "the museum was full of models" – the immigrants of different origins.

This time he chose the member of the second big Islamic group in the Netherlands to play the main role. He thought of re-creating *Jan Six* with someone from the Turkish community and, having already depicted a woman, he chose to have a man in the second case.

As the author admits, "the Turkish version of Rembrandt's Jan Six is pretty straightforward", and the dissimilarities are mainly caused by the concept of updating the portrait to fit the political and social realities of the present Netherlands. The full brim hat is replaced by a blue crash helmet, the grey riding frock by the worker's suit, the cloak and gloves by pieces of the worker's suit – a jacket and protective gloves.

Judging by the model's relaxed pose and slightly seductive gaze, it wasn't his first encounter with the camera.

Banning recreated the color diversity of *Jan Six* – the red jacket contrasts against the dark, almost pitch-black background and enriches the image and the subject with a noble element. Although the photograph depicts just an immigrant physical worker, the viewer may not resist the impression that the model is somehow in rank of a gentleman.

The labour and status of an immigrant doesn't give way to pride and dignity, which radiate from the figure. The image presents a typical immigrant physical worker in an unusual aura of majesty and glory.

Danae Olympia

After having created two previous images, Banning concluded that the problem he was trying to take a stand on was not restricted to the Netherlands only. He

¹⁵ Ibid.

¹⁶ See: *Reconstructing the Rijksmuseum*, <http://www.janbanning.com/gallery/rijksmuseum-builders/> [16. 02. 2012].

decided to reach out to different European countries and enrich his series with a Manet-inspired Jamaican – Dutch Olympia.



Eduard Manet, *Olympia*, 1863



Jan Banning, *Danae Olympia (Jamaican woman, Yanique, as Olympia)*, 2011

*Olympia*¹⁷ (Eduard Manet, 1863, Musée d'Orsay, Paris, France) is one of Manet's most controversial paintings. Although the image was inspired by a classical piece of art, Titian's *Venus of Urbino*, it was widely commented as a public scandal.¹⁸

The two paintings are quite alike – the viewer may spot the similarities in composition, form and even size. Still, there are many differences. Titian presents the mythological goddess of love, while Manet depicts a well-known Parisian courtesan, using the pseudonym of Olympia. It was neither the first time Manet immortalized Victorine Meurent, nor the first painting to be called scandalous – she was the female figure in *Luncheon on the Grass (Le déjeuner sur l'herbe)*.

Olympia was widely criticized for the ugliness of the model and homogeneous colour of her skin, but the true reason of the ostracism was the painting's lasciviousness. The secret of the painting's rejection lies in the details – although both images portray a naked woman, Manet's model was captured in a provocative pose. Her unabashed expression and bold gaze straight into the viewer's eyes suggest that she wasn't ashamed of her profession.¹⁹ The figure's body-language conveys the message that the woman was no romantic goddess – as a courtesan she was fully conscious of her sexuality and sex appeal. Olympia isn't totally naked, but dressed in accessories – high-heeled shoes, a bracelet and a ribbon as a necklace – which make the scene even more perverse. "In fact the ribbon itself strips the body even more, and by the force of contrast it emphasizes the pearly hue of the skin."²⁰

The dog from Titian's painting, a symbol of faithfulness, was replaced by a black cat, a symbol of independence and rapaciousness.

¹⁷ The illustration of Manet's *Olympia* is quoted from: WikiPaintings, <http://www.wiki-paintings.org/en/edouard-manet/olympia-1863> [19.02.2012].

¹⁸ *Manet*, the series *Klasycy sztuki*, vol. 17, edited by „Rzeczpospolita”, Warszawa 2006, pp. 54–55.

¹⁹ D. Gariff, op. cit., p. 11.

²⁰ *Édouard Manet*, the series *Wielcy Malarze – ich życie, inspiracje i dzieło*, no 5, ed. Joanna Bonis, Christine Gaudin, Liliana Sonik, Eaglemoss Polska, Siechnice 1998, pp. 14–15.

The pitch-black servant's face is almost impossible to see and to clearly distinguish from the incredibly dark background. The flowers in her hands are white orchids, probably sent in as a gift by one of the lady's lovers.

The painting is unusual in terms of contrast between light and darkness – the servant's dark skin is in contrast with her white dress, the dark background is in contrast with white sheets covering the bed.

Trying to draw inspiration from other European countries, Banning chose *Olympia* to be the third archetype in *National Identities* series.

"I thought of this Manet's painting "Olympia" rather quickly because it was so obvious. There was this white woman, and the black servant behind it, so it seemed like an interesting idea to take this French cultural icon and turn that around." The author admits that *Danae Olympia* was the most challenging of the three images he had created. Banning describes the three most important factors of creating this image, as: the light, the model, and the idea. He didn't have problems with the right model – a Jamaican woman taking part in "inburgeringscursus" Civic Integration Course was not only enthusiastic about the project, but she also shared Banning's political view.

