

CULTURA HISTORIA



Kultura i Historia

Nr 33/2018



UMCS

UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie

Redaktor Naczelny:

dr hab. Andrzej Radomski, Prof. UMCS

Redaktor naukowy:

Sidey Myoo

Redaktor tematyczny:

Kamil Stępień

Redaktorzy techniczni:

Marta Kostrzewa

Adrian Mróz

Redaktor językowy:

Denis Gornichar

Korekta języka polskiego:

Katarzyna Łęk

Redaktorami prowadzącymi numerów od 31 są

Andrzej Radomski i Sidey Myoo

Współpraca:

Anna Shvets, Piotr Niewęglowski, Jarosław Przychoda, dr hab. Andrzej Stępnik, Piotr Wojcieszuk, dr hab. Marek Woźniak

Autor logo:

mgr Sebastian Zonik

Spis treści

Transformacje – dominacje – terytoria	1
Andrzej Radomski: O dwóch sposobach wykorzystania materiałów audiowizualnych w naukach historycznych o kulturze	2
Andrzej Radomski: Ucz się we własnym tempie. Kres totalizującego modelu edukacji w społeczeństwie sieciowym	13
Beata Lisowska: Kultura w cyberprzestrzeni. Strategie promocji w nowych mediach	24
Marcin Pielecki: Hybrydyzacja archiwalna	34
Michał Madej: Anglosas – Anglonormandczyk – Anglik. Rozważania nad hybrydyzacją kulturową i przemianami w średniowiecznej Anglii po 1066 r.	38
Agata Szepe: Imperium „Mapy i terytorium”	46
Danuta Nikitenko, Włodzimierz Nikitenko: <i>Pamiętliwe sąsiedztwo</i>	57
Filip Bojović: Problematyka patriarchalnego modelu rodziny we współczesnym społeczeństwie czarnogórskim i jego wpływ na życie społeczne	82
Agnieszka Żok, Ewa Baum: Leczenie ku transczłowiekowi – transhumanistyczna interpretacja w osiągnięć współczesnej biomedycyny.	104
Kobieta – natura znana/nieznana	112
Katarzyna Bartnik: Demon – zawsze zły? Wizerunek kobiety demonicznej w malarstwie symbolizmu i jego ewolucje filmowe w kinie grozy i noir	113
Magdalena Michalczyk–Janas: Revolutionised Female Vampires: From Femme Fatale to a Mother	124
Renata Iwicka: Ewolucja postaci yamata no orochi – od węzowego bóstwa do kobiecego focha	132
Krzysztof Socha: Ścieżki kobiecego sadyzmu w Demonicznych kobietach Leopolda von Sacher-Masocha ..	141
Aneta Jabłońska: „Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły, itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej [...]”. Kobięcy demonizm w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza .	150
Magdalena Podsiadło: Filmy nawiedzone, czyli kobiety władzy i demony. Obcość nie z tej ziemi.....	160
Katarzyna Najmrocka: Demony Kathakali. Kulturowe dziedzictwo Kerali wobec współczesności	175
Sacrum i profanum w przesądach, filmach i grach wideo	190
Ewa Głazewska: Uroczne spojrzenie – kulturowe wyobrażenia na temat mocy tkwiącej w oczach	191
Radosław Bomba: Figura zombi jako uosobienie krytyki kultury	200
Michał Wróblewski: Chrystus i Lucyfer w poglądach Jerzego Prokopiuka.....	208
Barbara Firla: Wizerunek smoka w sztuce śląskiej	216
Magdalena Grabias: Wampiry na Mazurach: Demoniczny świat w Kołysance Juliusza Machulskiego	242
Marta Kasprzak: Ludzka postać zła na przykładzie filmu Diabeł Andrzeja Żuławskiego	252
Magdalena Jackowska: Postmodernistyczne demony w serialach jakościowych. Między nostalgią, a ironią	261
Matěj Antoš: Demons and monsters of contemporary Czech prose (in selected works of fiction by Miloš Urban).....	269
Hubert Sosnowski: Zapożyczenia z kultury europejskiej i bliskowschodniej w sposobie kreacji demonów w serii "Diablo"	275
Recenzje i wywiady	282
Sidey Myoo: Ars Electronica 2017: Artificial Intelligence – The Other I.....	283
Mateusz Napiórkowski: Tam, gdzie kończy się język. Recenzja książki M. D. Foster, <i>Yokai. Tajemnicze stwory w kulturze japońskiej</i> , tłum. A. Szurek, Kraków 2017, ss. 336.	291
Paweł Maciaszek: <i>Media cyfrowe w procesie odnowy życia i działania Church of England</i> . Wywiad z Rev. Ray Porter, MPhil – Director of World Mission Studies, Oak Hill College – London	298

Transformacje – dominacje – terytoria



Andrzej Radomski: O dwóch sposobach wykorzystania materiałów audiowizualnych w naukach historycznych o kulturze

UMCS, Lublin

Abstrakt:

Współczesny świat produkuje olbrzymie ilości materiałów audiowizualnych: zdjęć, filmów, grafiki czy podcastów. Mogą się one stać cennym źródłem dla badań historycznych. Historycy jednak w dalszym ciągu preferują materiały pisane, za pomocą których starają się poznawać przeszłość. W artykule postuluje się wykorzystanie źródeł cyfrowych do badań historycznych. Te nowe źródła mają głównie charakter medialny. Autor pokazuje przykłady nowych cyfrowych źródeł, które mogą być bardzo użyteczne dla historyków. Pokazuje też nowe typy narracji, które mają już charakter wizualny. Są multimedialne, interaktywne i publikowane są w Internecie. Rozważania autor prowadzi w perspektywie humanistyki cyfrowej.

Słowa kluczowe:

kultura wizualna, źródła audiowizualne, digital stories, multimedia, humanistyka cyfrowa

Abstract: Two ways of using multimedia materials in historical science about culture studies.

The modern world produces huge amounts of audiovisual materials: photos, movies, graphics and podcasts. They can become a valuable source for historical research. Historians, however, still prefer written materials with which they try to study about the past. The article postulates the use of digital sources for historical research. These new sources are mainly of a media nature. The author shows examples of new digital sources that can be very useful for historians. It also shows new types of narratives that already have a visual character. They are multimedia, interactive and published on the Internet. The author discusses the considerations in the perspective of the digital humanity

Keywords:

visual culture, audiovisual sources, digital stories, multimedia, digital humanities

O d pewnego czasu toczy się dyskusja nad możliwością wykorzystania tzw. źródeł audiowizualnych (fotografii, nagrań dźwiękowych czy filmu) do badania historii. Historycy zawsze preferowali materiały pisane. Były one dla nich najcenniejszym rodzajem źródeł. W XX wieku mieliśmy jednak do czynienia z lawinowym wzrostem materiałów wizualnych i ta tendencja nasiliła się jeszcze w bieżącym stuleciu. Co więcej materiały wizualne zdominowały te tekstualne. Mówi się, że świat współczesny stoi obrazami, że żyjemy w kulturze audiowizualnej – i to w wariacie już tylko cyfrowym. Historycy jednakże nadal wykorzystują przede wszystkim różnego rodzaju teksty do badania poszczególnych aspektów przeszłości. Akty, dokumenty, kroniki czy pamiętniki to dla nich podstawa do ustalania czy konstruowania (jak kto woli) faktów i procesów.

W artykule niniejszym chciałbym argumentować, że kwestią zasadniczą nie jest pytanie: czy korzystać ze źródeł audiowizualnych – tylko jak je wykorzystać? Podstawę dla przyjętej poniżej argumentacji będzie obserwacja praktyk, w ramach których używa się szeroko materiałów wizualnych i przykłady takiego użycia.

W poniższej „wypowiedzi” skupię się na dwóch charakterystycznych sposobach użycia źródeł wizualnych. Obie te odmiany są powiązane z określoną wizją historiografii czy szerzej – całej humanistyki, której historiografią jest ważną częścią. Pierwsza odmiana, na którą chciałbym zwrócić uwagę są cyfrowe rekonstrukcje, druga wiąże się z nowym typem narracji, jakim są: digital stories.

Obie odmiany są związane z nowym nurtem w nauce nazywanym humanistyką cyfrową. Historiografia cyfrowa używa filmów, fotografii czy innej grafiki do (sic!) wizualizacji, że się tak wyrażę, wyższego rzędu (np. 3D) – dzięki czemu zyskujemy nowe możliwości poznawcze, a także nowe sposoby obrazowania przeszłości.

I

Współczesną rzeczywistość obdarza się różnymi etykietami. Królują takie określenia, jak: Społeczeństwo informacyjne, wiedzy, sieciowe, kultura ponowoczesna, 2.0 czy globalna. Niezależnie od tego, któremu z tych pojęć przyznamy większą moc eksplanacyjną to, jak wskazuje większość teoretyków i filozofów, świat współczesny ma cyfrowy charakter. Zerojedynkowe kody, pisane w kilkuset językach programowania królują we wszystkich praktykach społecznych – sterując ich funkcjonowaniem.

Obrazy, które towarzyszyły ludzkości praktycznie od początku jej istnienia uzyskały w świecie cyfrowym nieograniczone możliwości funkcjonowania. Przez ostatnie 500 lat kultura Zachodnia była zdominowana przez teksty, a ściślej mówiąc przez druk. Takie określenia, jak tekstualny świat, Galaktyka Gutenberga czy kultura druku tylko podkreślały dominację pisma. W wieku XIX pojawiły się pierwsze nieśmiałe symptomy zmiany tego stanu rzeczy. Wiązały się one z wynalezieniem: a) fotografii (1839), b) fonografu (1878), c) kinematografu (1895). Od tego czasu systematycznie wzrasta produkcja obrazów, dźwięków i filmów. Przyspieszenie tego procesu nastąpiło w II poł. XX wieku i wiązało się ze skonstruowaniem: a) kamery cyfrowej (1969), b) aparatu cyfrowego (1975) oraz nośników cyfrowych, takich jak płyty CD czy DVD (a później przenośne pamięci). Równolegle rozwijała się kinematografia i telewizja, które w końcu również przeszły na „cyfrę”.

Ekspansja cyfrowych obrazów nie przebiegałaby w tak szybkim tempie gdyby nie Internet, który przekształcił się w roku 1991 w ogólnosiwiatową sieć www. Dzięki temu ludzie mogą w sieci umieszczać zdjęcia i filmy oraz dzielić się nimi.

Upowszechnienie się urządzeń cyfrowych oraz łącz internetowych ma kolosalne znaczenie dla ekspansji obrazów. Mimo iż fotografia i kinematografia mają rodowód dziewiętnastowieczny to początkowo robienie zdjęć bądź kręcenie filmów było czynnością niezwykle ekskluzywną. Przesądzały o tym drogie i skomplikowane aparaty, a zwłaszcza kamery (wymagające sporych kompetencji), a także nieosiągalne dla „zwykłych” ludzi: ciemnie fotograficzne, powiększalniki czy stoły montażowe.

W XXI wieku każdy może posiadać cyfrowy aparat i cyfrową kamerę. Są one także obecne w różnych urządzeniach codziennego użytku (komputerach, laptopach, a zwłaszcza w telefonach komórkowych). Niemniej ważnym zjawiskiem jest obecność ogólnodostępnego oprogramowania, które występuje często w darmowych wersjach (np. popularny program GIMP do obróbki fotografii czy AUDIACITY do obróbki dźwięku). Jest ono także relatywnie łatwe w obsłudze.

Dzięki powszechnej obecności taniego i prostego w obsłudze sprzętu cyfrowego (aparaty, kamery i dedykowane oprogramowanie) wiele osób może własnoręcznie robić zdjęcia, kręcić filmy i nagrywać muzykę. Bardziej zaawansowani mogą je dodatkowo obrabiać na stole montażowym – zbliżając się w ten sposób do profesjonalistów.

Po roku 2000 doszedł jeszcze jeden niezwykle istotny czynnik, a mianowicie transformacja Internetu do wersji 2.0. Oznacza to: możliwość tworzenia interaktywnych i w pełni multimedialnych stron www – dzięki czemu użytkownik może aktywnie wpływać na zawartość i treść tychże stron. Spowodowało to powstanie tzw. portali społecznościowych – począwszy od My Space, a skończywszy na Twitch- u.

Z punktu widzenia problematyki piktoralnej istotna jest gwałtowna ekspansja portali umożliwiających zamieszczanie i dzielenie się obrazami – we wszelkich postaciach (zdjęcia, filmy, grafika wektorowa, itp.). Flickr, Instagram, You Tube, Vimeo czy Pinterest spowodowały, że ludzie zaczęli przekonywać się do wizualizacji jako środka przedstawiania świata – kosztem pisma. Ta tendencja przeniosła się także do tzw. portali tematycznych – typu: Onet czy Wirtualna Polska (żeby poprzestać na polskich przykładach).

W cyfrowym świecie wzrasta zatem lawinowo liczba producentów obrazów – dokumentujących najróżniejsze wydarzenia, procesy i zjawiska: począwszy od profesjonalnie przygotowanych materiałów (np. filmy fabularne czy naukowe) po amatorskie produkcje z np. uroczystości rodzinnych czy przypadkowo nagranych zdarzeń (np. zamachów terrorystycznych). Z punktu widzenia historyka możemy powiedzieć, że: w zawrotnym tempie przybywa nam tzw. źródeł audiowizualnych. Są one także coraz częściej archiwizowane. Ponadto, mamy również do czynienia z dygitalizacją analogowych źródeł audiowizualnych – co dodatkowo tylko zwiększą ich liczbę w tzw. domenie publicznej. Źródła cyfrowe umożliwiają wykonywanie na nich różnych operacji – zwykle niedostępnych na materiale analogowym.

II

Uczeni badający i konstruujący przeszłość zawsze preferowali źródła pisane. W epokach, w których pismo było podstawą komunikacji w relacjach międzyludzkich taka postawa nie wywoływała większych kontrowersji. Jeśli zdecydowana większość informacji była przekazywana i utrwalana na piśmie to siłą rzeczy musiano polegać na tego typu materiałach w próbach poznawania przeszłości. Te nieliczne dane, utrwalone w postaci graficznej, były tylko uzupełnieniem dla dokumentów.

W XX wieku sytuacja zmieniła się diametralnie. Z każdą dekadą tego stulecia wzrastała liczba różnego typu materiałów audiowizualnych i obecnie w niektórych praktykach jest ich więcej niż tekstów. Siłą rzeczy te nowe źródła nie mogą być pomijane w konstruowaniu historii

– zwłaszcza, że wzrasta rola wizualizacji w przekazywaniu wiedzy o świecie (począwszy od prezentacji, a skończywszy na digital stories).

W historiografii wciąż jeszcze toczy się dyskusja: czy materiał audiowizualny jest/może być pełnoprawnym źródłem historycznym? Aby ustosunkować się do tego sporu należy zauważyć najpierw, że nikt nie podał żadnych konkretnych argumentów na rzecz tezy przeciwnej – tj., że dane audiowizualne nie mogą być rodzajem materiału empirycznego wykorzystywanego do poznawania/badania/konstruowania przeszłości. Solidaryzuje się z tymi badaczami i filozofami, którzy uważają, że film czy fotografia, jako rejestrujące określone zdarzenia czy działania ludzkie, od strony epistemologicznej nie różnią się od tekstów (także interpretujących jakieś zjawiska). Robią to po prostu za pomocą innego medium, innych środków wyrazu. Z tego samego względu zaczyna się dopuszczać film czy animację komputerową jako alternatywę dla pisanych narracji historiograficznych. Inaczej mówiąc, wyniki badań historyków możemy zakomunikować za pomocą pisemnej wypowiedzi (artykuł, monografia, itp.) ale także za pomocą obrazu, szerzej: wizualizacji we wszelkich formach – posługując się do jej skonstruowania także, a może przede wszystkim materiałem audiowizualnym. Czasem może on stanowić jedyny rodzaj źródła! Przykładów takiego wykorzystania obrazów zaczyna być coraz więcej (i to nie tylko w sztuce czy publicystyce).

Postulaty wykorzystania relacji filmowych jako źródeł historycznych pojawiły się już w końcu XIX wieku (Matuszewski). Na gruncie historiografii odżyły w debatach prowadzonych w II poł. XX stulecia i były autorstwa dwóch znanych badaczy tej problematyki, a mianowicie Roberta Toplina i Roberta Rosenstone'a, których zalicza się do prekursorów historii wizualnej. Wspomniani badacze uważali także, że nawet film fabularny może być rodzajem historiografii – prezentującym wydarzenia z przeszłości w formie już tylko zwizualizowanej (obrazów ruchomych).

Zdecydowana większość dwudziestowiecznych propozycji hołdowała przeświadczeniu, że film/y ukazują w formie praktycznie niezapśredniczonej przeszłą rzeczywistość: "Przedmiot – faktycznie rozgrywająca się przed kamerą rzeczywistość – jest niejako dany. Natomiast rolę podmiotu – czyli twórcy filmowego – jest ów przedmiot odszukać i zarejestrować"¹.

We współczesnej refleksji filmoznawczej i w ramach nowej dyscypliny jaką jest historia wizualna podkreśla się, że obraz (statyczny i ruchomy) nie jest zapisem jakiegoś fragmentu rzeczywistości – w tym przypadku: historycznej – tylko jest pewną interpretacją, żeby nie powiedzieć konstrukcją, która może być ujmowana jako: „audiowizualny zapis uwarunkowanego kulturowo, społecznego, audiowizualnego doświadczenia świata przeżywanego, dokonany przez ekipę realizatorską z użyciem estetyczno-formalnych środków wyrazu uznawanych w danym kontekście kulturowym za typowe”².

¹ P. Witek, *Kultura. Film. Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, UMCS, Lublin, 2005, s. 135.

² P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk*, wyd. UMCS, Lublin, 2016, s. 64.

Zatem, współcześnie przyjmuje się, że materiały audiowizualne nie dają bezpośredniego wglądu do przeszłości tylko są pewnego rodzaju wizualizacją dokonaną za pomocą odpowiednich technologii. Każde zdjęcie i każdy film nosi piętno człowieka i jego kultury. Jest pewnego rodzaju kontinuum: na jego jednym krańcu którego są, powiedzmy, fotografie sytuacyjne zrobione bez wcześniejszego planowania i tu ingerencja w świat jest stosunkowo najmniejsza, a na drugim krańcu mamy tzw. filmy fabularne – gdzie mamy do czynienia z inscenizacjami na każdym etapie produkcji.

Większość historyków korzystających ze źródeł audiowizualnych pojmuje je jak inne – czyli pisane narracje: „*W obrazie społeczeństwa PRL w komedii filmowej starałam się w praktyczny sposób wykorzystać film jako rodzaj źródła historycznego. Film potraktowałam w gruncie rzeczy jako rodzaj tekstu kultury, który można czytać jak każdy inny. W tym sensie moja praca reprezentuje tradycyjny sposób podejścia do źródeł*”³.

Na ogół metodolodzy i historycy przyjmują, że najcenniejszych informacji mogą dostarczyć filmy, które powstały w epoce, którą pokazują – w szczególności:

- pokazać pewne aspekty życia codziennego,
- ukazać technologię,
- krajobraz kulturowy,
- mity i tradycję⁴

Inne podejście w wykorzystaniu materiału audiowizualnego jako źródeł historycznych wiąże się z traktowaniem jego przede wszystkim jako dzieła sztuki. Dzieło sztuki - zwłaszcza dwuwarstwowe semantycznie – najczęściej coś komunikuje (funkcja semiotyczna)⁵. Mówiąc inaczej: jakaś rzeczywistość przedstawiona w filmie czy innym dziele sztuki komunikuje (może komunikować) określone poza fikcjonalne najczęściej stany rzeczy. Znaczy to, że konkretne postaci czy zjawiska filmowe są egzemplifikacją jakichś procesów zachodzących w świecie realnym. Zatem film, jeśli nie ukazuje jakichś innych światów tylko ten, w którym został nakręcony może być źródłem wiedzy o tej rzeczywistości: wartości, ideałów, postaw. Przyjmuje się tu bowiem, że jeśli film ma być zrozumiały przez odbiorcę/widza to musi odwoływać się do pewnych wspólnie podzielanych przekonań na temat świata i człowieka w poszczególnych grupach ludzkich (klasach, warstwach, subkulturach, itp.). Jako typowe dzieło sztuki przedstawiającej film może afirmować albo kontestować dane stany rzeczy. Film może też perswadować nowe normy, reguły postępowania czy całe światopoglądy.