Still, there were numerous difficulties, such as Manet's "flat" light, which basically doesn't have one source, the composition elements, or the complexity of the two figures' arrangement. "The basic idea was of course to turn around black and white. But then the visual aspects such as composition start to compete with its content." Switching all dark elements into their light version had its both artistic and practical flaws, especially that the photographer can't afford as much freedom in creating the image as a painter.

Except for the obvious difference, Olympia and servant's skin colour swap, the viewer may notice the difference in background lightening and composition – the artist inserts a painting in the place of the problematic "rectangle" in the background behind the servant's head. Banning considers inserting Titian's painting to be not only too obvious but also regarded it as a boast on the knowledge of the masterpiece. Instead, he came up with the idea of Rembrandt's image *Danae* (1636) also presenting a naked mythological beauty. The subtle joke of the photographer was the arrangement of Danae's body with her hand stretched as if she wanted to greet the modern Olympia.

Another dissimilarity lies in the flowers the servant brought. Instead of white luxurious orchids, she holds a bunch of deep orange and red flowers, bringing to mind the exotic origin of Banning's Olympia. Jamaican Olympia also differs from the original – there is dignity and strength emanating from her facial expression and body-language. Lustful ribbon is replaced by a simple string of beads in vivid orange-red colour, and sleek hairstyle gave way to rampant African dreadlocks exposing pride in her descent.

One of the most noticeable differences is also the lack of a cat, or Titian-inspired dog next to the main figure. The artist's vision wasn't to copy the painting with the camera, but to reinvent it. "I started thinking how to find the opposite of the cat, which also speaks this international language [...] and which works in different

cultures and languages. So you can think of birds, a hawk is interesting, but then again a hawk would be kind of ridiculous. In the end I thought of a mouse. It is also an interesting contrast to the cat, it is very vulnerable, fragile. Of course the problem is it is really hard to see it in the reproduction, but if you see it in an exhibition and there is the big print you would see the mouse. Not immediately, but you'll see."

Inserting modern immigrants into the masterpieces of great masters leads the viewer to muse about the immigrants of the past. As the first images of *National Identities* series were based on the 17th century Dutch paintings and the series itself was the Author's answer to the immigration debate in the Netherlands, the viewer tends to focus on the country.

Although we consider the phenomenon of immigration to have occurred in the 20th century, this opinion is not true. The period marked by the influx of immigrants was the Golden Age of the Netherlands. According to Johan Huizinga, "the Dutch army consisted mostly of Germans, Frenchmen, Swiss, Englishmen and Scots. In this way many foreign families joined the circle of Dutch aristocracy. [...] Many officers of navy were of foreign descent, and navy service was not only the nationality-creating factor, but also means of consolidating the society."²¹

Despite the fact that the cultural diversity of that period had no strong reflection in the 17th century art, the immigrants' omnipresence since then is unquestionable, not only in the army or navy but also in such spheres as literature and philosophy. "The 17th century was economically and culturally Holland's Golden Age. The percentage of immigrants in the Netherlands was about the same as it is now. One quarter to one half of all the sailors, soldiers and other employees of the Dutch colonial VOC (East-Indies Trading Company) fleet were from foreign countries. Many of the <Dutch> national figures or their offspring were immigrants themselves: philosophers Descartes (France) and Spinoza (Portugal), the great writer Joost van den Vondel (present-day Germany), painters such as Frans Hals and Gerard de Lairese (Flanders), Govert Flinck and Caspar Netscher (Germany)."²²

Maybe the message Banning wants to convey is the fact that immigrants are not the outsiders who appeared out of the blue, but that they form an important part of the society their ancestors have built. The countries involved in the immigration debate such as the Netherlands, Great Britain or France, were partly created by the hands of foreigners.

In our pursuit of multicultural Europe we have gone too far to recreate fossilized national schemes. Would we really like to take these steps back? If we fairly take a look at the history of Europe, can we deny the contribution of immigrants to the development of the Western-European civilization?

And if we honestly look deep inside the history of our families, would we really be able to find ourselves non-foreigners?

²¹ Johan Huizinga, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, transl. Piotr Oczko, Universitas, Kraków 2008, pp. 64–65.

²² *The Clasp...*

„Tożsamość narodowa” według Jana Banninga. Fotograficzne wariacje na temat ikon malarstwa

Streszczenie

Artykuł opisuje prace holenderskiego fotografika Jana Banninga, który w swoim cyklu *National Identities* podejmuje kwestię imigracji obecną w krajach Europy Zachodniej.

To właśnie antyimigracyjne nastawienie, wszechobecna dyskusja nad problemami mniejszości etnicznych oraz atmosfera ksenofobii poddały artyście pomysł na serię pastiszów dzieł Vermeera, Rembrandta i Maneta. Odtwarzając obrazy europejskich mistrzów malarstwa we współczesnych realiach kulturowych, autor przedstawia swoje stanowisko w toczącej się w Holandii debacie politycznej.

Artykuł krótko opisuje oryginały, ich unowocześnione fotograficzne wersje, jak również istniejące między nimi różnice i ich symboliczne znaczenie.