Sytuacja zmienia się w przypadku niektórych dzieł tzw. sztuki awangardowej – jak np. happening czy performance, których celem nadrzędnym jest raczej wytwarzanie czegoś aniżeli komunikowanie. W tym wypadku sztuka jest traktowana jako rodzaj jednostkowego wydarzenia lub/i przeżycia, a artysta jako jego organizator. Sztuka awangardowa bowiem kładzie nacisk na autokreację, a nie solidarność z jakąś ideologią czy wspólnotą.

³ D. Skotarczak, *Historia Wizualna*, wyd. UAM, Poznań, 2012, s. 29.

⁴ Tamże, s. 192.

⁵ Odwołuję się tutaj do koncepcji sztuki wyartykułowanej przez Jerzego Kmitę w pracy: *O kulturze symbolicznej*, COMUK, Warszawa, 1982, s. 137-147.

III

W tym fragmencie zostaną zaprezentowane dwa nowe, zasygnalizowane w tytule, sposoby wykorzystania materiałów audiowizualnych do badania/konstruowania przeszłości. Nie są to oczywiście jedyne możliwości. Zwrócenie uwagi akurat na te wynika z obserwacji praktyki badawczej. Po prostu daje się zauważyć ich zaznaczającą się dominację w dobie współczesnej. Mam tu na myśli: cyfrowe rekonstrukcje oraz digital stories. Nawiasem mówiąc są one ze sobą powiązane – gdyż zdarza się, że cyfrowa rekonstrukcja może być np. częścią jakiejś digital stories.

Dwa wspomniane sposoby zagospodarowania źródeł audiowizualnych są ściśle związane z historią cyfrową – ruchem (nurtem, paradygmatem), który tworzy cyfrową przeszłość. W oparciu o zdigitalizowane materiały oraz te współczesne, które są już w pełni cyfrowe są konstruowane cyfrowe wizje przeszłości. Mogą one mieć postać: animacji, cyfrowych makiet bądź różnych modeli – najczęściej trójwymiarowych (postacie, narzędzia, itp.). Są to właśnie cyfrowe rekonstrukcje. I od nich zaczniemy.

W czasach gdy w historiografii królowały pisane narracje wizualizacja odgrywała marginalną rolę. Najczęściej były to zdjęcia, ewentualnie (w przypadku odległych epok) jakieś ryciny czy malowidła dołączane do opisów – bądź ilustrujące te ostatnie. W XXI wieku możemy tworzyć różnego typu cyfrowe rekonstrukcje praktycznie wszystkich wydarzeń, obiektów, a nawet procesów. Podstawą to tychże rekonstrukcji są zachowane opisy, a ostatnio coraz częściej materiały audiowizualne. W XX stuleciu w oparciu o nie kręcono filmy (dokumentalne, fabularne i inne). Jednakże rozwój technik komputerowych spowodował, że tradycyjny film zaczyna być zastępowany cyfrową animacją czy cyfrową makietą. Trzeba bowiem mieć na uwadze to, że te nowe formy wizualizacji świata (zarówno historycznego, jak i współczesnego) mają określone walory, których nie posiada tradycyjny obraz filmowy, nie mówiąc już nawet o fotografii. Cyfrowe animacje mają charakter interaktywny. Można na nich dokonywać różnych operacji. Bez problemu mogą być rozbudowywane i są o wiele tańsze w produkcji. Obrazy filmowe, a także fotografie czy nagrania dźwiękowe służą więc za podstawę źródłową do przygotowania tego typu cyfrowych rekonstrukcji – tak jak w wieku XX teksty służyły często za punkt wyjścia do ekranizacji fabularnych bądź produkcji popularnonaukowych. Jednym słowem film nie jest tu traktowany jako zwieńczenie wizualizacji! Jest za to dostarczycielem zarejestrowanych obrazów ukazujących minione wydarzenia, miejsca czy postaci, które są następnie modelowane w komputerze i w końcu animowane. W ten sposób tworzy się cyfrową przeszłość, której fundamentem są wizualne animacje. Przytoczmy parę egzemplifikacji.

Wraz z upowszechnieniem się modelowania trójwymiarowego techniką tą zaczyna się szeroko stosować do rekonstrukcji dawnych budowli, osad, a nawet całych miast. Przykładem może tu być cyfrowa makiet miasta Lublina przygotowana przez Teatr NN . Jest ona umieszczona na platformie Google Earth. Dzięki wykorzystaniu tej technologii internauta może obejrzeć model z dowolnej perspektywy i porównać go z archiwalnymi zdjęciami czy nagraniami. W 2010 roku zespół ośrodka zbudował pierwszą wirtualną makietę fragmentu Lublina z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Doświadczenie zdobyte podczas jej realizacji zostało wykorzystane podczas kolejnego etapu polegającego na stworzeniu czterech

wirtualnych makiet Lublina wizualizujących miasto w różnych fazach jego rozwoju: w latach 60. XIV w., u schyłku XVI w., w połowie XVIII w. oraz w latach 30. XX w⁶. Podstawą do tych cyfrowych rekonstrukcji był materiał ikonograficzny, a w przypadku dwudziestolecia międzywojennego przede wszystkim czarno-białe fotografie i filmy. Kilka modeli z makiet można też oglądać z zastosowaniem poszerzonej rzeczywistości – za pomocą aplikacji Layar.



Makieta 3D dawnego Lublina w Google Earth

Fot: Google Earth

Zdj. nr 1 Makieta 3D Lublina

Innym przykładem cyfrowej rekonstrukcji mogą być animacje ważnych wydarzeń: bitew, rewolucji, a nawet dziejów danych krajów czy narodów. Są one w całości przygotowane w programach do grafiki 3D, a następnie eksportowane do plików np. mp4.

W roku 2010 z okazji wystawy EXPO w Szanghaju Tomasz Bagiński przygotował ośmiominutową animację dziejów Polski. Została ona wykonana w programie Blender i przedstawiała najważniejsze, jak to się zwykle opisuje w historiografii, wydarzenia z dziejów Polski od czasów Mieszka I aż po wstąpienie do Unii Europejskiej. W kilkunastosekundowych sekwencjach możemy obejrzeć kluczowe momenty z historii Polski: „ta ośmiominutowa animowana wersja historii Polski to wizualny poemat, gdzie „ważne momenty naszej historii wymieszane są ze skojarzeniami, z symbolami, prezentacjami miast, ludzi, charakterystycznych budowli; to obraz, na którym przewijać się będzie mapa, wizualne wyjaśnienia konkretnych sytuacji, ważne gesty, ważne słowa”⁷. W sekwencji „przemysłowej” II Rzeczypospolitej można zauważyć szklane domy, sceny powstań narodowych to kopie grafik Artura Grottgera, sekwencja walki pod Monte Cassino wygląda jak fragment gry FPS,

⁶http://teatrnn.pl/kalendarium/node/1607/wirtualne_makiety_lublina_3d_dost%C4%99pne_w_galerii_google_earth [dostęp, 2017, 02, 25].

⁷<http://www.dobrapolskaskzola.com/animowana-historia-polski-tomasza-baginskiego/>

otwierająca scena z wbiciem włócznie przywołuje wizję XIX-wiecznych romantycznych prób ukazania powstania państwa polskiego⁸. Film został przygotowany pod opieką naukową historyka- miediewisty, prof. Henryka Samsonowicza.

Digital stories z kolei to wizualne opowieści obrazujące jakiś temat/y. Ich pojawienie się w końcu XX wieku jest odpowiedzią na zwrot cyfrowy i próby poszukiwań nowych form prezentacji rzeczywistości – uwzględniających także dominację obrazów.

Digital stories występuje w dwóch podstawowych odmianach: 1) są to krótkie filmy (nieprzekraczające 8 minut) ukazujące historie – najczęściej z własnego życia – tworzone za pomocą cyfrowych narzędzi i mających charakter multimedialny, 2) to cała gama cyfrowych narracji (w postaci stron www, infografik, rozbudowanych prezentacji, filmów, podcastów, a nawet narracyjnych gier komputerowych) na różne tematy – często cechujących się nieliniową fabułą, interaktywnością i oczywiście multimedialnością⁹. Niektórzy uważają je za nowoczesną kontynuację tradycyjnej sztuki opowiadania.

Cechą wyróżniającą digital stories jest prymat materiałów wizualnych (zdjęć, filmów czy ilustracji). Z nich tworzy się multimedialną opowieść, którą umieszcza się najczęściej w Internecie. Zostały wypracowane różne formy digital stories. Mogą to być: fotocasty, infografiki, timeliny, blogi, różne typy prezentacji, a nawet wspomniane powyżej cyfrowe makiety. Do tworzenia digital stories służą specjalne edytory. Najpopularniejsze z nich to: Storify, Voicethread, Projekt, Emaze i Prezi (pierwotnie przygotowany z myślą o prezentacjach).

W digital stories wykorzystuje się szeroko filmy i inne materiały wizualne. Mogą to być tylko fragmenty. Czasami spotyka się całe ich kolekcje. Podobnie ma się sprawa i z innymi materiałami (gry i animacje). W digital stories dba się bowiem o „zbalansowanie” różnego typu źródeł. Pismo, dźwięk i obraz (we wszelkich postaciach) funkcjonują tam na równych prawach.

Przykładem cyklu digital stories może być projekt: Google Cultural Institute. Na stronie projektu możemy min. przeczytać: „wraz z oddanym zespołem programistów Google tworzy narzędzia, dzięki którym można łatwo opowiedzieć historie będące częścią naszego zróżnicowanego dziedzictwa kulturowego i przedstawić je całemu światu i dalej: tworzyliśmy tę witrynę, aby w nowy, interaktywny i wizualnie atrakcyjny sposób przedstawić wydarzenia i osoby z naszej historii. Zobaczysz tu wystawy przygotowane przez doświadczonych kuratorów, obejrzyśz artefakty, zdjęcia i filmy oraz przeczytasz oryginalne rękopisy”¹⁰.

⁸ <http://www.filmweb.pl/reviews/Za+siedmioma+g%C3%B3rami...-11144>

⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Digital_storytelling

¹⁰ <http://www.google.com/culturalinstitute/about/>

Andrzej Radomski: O dwóch sposobach wykorzystania materiałów audiowizualnych w naukach historycznych o kulturze



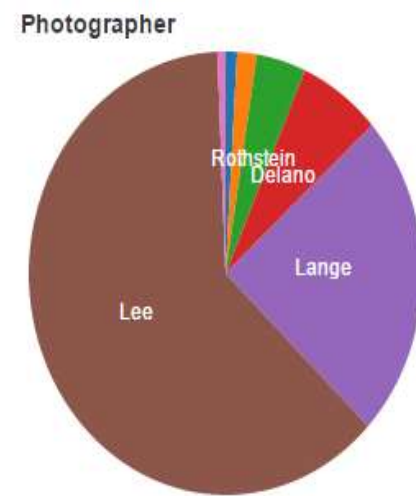
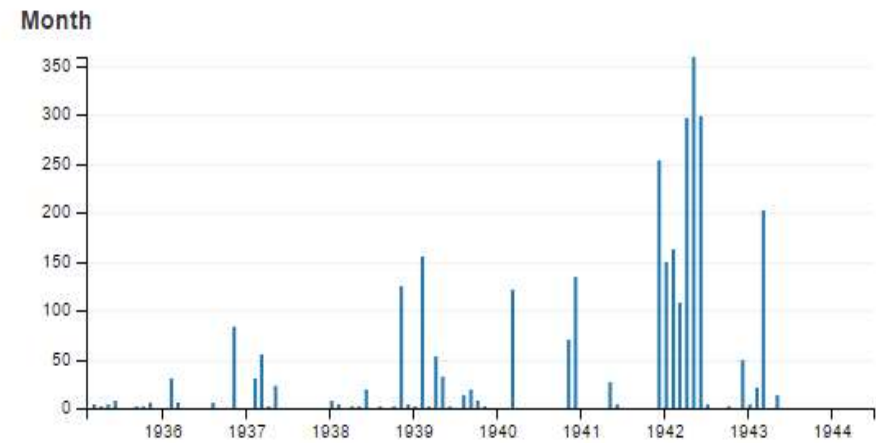
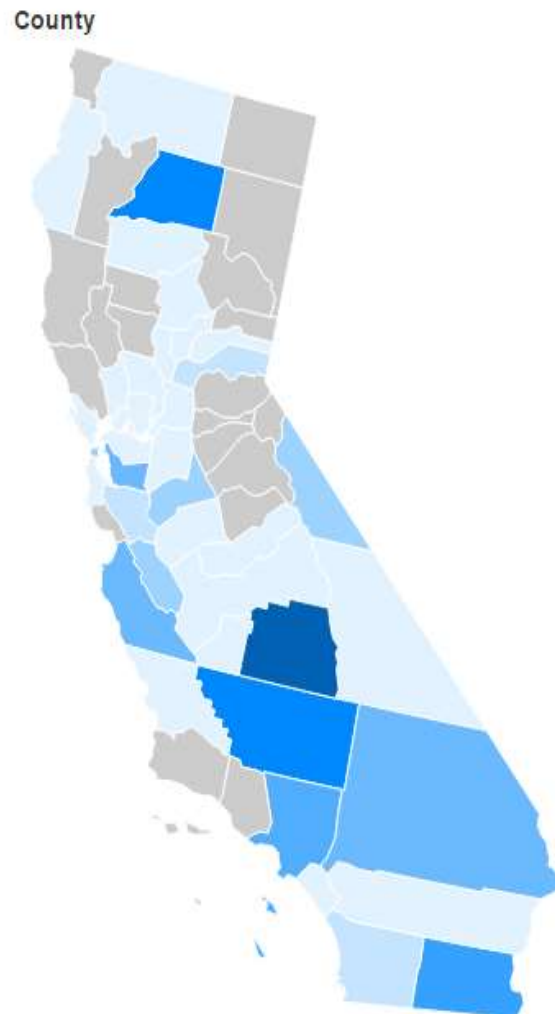
Zdj. nr 2 Projekt Google Cultural Institute

Innym przykładem digital stories może być projekt Photogrammar¹¹ realizowany przez uniwersytet Yale. Badacze tej uczelni wraz z informatykami stworzyli platformę internetową zawierającą kolekcję ponad 170 tys zdjęć wykonanych przez prawie 3 tys fotografów w latach 1935-45. Projekt składa się z dwóch zasadniczych części: interaktywnych map oraz wizualizacji. Na mapę USA zostały naniesione odpowiednie dane i klikając na odpowiednią miejscowość otrzymujemy informacje typu, kto, kiedy i co fotografował, a także same zdjęcia. Druga część składowa obejmuje swoiste wirtualne laboratorium zawierające narzędzia do przeszukiwania i interpretowania danych. Ważną jego częścią jest interaktywna infografika. Internauta klikając w interesujące go miejsce (powiedzmy w Kalifornii) otrzymuje w postaci wykresów: kołowego i słupkowego podstawowe metadane typu: ilu fotografów robiło tam zdjęcia, w jakiej liczbie, w jakim okresie czasu oraz, rzecz jasna, samą kolekcję fotografii .

¹¹ <http://photogrammar.yale.edu/>

Metadata Explorer: California

Showing 2,985 of 2,985 photographs {reset}



IV

Czas na wnioski. W wieku XX film (a wraz z nim inne materiały audiowizualne) w znacznej mierze zastąpił/y narracje pisane w dziele przedstawiania świata – zarówno tego historycznego, jak i współczesnego (przy całej względności tego rozróżnienia). Z drugiej strony stał/ły się (choć z oporami) źródłem dla historyków poszukujących innych form informacji – informacji obrazowych. Były jednakże one konwertowane na język pisma, który w dalszym ciągu dominował w dwudziestowiecznej historiografii. To swoiste pęknięcie zostało usunięte w bieżącym stuleciu. Zarówno bowiem narracje pisane, jak i te filmowe zostały wchłonięte przez nowe sposoby i techniki prezentacji rzeczywistości. Materiały piśmienne i audiowizualne, razem wzięte, stały się bowiem podstawą (źródłem) do kreowania innych typów wizualizacji – również światów historycznych. W niniejszej „wypowiedzi” zaprezentowane zostały: cyfrowe rekonstrukcje i digital stories. Ich forma i treść unaoczniają nam, że samo pismo i sam obraz ruchomy (powiedzmy, film) są mediami zbyt jednostronnymi – zarówno jako źródło/a informacji, jak środki przekazu.

Współczesne technologie ICT¹ umożliwiają nie tylko tworzenie przez ludzi olbrzymich kolekcji materiałów audiowizualnych – ale także dostarczają środków do ich obróbki i konstruowania nowych przekazów, które wykraczają już nie tylko poza pismo, lecz nawet film. Zatem dotychczasowe przeciwstawienie pisma i filmu (jako źródła i medium) ustępuje nowemu przeciwstawieniu źródłom jednowymiarowym i wielowymiarowym. Podobnie rzecz ma się i z formami prezentacji historii.

Zatem w świecie już XXI wieku to takie digital stories i podobne rozwiązania (np. fotocasty) stają się pierwszoplanową techniką ukazania przeszłości. Są one multimedialne, interaktywne i zaanimowane i traktują pismo, jak i obraz jako przede wszystkim źródła dla swych „narracji”.

Bibliografia:

1. Jerzy Kmita w pracy, O kulturze symbolicznej, COMUK, Warszawa, 1982.
2. Lev Manovich, Język nowych mediów, Warszawa, 2006.
3. Andrzej Radomski Humanistyka w świecie Informacjonalizmu, Lublin, 2015.
4. Veslava Osińska, Wizualizacja informacji, Toruń, 2016.
5. Gillian Rose, Interpretacja materiałów wizualnych, Warszawa, 2010.
6. Dorota Skotarczak, Historia Wizualna, wyd. UAM, Poznań, 2012.
7. Piotr Witek, Andrzej Wajda jako historyk, wyd. UMCS, Lublin, 2016.

¹ Information and Communication Technology



Andrzej Radomski: Ucz się we własnym tempie. Kres totalizującego modelu edukacji w społeczeństwie sieciowym

Nie chcę szkoły jako miniaturowego państwa autorytarnego, opartej na posłuchu i karności, działającej jak pas transmisyjny, służącej przekazywaniu gotowego zestawu wartości, informacji i umiejętności do głów uczniów

*Bliskie są mi słowa Piotra Laskowskiego ("Szkoła pięknych umysłów"):
"Musimy pomyśleć szkołę-wspólnotę, autonomiczną społeczność, która bez troski i bezinteresownie spotyka się, by czytać, myśleć, dociekać, jaki jest świat. Szkołę, w której każdy i każda jest u siebie i zyskuje moc, współdecydując o jej kształcie, nawiązując przyjacielskie relacje, doświadczając troski i życzliwości"*

Tomasz Tokarz

w: <http://edutank.org.pl/nowa-szkola>

Abstrakt:

Świat współczesny jest zdominowany przez różnego typu technologie cyfrowe. Zmieniły one wszystkie ludzkie praktyki. Oświata i edukacja także uległy dużym przemianom. Szkolnictwo publiczne w dalszym ciągu jednak funkcjonuje według zasad wypracowanych w wieku XIX. Tymczasem, głównie w Internecie, tworzą się różnego rodzaju alternatywne modele edukacji. Autor pokazuje najbardziej charakterystyczne przykłady nowej szkoły i nowych sposobów uczenia się. Artykuł ukazuje także założenia teoretyczne i filozoficzne nowego modelu szkolnictwa. Nazywany on jest zwykle postmodernistycznym. W zakończeniu ukazane zostały implikacje nowego modelu nauczania dla całej współczesnej kultury.