Karolina Chowaniec-Stawiarz
studiuje na kierunku
filologia angielska na Wydziale Filologicznym UP

Spis treści

Wstęp	3
KONTEKST PEDAGOGICZNY	
Jadwiga Mikulić Edukacja szkolna wobec identyfikacji narodowych	5
TOŻSAMOŚĆ I TRADYCJE	
Katarzyna Konczewska Pamięć rzeczy minionych. Kresy i literatura wobec współczesnego poczucia tożsamości	15
Katarzyna Tomczak Tekst jako płaszczyzna mediatyzująca pomiędzy Zagładą a podmiotem postpamięci. Studium trzech przypadków	22
Monika Liro “And you’ve heard of ancient glories both renowned in song and story” – the role of folklore in the formation of Scottish identity and its influence on the creation of Scotland as a brand	37
Adam Krzyk Transformation of American Indian identity by the United States Government and early settlers	47
Magdalena Kilian Dante Gabriel Rossetti – „wielki Włoch dręczony w piekle Londynu”	56
Natalia Biesiada Twórczość rysunkowa Zbigniewa Herberta a inspiracje antyczne	63
TOŻSAMOŚĆ A INNI	
Agnieszka Pukowska Tożsamość – myślenie – język. Sprawozdanie i postulat interdyscyplinarności	72
Anna Domagała-Bielaszka Relacje ekwiwalencji w reformulacjach parafrastycznych na płaszczyźnie dyskursu	82
Rafał Solewski, Anna Wywiół Gra. Dzieło sztuki i reklama	92

Jacek Porzycki Obsesje Seweryna. Wokół problemów tożsamościowych bohatera dramatu Jarosława Iwaszkiewicza <i>Kosmogonia</i>	101
Jan Burnatowski Dystans i dialog. O literackich poszukiwaniach tożsamości w prozie Mariana Pankowskiego	113
Katarzyna Ukleja Poszukiwanie tożsamości w Domu dziennym, domu nocnym Olgi Tokarczuk	122
POSZUKIWANIE TOŻSAMOŚCI A GRY Z TOŻSAMOŚCIĄ	
Andrzej Szwałd Podróże na tamtą stronę – <i>Widzenie</i> Adama Mickiewicza	131
Małgorzata Lebda, Rafał Solewski Pouczający paradoks fotografii bliźniąt. Diane Arbus i Tereza Vlčková	139
Zofia Wojtusik Z wielu – jedna. Powieści Elif Şafak, fotografie Dity Pepe	149
Mariola Szafarz Moje życie moją sztuką. Sophie Calle	160
Karolina Chowaniec-Stawiarz <i>National Identities</i> by Jan Banning. Photographic variations on classic iconic paintings	167

Contents

Introduction	3
PEDAGOGICAL CONTEXT	
Jadwiga Mikulić School education and national identity	5
IDENTITY AND TRADITIONS	
Katarzyna Konczewska The memory of the past. "Kresy" – Borderlands and literature versus the contemporary sense of identity	15
Katarzyna Tomczak Text as an intermediary between the Holocaust and the post-memory subject	22
Monika Liro „Faceci w spódnicach i potwór z Loch Ness”. Rola lokalnej tradycji i folkloru w kształtowaniu się tożsamości współczesnych Szkotów oraz „szkockiego mitu”, czyli fenomenu Szkocji jako marki	37
Adam Krzyk Ewolucja tożsamości Indian Ameryki Północnej w kontekście działań rządu Stanów Zjednoczonych i pierwszych osadników	47
Magdalena Kilian Dante Gabriel Rossetti – “a great Italian tormented in the Inferno of London”	56
Natalia Biesiada Zbigniew Herbert’s drawings and ancient inspirations	63
IDENTITY AND OTHERS	
Agnieszka Pukowska Identity – thought – language. A report and a proposal of interdisciplinarity	72
Anna Domagała-Bielaszka Equivalence relations in paraphrastic reformulation on the discourse level	82
Rafał Solewski, Anna Wywiół Artwork and advertisement: a game	92

Jacek Porzycki	
Seweryn's obsessions. Problems with identity in <i>Cosmogony</i> by Jaroslaw Iwaszkiewicz	101
Jan Burnatowski	
Distance and dialogue. On the literary search for identity in Marian Pankowski's prose	113
Katarzyna Ukleja	
Looking for identity in <i>House of Day, House of Night</i> by Olga Tokarczuk	122
SEARCHING FOR IDENTITY AND GAMES WITH IDENTITY	
Andrzej Szwał	
Journeys to the other side: Adam Mickiewicz's <i>Widzenie</i>	131
Małgorzata Lebda, Rafał Solewski	
Photography of twins – an instructive paradox. Diane Arbus and Tereza Vlčková	139
Zofia Wojtusik	
<i>E pluribus una (From many, she emerges one)</i> – novels by Elif Şafak, photographies by Dita Pepe	149
Mariola Szafarz	
My life is my art. Sophie Calle	160
Karolina Chowaniec-Stawiarz	
„Tożsamość narodowa” według Jana Banninga. Fotograficzne wariacje na temat ikon malarstwa	167