Słowa kluczowe:

Klasyczna edukacja, cyfrowy świat, technologie cyfrowe, cyfrowa szkoła, nowe projekty edukacyjne

Abstract: Learn at your own pace. The end of the "totalitarian" education model in a network society

The contemporary world is dominated by various types of digital technologies. They have changed all human practices. Education and school have also undergone major changes. Public education, however, still operates according to the principles developed in the nineteenth century. Meanwhile, mainly on the Internet, various types of alternative education models are being created. The author shows the most characteristic examples of a new school and new ways of learning. The article also presents the theoretical and philosophical assumptions of the new model of education. He is usually called postmodern. In conclusion, the implications of the new teaching model for the contemporary culture were presented

Keywords:

Classical education, digital world, digital technologies, digital school, new educational projects

Edukacja w szerokim tego słowa znaczeniu zawsze odgrywała ważną rolę w większości społeczeństw. Pomijając tzw. społeczności pierwotne, w których przekazywanie wiedzy i socjalizacja odbywały się na innej drodze – w pozostałych odnotowanych historycznie epokach władza polityczna (często wraz z religijną) zwykle dążyła do zagwarantowania sobie decydującego wpływu na kształt praktyki edukacyjnej (organizacja, treści nauczania i wartości).

Dostęp do zinstytucjonalizowanej edukacji był początkowo zarezerwowany dla nielicznych. Miała więc ona charakter elitarny. Sytuacja radykalnie zmieniła się w epoce Oświecenia, w której to (zgodnie z „duchem” tej epoki) zaczęto głosić ideę powszechnej edukacji, która była warunkiem ukształtowania się nowego typu społeczeństwa – społeczeństwa obywatelskiego. Wykształcony i „oświecony” obywatel miał brać aktywny udział w życiu politycznym i być przygotowany do pracy w kształtującym się systemie kapitalistycznej gospodarki – potrzebującej specjalistów w różnych zawodach i dziedzinach życia. Stąd zaczęto wprowadzać w II poł XVIII wieku min. powszechny obowiązek szkolny. Pionierem były Prusy, a w ślad za nimi szybko poszły inne kraje Europy Zachodniej.

Masowa edukacja jaka pojawiła się u schyłku Oświecenia i rozwinęła w XIX wieku miała (pośród wielu cech) jedną, w kontekście niniejszych rozważań, istotną – a mianowicie była ściśle kontrolowana przez państwo. W związku z tym, można określić ją jako: totalizującą.

W wieku XXI jesteśmy świadkami załamania się tego modelu praktyki edukacyjnej. Słabnące organizacje państwowe nadal, co prawda, usiłują określać ogólne ramy dla polityki kształcenia. Jednakże „jak grzyby po deszczu” pojawiają się niezależne praktyki w tej dziedzinie, które coraz skuteczniej podminowują dominujący do tej pory: totalitarny jej charakter.

W niniejszej „wypowiedzi” chciałbym ukazać te nowe rodzące się praktyki w sferze edukacji i kryjące się za nimi założenia aksjologiczne. Wszystkie one są związane z ukształtowaniem się nowej epoki – zwanej często Informacjonalizmem oraz z powstaniem (na jego podłożu) nowego typu społeczeństwa – zwanego często sieciowym (a „nieco” wcześniej informacyjnym).

Pierwsza część będzie poświęcona zwięzłej charakterystyce modelu totalitarnego w sferze oświaty. W drugiej zostaną ukazane założenia nowych praktyk w sferze edukacji. W części trzeciej zostaną zaprezentowane przykłady konkretnych inicjatyw, które zmieniły oblicze współczesnej edukacji. I wreszcie w podsumowaniu zostaną zawarte implikacje kulturowe załamania się modelu totalizującego we współczesnych praktykach edukacyjnych.

Praktyka edukacyjna w społeczeństwach modernistycznych

Wiek XIX to okres umasowienia edukacji w praktycznie całej Europie i USA. To także okres dominacji państwa nacjonalistyczno-narodowego (za wyjątkiem krajów Ameryki Północnej). Praktyka edukacyjna była więc także wsprzęgnięta w umacnianie wspólnoty narodowej. Najważniejszym jednak czynnikiem determinującym jej kształt było zwycięstwo gospodarki typu kapitalistycznego w państwach zachodnich. Kapitalizm, który przyniósł także rewolucję

przemysłową wymagał szerokich rzesz wykształconych ludzi mogących obsługiwać maszyny, a także pracować w sferze usługowej. Obowiązek szkolny był więc koniecznością, a zadaniem państwa był wszechstronny nadzór nad jego wykonywaniem.

Praktyka edukacyjna była/jest realizacją określonej polityki państwa i dominującego systemu społeczno-gospodarczego, do którego ma/miała wdrażać. W aspekcie bardziej ogólnym jest ona nastawiona na wdrażanie do określonej, dominującej w danym momencie historycznym, kultury/ur. Jest ona także praktyczną realizacją pomysłów różnych idei pedagogicznych, które to właśnie formułują zasadnicze cele wychowania i socjalizacji: jednostek i grup do partycypacji w kulturze określonej/ych społeczności.

W refleksji nad funkcjonowaniem edukacji przyjmuje się, że praktyka edukacyjna służy dwóm zasadniczym celom: a) wychowaniu jednostek i grup, b) kształceniu określonych umiejętności – z naciskiem na to drugie. Praktyka edukacyjna w realizacji swych zasadniczych celów wspiera się zazwyczaj na określonej pedagogice/ach. Pedagogika bowiem (jak się to zazwyczaj przyjmuje) formułuje sądy na temat wdrażania, młodych głównie ludzi, do partycypacji w kreślonej kulturze. Robi to ona poprzez formułowanie filozoficznych i teoretycznych sądów na temat kultury, pożądanych cech osobowości w danej kulturze oraz reguł kształtowania preferowanych zachowań w danej społeczności.

Edukacja może być postrzegana jako forma mniej lub bardziej zinstytucjonalizowanej działalności, której celem głównym jest skuteczne wdrażanie poglądów (zaleceń, norm i wartości) produkowanych przez pedagogów i aprobowanych przez politykę oświatowo-wychowawczą - organizowaną przez państwo.

W wieku XIX ukształtował się kanon edukacji, który w wielu przypadkach dominuje do dnia dzisiejszego. Jest on najczęściej nazywany modernistycznym – od epoki, która wówczas panowała. Zygmunt Bauman twierdził: że celem edukacji modernistycznej było ukształtowanie człowieka zdolnego do życia we wspólnocie państwowo-narodowej: rewolucja pedagogiczna, jaka towarzyszyła narodzinom nowoczesnego społeczeństwa [...] polegała na trzech dogłębnych przeobrażeniach: na wyodrębnieniu pewnych części procesu życiowego jako okresu „niedojrzałości”, najeżonego szczególnymi niebezpieczeństwami, ale i posiadającego własne, specyficzne dlań potrzeby i wymagającego specyficznego reżymu i specyficznych dlań zabiegów, na separacji przestrzennej tych, co mieli być przedmiotem owych zabiegów i poddania ich pieczy odrębnej kategorii specjalistów¹. Uwagi Baumana można sprowadzić do trzech zasadniczych punktów: 1) uczeń miał być przedmiotem (ciałem, jak mawiał Foucault) poddawany różnej „obróbce”, czyli wychowaniu, kształceniu itp., 2) stworzono specjalne ośrodki – czyli przedszkola, szkoły i uczelnie, w których to w jednym miejscu gromadzono młodych ludzi i poddawano ich zabiegom dydaktycznym. Rytm działań dydaktycznych był tu ściśle rozplanowany, podzielony na określone części (lekcje), przedmioty (matematyka, języki, biologia, fizyka, historia, chemia, geografia, itd., itd.), nadzór i kontrolę (sprawdziany, oceny, matura itp.), 3) głównym nadzorcą był nauczyciel, który socjalizował i dostarczał określoną, z góry przygotowaną porcję wiedzy oraz kontrolował stopień jej opanowania przez swych

¹ Z. Bauman: *Ponowoczesna szkoła życia*, w: *Studia Edukacyjne*, 1996, t. 2, s. 14-15.

podopiecznych, 4) całość wiedzy była zawarta w różnego typu podręcznikach, przyswojenie której (i to często pamięciowe) było jednym z podstawowych zadań uczniów, 5) począwszy od czasów nowożytnych (w zachodniej chronologii) celem procesów edukacyjnych – zwłaszcza bloku humanistycznego - było wdrażanie do tzw. kultury literackiej. Początkowo była to umiejętność pisania i czytania. Następnie wpajano umiejętność interpretacji tekstów i źródeł historycznych. Podstawowym zadaniem kształcenia było dostarczenie wiedzy o dziejach literatury w poszczególnych epokach. Głównym punktem egzaminu maturalnego było napisanie wypracowania z literatury czy historii, a podstawą do ukończenia studiów napisanie pracy licencjackiej czy magisterskiej. Utarło się przekonanie, że miarą wykształcenia czy ogólnej ogłady jest znajomość dzieł literackich, historycznych czy filozoficznych. Spadek czytelnictwa książek zawsze stawał się (staje się) przedmiotem najwyższej troski i utyskiwań intelektualistów czy reprezentantów różnych dziedzin życia kulturalnego. I nie ma w tym niczego dziwnego zważywszy na fakt, że głównym źródłem wiedzy o świecie były książki, a nauczyciel swoistą chodzącą encyklopedią: śledząc poglądy na interesujący nas temat warto przypomnieć opinie dydaktyków historii podkreślające, że podręcznik ze względu na swój kompleksowy charakter jest podstawowym środkiem dydaktycznym w nauczaniu i uczeniu się historii². Ponadto: Podręcznik szkolny ma jednak do spełnienia jeszcze i inne funkcje oprócz merytorycznej i językowej. Jego zadaniem jest również kształcenie postaw moralnych, uczenie, jak skutecznie przyswajać wiedzę i rozumieć otaczający świat i ludzi. Autor podręcznika staje więc w roli nie tylko źródła wiedzy, ale mistrza nauczyciela. Przewyższa on uczniów biegłością i umiejętnościami³, 6) praca w szkole czy na uczelni odbywała się zawsze w grupie. Jednakże podstawą zabiegów dydaktycznych był uczeń/student. Ocenianie ze stopnia opanowania materiału było zawsze dokonywane w stosunku do pojedynczego wychowanka. Stąd tak surowe np. było karanie uczniów (zwłaszcza w krajach anglosaskich) za tzw. niesamodzielną pracę w czasie różnego rodzaju sprawdzianów, egzaminów i kolokwium. Zauważmy, że w dwudziestym wieku mimo pojawienia się takich mediów, jak kino czy telewizja (nie mówiąc już o masowej prasie) sytuacja, jeśli chodzi o wspomniane wyżej dogmaty, praktycznie nie uległa większej zmianie. Do tego można dołączyć interesujące spostrzeżenia Alвина Tofflera, który twierdził, że: było to edukacja wzorowana na modelu fabryki. Dawała ona umiejętność czytania i pisania, trochę arytmetyki, odrobinę historii i wiedzę z kilku innych jeszcze przedmiotów. Amerykański badacz dodawał jednak, że pod tym oficjalnym programem: „krył się niewidoczny, ukryty program, mający o wiele większe znaczenie. Obejmował on trzy przedmioty: punktualność, posłuszeństwo i umiejętność wykonywania rutynowej, powtarzalnej pracy”⁴.

² J. Maternicki: Podmiotowość ucznia w nauczaniu – uczeniu się historii, w: *Uczeń i nowa humanistyka* (red. Maria Kujawska), Poznań, 2000, s. 160.

³ Danuta Konieczka-Śliwińska: Mistrz i uczeń, czyli o relacjach autorów podręczników szkolnych z czytelnikami, w: *Uczeń i nowa humanistyka*, op. cit., s. 204.

⁴ Alvin Toffler, *Trzecia fala*, PIW, Warszawa, 1985, s. 57.

Edukacja w społeczeństwach ponowoczesnych

W II poł. wieku XX (gdzieś od końca lat 60-tych) zaczęto poddawać krytyce modernistyczny model oświaty. Krytyka ta była częścią ogólniejszego zjawiska, a mianowicie krytyki całego modernizmu, która zaczęła się w filozofii, sztuce i nauce we wspomnianych latach 60-tych.

W przypadku praktyki edukacyjnej kwestionowano także podstawowe założenia modernistycznej pedagogiki: W szczególności sproblematyzowano takie kwestie, jak: 1) czy człowiek musi być wychowywany, 2) czy można wychowywać człowieka wbrew jego woli, 3) czy powinno się wychowywać człowieka do partycypacji tylko w jednej – najczęściej: państwowo-narodowej wspólnoty?

Nowe pedagogiki, takie jak: krytyczna, alternatywna, emancypacyjna czy antypedagogika postulują wychowanie bez celowego oddziaływania. Zalecają wzięcie poczucia odpowiedzialności każdego za siebie samego. Co więcej, zastępują nawet samo pojęcie wychowywania na rzecz 'wspierania do życia', w tym przypadku: pełnego różnic, poszanowania dla inności i wszelkich pluralizmów⁵.

Rewolucja informatyczna, która rozpoczęła się w końcu XX wieku jeszcze bardziej wzmocniła tendencja antymodernistyczne w oświacie. Podważyła ona tradycyjny model szkolnictwa jako pewnej instytucji (w sensie prawnym oraz, co ważne, fizycznym), w którym kształtuje się i wdraża pożądany model wychowania dzieci, młodzieży czy studentów oraz stosuje się uprawomocnione wcześniej przez pedagogikę i dydaktykę sposoby i treści kształcenia.

Praktyką edukacyjną w pierwszych dekadach XXI stulecia zaczęły sterować wartości i reguły świata Informacjonalizmu. Od razu jednak należy zaznaczyć, że chodzi tu o alternatywną praktykę, alternatywną w stosunku do tej pilotowanej przez państwo. Owe wartości i reguły leżą także u podstaw funkcjonowania innych sfer współczesnego świata. Do tych najważniejszych (zwłaszcza w kontekście nowych praktyk edukacyjnych) należy zaliczyć tzw. wartości hakerskie, typu: a) wolność tworzenia, b) wolność w dostępie do wiedzy i c) swoboda dzielenia się wiedzą („kultura daru”). Na kanwie tych wartości zrodziły się ważne dla świata Informacjonalizmu inicjatywy, autorami których byli sami hakerzy bądź ludzie wzrastający w ich otoczeniu i wypracowanych przez nie zasad. Wymienić tu można: a) ruch Open Source (darmowy dostęp do kodów źródłowych), b) ruch Free Software (darmowy dostęp do oprogramowania) i c) Open Access (dostęp do wiedzy). Uzupełnieniem tych ruchów może być system wolnych licencji - znany jako Creative Commons (CC) będący przeciwwagą dla tradycyjnego prawa autorskiego.

Drugą niezmiernie ważną cechą świata Informacjonalizmu, która zrodziła się pod wpływem przedstawionych przed „chwilą” inicjatyw jest powstanie tzw. społecznej produkcji (najczęściej wiedzy) opartej o model własnościowy. Nosi też ona nazwę: wikinonii. Jej podstawowe cechy to: a) otwartość, b) wolność tworzenia, c) udostępnianie swoich zasobów innym, d) działanie na skalę globalną. Wikinomiczny model działania opiera się również na

⁵ Tomasz Szkudlarek, Bogusław Śliwerski, *Wyzwania pedagogiki krytycznej i antypedagogiki*, Kraków, 2000, s. 52-89.



pracy tzw. otwartej albo zbiorowej inteligencji. Znaczy to, że na rzecz jakiegoś projektu pracują wolontariusze ze wszystkich stron świata, wnosząc swoje często unikalne umiejętności i cechy oraz że wytwory tej ich działalności są ogólnie dostępne (w Internecie) i darmowe (najczęściej na licencji CC). Sztandarowym przykładem takiej działalności może np. być słynna Wikipedia.

Największy jednakże wpływ na edukację w świecie informacjonalizmu wywarł/a Internet, a zwłaszcza jego mutacja do Web 2.0 i Web 3.0. Jego upowszechnienie się w skali całego globu za pomocą coraz lepszych łączy (LTE i światłowodowych) spowodowało, że treści edukacyjne można dostarczać do praktycznie każdego miejsca na kuli ziemskiej i że uczniowie, którzy do tej pory nie mogli liczyć na korzystanie z państwowej (fizycznej) edukacji w XXI wieku mogą być nauczani na równi z tymi zamieszkującymi najbardziej rozwinięte kraje świata. Można bez cienia przesady powiedzieć, że sieć www zdemokratyzowała kształcenie i uczyniła je bardziej egalitarnym.

Edukacja sieciowa. Projekty

W tym fragmencie zostaną zaprezentowane różne przykłady nowego podejścia do edukacji, które narodziły się w początkach wieku XXI. Te nowe praktyki, które możemy określić jednym zbiorczym terminem – czyli: edukacją 2.0 są ściśle związane z Internetem i wirtualnym światem. I w tym punkcie można zacząć od niezbyt odkrywczego stwierdzenia, że cały Internet może być traktowany jako jeden wielki rezerwuar edukacyjnych zasobów. Taka konstatacja nie pokazuje jednak swoistości tej nowej edukacji i związanych z nią praktyk. Potrzebna jest więc pewna systematyka – oczywiście na użytek tekstu niniejszego.

Tutoriale (z ang. korepetycje, samouczek). Tym terminem określa się największy, jeśli chodzi o ilość, zasób produkcji edukacyjnych, który jest obecny w sieci. Pierwotnie tutoriale miały postać: artykułu typu „krok po kroku”, publikacji pozwalającej łatwo nauczyć się obsługi np. programów, programowania czy tworzenia grafiki. Terminem tym określa się również programy lub komputerowe prezentacje pełniące takie funkcje. Tutoriale są popularne i zawdzięczają prostocie. Dzięki swobodnemu językowi i przejrzystym przykładom, pozwalają na szybką naukę konkretnych umiejętności. Autorami tutoriali zwykle nie są specjaliści, a użytkownicy programów chcący podzielić się swoją wiedzą. Sama budowa takiego tutorialu nie jest zbyt skomplikowana (tytuł, kroki, zrzuty z ekranu). Tutoriale są zwykle darmowe i ogólnodostępne⁶. Obecnie tutoriale mają zazwyczaj postać krótkich instruktażowych filmów (praktycznie na każdy temat) zamieszczanych na You Tube bądź innych mediach społecznościowych.

Kanały na You Tube. Bardziej dojrzałą i rozwiniętą formą przekazu treści edukacyjnych są profesjonalnie przygotowane lekcje bądź wykłady. Istnieje spora i ciągle powiększająca się grupa osób, która w czasie wolnym bądź zawodowo zajmuje się tworzeniem całych zestawów zajęć z konkretnego przedmiotu bądź nawet z kilku dziedzin. Taki materiał jest zazwyczaj zamieszczany na blogach lub/i na specjalnych kanałach na You Tube. Twórcy tego typu zajęć często utrzymują się z reklam – dzięki czemu dostęp do tych zajęć jest darmowy. Weźmy typowy przykład. Będzie nim jeden z polskich hitów, a mianowicie blog Mirosława Zelenta. Jego autor jest informatykiem – pracującym na co dzień w jednej ze szkół średnich

⁶ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Tutorial> (dostęp: 21.06.17).

i zajmującym się również prowadzeniem bloga, na którym od 2013 roku systematycznie produkuje filmy zawierające kompletne kursy poświęcone programowaniu, tworzeniu stron www, a nawet z pogranicza psychologii i filozofii. Jego produkcje cieszą się olbrzymią popularnością – przekraczającą 200 tys odsłon z najpopularniejszych kursów. Blogowi Zelenta towarzyszy forum dyskusyjne, na którym kursanci na co dzień wymieniają się uwagami i pomagają sobie rozwiązywać różne problemy. Zelent tak pisze o swej działalności: „Zajmuję się nauczaniem na żywo oraz przez internet, gdyż podobno posiadam talent do tłumaczenia zagadnień w zrozumiały sposób - nie chcę tego ot tak pozostawić w ziemi, zmarnować. Lubię też obserwować efekty własnej pracy w ludziach, stąd nieustannie, cierpliwie poprawiam swój warsztat dydaktyczny”⁷.

Portale edukacyjne. To najbardziej zróżnicowana pod względem proponowanej oferty część rynku edukacyjnego w Internecie. W jej skład wchodzi bowiem przedsięwzięcia „lokalne” ograniczone do np. kursu z jednego przedmiotu, a z drugiej strony spotykamy bogate oferty – obejmujące pełny zakres nauczania (na różnych stopniach) i o zasięgu globalnym. Wśród tych portali spotykamy zarówno te darmowe, jak i komercyjne. Pewna ich część ma też charakter mieszany, tj. obejmuje zarówno kursy czy lekcje darmowe, jak płatne. Przykładem pierwszego rodzaju jest Coursera. Została ona założona w roku 2012 przez profesorów Uniwersytetu Stanforda Andrew Ng and Daphne Koller Portal ten gromadzi kursy ze wszystkich dziedzin wiedzy, które są przygotowywane w języku angielskim. Działa on globalnie. W tym momencie zawiera już ponad 2000 tys kursów – prowadzonych on-line.

Przykładem komercyjnych inicjatyw może być polska Strefa Kursów. Została ona założona w roku 2007 w Tarnowie i początkowo przygotowywała kursy z informatyki, które były nagrywane na płyty DVD i wysyłane do domu klientów. Po kilku latach działalności Strefa Kursów zmieniła formułę działania. Po pierwsze, poszerzono ofertę programową (grafika, marketing, robotyka). Po drugie, dla każdego klienta, który wykupił chociaż jeden kurs przygotowano (bezterminowo) miejsce w „chmurze”, na której przechowywane są wszystkie zamówione materiały. Można je obejrzeć i odsłuchać, zrobić notatki lub ściągnąć je na dysk swojego komputera. Strefa kursów wydaje też certyfikaty ukończenia większości kursów. Warunkiem otrzymania takiego świadectwa jest rozwiązanie pytań testowych zamieszczanych po każdym rozdziale danego kursu.

Khan Academy. To sztandarowy i najśłynniejszy przykład nowej edukacji. Została ona powołana do życia przez absolwenta matematyki na MIT Salmana Khana. Celem Khan Academy jest dostarczanie treści edukacyjnych ze wszystkich etapów nauczania na możliwie najwyższym poziomie Są one przygotowywane przez wybitnych specjalistów ze wszystkich dyscyplin wiedzy. Początkowo Kahn tworzył lekcje matematyki. Następnie doszły inne przedmioty. Obecnie Khan Academy ma zasięg globalny. Tworzone są jego oddziały w innych krajach - dzięki czemu można tworzyć kursy w językach narodowych. Wszystkie lekcje są nagrywane w postaci krótkich filmów, które zamieszcza się na specjalnym kanale na You Tube.

⁷ <http://miroslawzelent.pl/> (dostęp: 2017.06.22).

Każdy uczeń bądź student może kontrolować stopień opanowania materiału poprzez rozwiązywanie testów po każdej obejrzonej lekcji.

OpenCourseWare. To projekt zrodzony na MIT – będący częścią tzw. Open Massive Education, do którego przystąpiły i inne uczelnie - głównie z USA. Jego celem jest dostarczenie darmowych treści edukacyjnych tworzonych na wyższych uczelniach. W roku 2001 Senat MIT podjął uchwałę, że wszystkie kursy oferowane na tej uczelni winny być nagrane i umieszczone w Internecie. Wszystkie kursy w tej formule są darmowe. Zasoby MIT OpenCourseWare – filmiki z wykładami, nagrania dźwiękowe, programy – to prawdziwa skarbnica informacji, która pozwala ludziom z całego świata podnosić własne kompetencje, dokształcać się i rozwijać pasje. Wiedza, którą można zdobyć w trakcie oglądania/przerabiania konkretnych kursów jest specjalistyczna i konkretna (są one aktualizowane)⁸. Z kolei z inicjatywy firmy Apple utworzono iTunes Univeristy, która to platforma gromadzi darmowe kursy oferowane przez uczelnie z całego świata. Wydawane są też certyfikaty zaświadczające ukończenie danego kursu bądź nawet studiów.

Wirtualne przestrzenie edukacyjne. To specjalne miejsca tworzone w Internecie, których celem zasadniczym jest zapewnienie możliwości odbywania lekcji, zajęć, wykładów bądź seminariów. Z reguły są to wirtualne aule, sale bądź klasy, w których można organizować spotkania na żywo, w czasie rzeczywistym. Najstłynniejszym przykładem może tu być świat Second Life, w którym buduje się tego typu „pomieszczenia”. W Polsce przykładem takiej przestrzeni może być Academia Electronica, która działa właśnie w SL. Została ona powołana do życia w roku 2007 przez Sida Myoo (profesora filozofii z UJ). Składa się ona z kilku auli, w których odbywają się lekcje, a nawet i konferencje naukowe. Sam twórca Akademii prowadzi dwa kursy on-line dla studentów z całej Polski. Academia udostępnia też wszystkie wykłady i zajęcia, jakie miały miejsce od początku jej istnienia.

Specyficzną odmianą wirtualnych przestrzeni edukacyjnych jest Platforma Moodle. Platforma Moodle stworzona została jako oprogramowanie Open Source i udostępniona darmowo w ramach publicznej licencji GNU GPL. Może być wykorzystana zarówno do zajęć prowadzonych w pełni on-line, jak i jako uzupełnienie zajęć tradycyjnych. Posiada prosty, niewielki, efektywny, przenośny, niezbyt skomplikowany interfejs dla przeglądarek internetowych. Moodle pracuje na każdym komputerze obsługującym PHP i współpracuje z wieloma typami baz danych (w szczególności MySQL). Moodle - pakiet przeznaczony do tworzenia kursów prowadzonych przez internet.

Platforma Moodle jest używana nie tylko na uniwersytetach, ale także w szkołach podstawowych i średnich oraz przez niezależnych nauczycieli, a nawet przez rodziców samodzielnie kształcących swoje dzieci. Ważną składową projektu Moodle jest strona internetowa moodle.org stanowiąca centrum informacji, dyskusji oraz współpracy użytkowników Moodle⁹.

⁸ <http://stressfree.pl/mit-opencourseware-uwolniona-wiedza/>.

⁹ <http://gazeta.us.edu.pl/node/229681>.

wnioski

Wszystkie te nowe inicjatywy i projekty związane z edukacją spowodowały podważenie dotychczasowego jej modelu – począwszy od wartości, na których była ona ufundowana, a skończywszy na negacji potrzeby istnienia samej szkoły (gdyż i takie pomysły się pojawiają). Pomijając tak radykalne postulaty, jak ten ostatni, to i tak współczesny pejzaż oświatowy przeszedł gwałtowne przemiany, które zmuszają do zrewidowania wielu zdawałoby się nienaruszalnych zasad i reguł rządzących tą sferą ludzkiej działalności. W dużej części zmiany te zapoczątkował już postmodernizm, a zintensyfikowała kultura Informacjonalizmu. Z kolei pojawienie się alternatywnych modeli edukacji zrekonfigurowało całą współczesną kulturę i to nie tylko Zachodu.

Cechami, które w decydującym stopniu definiują nowe modele edukacji i zmieniają jej oblicze są: a) sieciowy charakter gdyż funkcjonuje ona w Internecie, b) z reguły darmowy jej charakter, c) oparcie na wizualizacji. Zamieszczanie treści edukacyjnych w Internecie powoduje, że lekcje, wykłady bądź tutoriale są dostępne przez dwadzieścia cztery godziny na dobę w każdym praktycznie zakątku na kuli ziemskiej. Dzięki urządzeniom mobilnym i odpowiednim aplikacjom można się uczyć w dowolnym czasie i w dowolnym miejscu i dowolnych treści - we własnym tempie (żeby nawiązać do tytułowego określenia). Przekreśla to całą dotychczasową ideę szkoły jako instytucji, która znajduje się w określonym miejscu (fizycznym) i w którym w określonych odcinkach czasu przekazywane są określone treści z określonych przedmiotów. Darmowy dostęp do nauczania skutkuje kolejnym doniosłym efektem, a mianowicie tym, że po raz pierwszy w dziejach ludzkości wszyscy uczniowie mogą mieć dostęp do tych samych treści przygotowywanych przez najlepszych specjalistów. Przekreśla to całą ideę egalitarnej edukacji, dostęp do której trzeba było kupować i to czasami za duże pieniądze (szkoły i uczelnie prywatne zawsze były najlepsze)¹⁰. Potencjalnie może to wyrównać szanse edukacyjne i później na rynku pracy dla wielu biedniejszych grup społecznych, a nawet całych państw.

Wizualizacja to kolejna cecha alternatywnego nauczania. Z jednej strony wynika to z samego medium, jakim jest Internet – z drugiej strony jednak jest pochodną audiowizualizacji kultury, która to tendencja ma nieprzerwanie miejsce od końca wieku XIX (od wynalezienia fotografii i kinematografu). Zderza się to oczywiście z tradycyjną szkołą, która nadal preferuje przysłowiową tablicę i drukowane podręczniki. Młodzi ludzie wychowani na nowych mediach w naturalny sposób preferują przekazy multimedialne i coraz częściej zwracają się ku treściom wizualnym w nabywaniu wiedzy o świecie i kształceniu różnych kompetencji.

Biorąc pod uwagę wyróżnione tu cechy szczególne edukacji 2.0 – wsparte też konkretnymi przykładami można pokusić się o kolejne konstatacje. Oto one: a) szkoła tradycyjna staje już tylko jednym z elementów całego zbioru instytucji edukacyjnych dostępnych dziś na rynku, b) coraz częściej pojawiają się głosy, że fizycznie istniejące szkoły powinny ewoluować w kierunku przestrzeni edukacyjnej, w której uczniowie mogą realizować

¹⁰ Jeden Mirosław Zelent za darmo nauczył „całą Polskę” tworzyć strony www i programować w kilku najpopularniejszych językach (C++, Java Sript).

swoje zainteresowania i pasje, c) współcześni uczniowie i studenci mogą tworzyć własną ścieżkę edukacyjną – według potrzeb i zainteresowań. Mówiąc inaczej, istnieją już warunki do indywidualizacji i personalizacji nauczania/uczenia się. To uczeń/student decyduje, może decydować o tempie uczenia się. To ostatnie określenie wskazuje na coś znacznie więcej niż na samą szybkość uczenia/nauczania. Wróćmy do spostrzeżenia zacytowanego wcześniej Alvina Tofflera. Amerykański badacz przyrównał nauczanie to taśmy produkcyjnej, w której wszystko jest podzielone na określone odcinki, w której musi być odpowiedni porządek wykonywania czynności, w której liczy się czas wykonania danej czynności (aby nie było przestojów), w której wszystko musi być perfekcyjnie zaplanowane, a efekty mierzalne (ilość sztuk na godzinę, itp.). No i oczywiście wszystko jest od początku do końca ściśle nadzorowane d) edukacja 2.0 kwestionuje ten schemat „produkcyjny”. Kwestionuje z dwóch co najmniej zasadniczych powodów. Pierwszy jest natury aksjologicznej. We współczesnych kulturach Zachodu (przynajmniej) dominują bowiem takie wartości, jak: pluralizm w różnych odmianach, kult różnicy, indywidualizm, autokreacja, szacunek dla mniejszości wszelkich typów żeby poprzestać na tych najważniejszych. Drugi powód jest już natury bardziej technologicznej. Otóż w świecie zdominowanym przez technologie ICT mamy zupełnie nowe kanały komunikacji, mamy sztuczną inteligencję i mamy robotyzację (też sterowaną przez AI), które zaczynają zastępować ludzi w wielu zawodach i ten trend będzie się tylko nasilał. Stąd, rynek pracy dla człowieka będzie się kurczył. Nie będzie więc tak istotny wiek rozpoczęcia nauki, czas jej trwania i jej tempo, ani nadzór i standaryzacja ze strony państwa. Wobec tego nie trzeba już jednorodnych pod względem wieku klas, nie trzeba sztywnego podziału na sztucznie zresztą wymyślone przedmioty ani pisania egzaminów na czas (można zaliczać wiele razy aż do osiągnięcia wymaganych minimów). Wreszcie nic nie stoi na przeszkodzie aby uczniowie czy studenci z pomocą tutora sami komponowali sobie swój plan zajęć i umiejętności – z całej oferty dydaktycznej jaka jest dostępna w Internecie i uczyli się (po raz wtóry to powtórzę) we własnym tempie.

Amerykański antropolog kulturowy Gordon Mathwes kilkanaście lat temu użył terminu: ‘supermarket kultury’ na określenie stanu dzisiejsze kultury Zachodu. Pisał: W świecie, w którym zbiegają się wszystkie kultury, religie oraz doświadczenia historyczne, zgromadzone przez tysiące lat, całe dziedzictwo kulturowe ludzkości znajduje się na widoku [...] w wielkich metropoliach [...] rywalizują ze sobą religie i style życia pochodzące z różnych części świata. Świat stał się domem towarowym zapchanym towarami, które ludzkość stworzyła¹¹. Za Mathewsem można powiedzieć, że i na rynku edukacyjnym mamy zgromadzone wielkie zbiory tutoriali, portali, kursów i wirtualnych akademii, które oferują nieprzebrane bogactwo treści edukacyjnych – w większości za darmo. I każdy uczący się może sobie dowolnie skomponować swój własny plan kształcenia. To co oferuje państwowa edukacja jest tylko jednym ze składników tego zbioru. Skutkiem tego jest także to, że praktyka edukacyjna przestaje też być pasem transmisyjnym określonych treści kulturowych (ideologia). Jeśli bowiem każdy teraz może sobie potencjalnie kształtować własną edukację to zakłada to także wybór podłoża aksjologicznego, na którym takie kształcenie będzie wsparte.

¹¹ G. Mathews, *Supermarket kultury*, PIW, Warszawa, 2005, s. 254.



Andrzej Radomski: Ucz się we własnym tempie. Kres totalizującego modelu edukacji w społeczeństwie sieciowym

Zatem, we współczesnym informacjonalistycznym i sieciowym społeczeństwie edukacja przestaje mieć totalizujący charakter i wszystko wskazuje na to, że trend ten utrzyma się w najbliższym czasie.

Bibliografia:

1. Zygmunt Bauman: Ponowoczesna szkoła życia, w: Studia Edukacyjne, 1996, t. 2.
2. Jerzy Maternicki: Podmiotowość ucznia w nauczaniu – uczeniu się historii, w: Uczeń i nowa humanistyka (red. Maria Kujawska), Poznań, 2000.
3. Gordon Mathews: Supermarket kultury, PIW, Warszawa, 2005.
4. Tomasz Szkudlarek, Bogusław Śliwerski: Wyzwania pedagogiki krytycznej i antypedagogiki, Kraków, 2000.
5. Alvin Toffler, Trzecia fala, PIW, Warszawa, 1985.





Beata Lisowska: Kultura w cyberprzestrzeni. Strategie promocji w nowych mediach

Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
beata.lisowska@poczta.umcs.lublin.pl

Abstrakt:

Dzisiejsza promocja to najczęściej komunikacja on-line. Coraz mocniej zdają sobie z tego sprawę instytucje kultury, teatry, muzea, galerie, organizatorzy i propagatorzy sztuki, twórcy imprez i festiwali. Warto przyrzeć się funkcjonalności i różnorodności przekazów internetowych (strony www, social media, aplikacje mobilne) w kontekście poszukiwania nowoczesnych i skutecznych rozwiązań promocyjnych dla działań w sferze kultury. Warto poznać najbardziej interesujące polskie przykłady kampanii i strategii promocji kultury w nowych mediach, zastanowić się czym charakteryzuje się marketing przeżyć czy przybliżyć zjawisko „kulturotechu”.

Słowa kluczowe:

promocja, kultura, sztuka, cyberprzestrzeń, nowe media, media cyfrowe

Abstract: Culture in cyberspace. Promotion strategies in new media

Today's promotion is usually on-line communication. The cultural institutions, theaters, museums, galleries, organizers and art promoters, the creators of events and festivals are becoming more and more aware of this. It is worth taking a look at the functionality and diversity of internet communications (websites, social media, mobile applications) in the context of searching for modern and effective promotional solutions for cultural activities. It is worth to get to know the most interesting Polish examples of campaigns and strategies for promoting culture in new media, to consider what is the experiential marketing and to bring the phenomenon of „techculture” closer.

Keywords:

Promotion, Culture, Art, Cyberspace, New Media, Digital Media

Środowisko cyfrowe jest dziś globalną przestrzenią komunikacyjną, charakterystyczną nie tylko dla obiegu wiedzy, informacji czy rozrywki, stało się również doskonałym miejscem dla komunikacji reklamowej. To ważna funkcjonalność, także dla sfery kultury, z czego zdają sobie sprawę instytucje kultury, teatry, muzea, galerie, organizatorzy i propagatorzy sztuki, twórcy imprez i festiwali. Strony www, *social media*, aplikacje mobilne – wszystkie z kanałów komunikacji on-line mogą być doskonałym miejscem dla nowoczesnych i skutecznych strategii promocyjnych.

Typy odbiorców kultury

W przypadku planowania działań marketingowych warto pamiętać o różnorodności odbiorców kultury, ich zróżnicowanych motywacjach i potrzebach. W artykule Magdaleny Sobocińskiej, w zbiorowej publikacji *Marketing kultury. Nowe wyzwania oraz nowe kierunki działania*, odnajdujemy interesujące wyniki badań, które pozwoliły wyróżnić trzy najczęstsze typy uczestników kultury¹. Jak się okazuje, najliczniejszą grupę stanowią osoby silnie związane z potrzebami kulturalnymi, tzw. „miłośnicy kultury” (39% badanych), drugą pod względem liczebności są uczestnicy, których motywacją jest poszukiwanie rozrywki, zabawy lub odpoczynku (34%), najmniej liczną są uczestnicy zorientowani na edukację (27 %).

W pierwszej grupie potrzeby kulturalne są istotne, zajmują uprzywilejowaną, wysoką pozycję w hierarchii wartości życiowych, są odczuwane intensywnie i jednocześnie nie są zaspokajane w wystarczającym stopniu. Jest to bowiem grupa, która w sposób emocjonalny odczuwa kulturę i sztukę, jej motywacją jest własny rozwój (samodoskonalenie) a uczestnictwo traktuje jako możliwość nawiązania dialogu z artystami, twórcami lub osobami o podobnych fascynacjach. Miłośnicy kultury korzystają z wielu, różnych form uczestnictwa, z oferty różnego typu instytucji kultury, są gotowi ponieść większe nakłady finansowe (np. wysoka cena biletu nie jest przeszkodą oraz często kupują pamiątki związane z wydarzeniem). Czy ta grupa uczestników szuka korzyści? Za korzyść uznają wartość dodaną, ideę, przesłanie, treść danego przedstawienia, filmu czy wystawy. To odczucie jest ważniejsze, niż np. komfort, warunki, wygoda miejsca, w którym odbywa się wydarzenie (są gotowi ponieść niewygodę związane np. z nietypowym sposobem prezentacji spektaklu, wystawy czy koncertu). Zatem jakie działania marketingowe będą najskuteczniejsze dla grupy miłośników kultury? To z pewnością działania, które muszą spełnić dość wysoki poziom oczekiwań. Przekazy reklamowe skierowane do tej grupy powinny podkreślać doznania intelektualne i emocjonalne wynikające z udziału w wydarzeniu oraz akcentować jego niepowtarzalny, wyjątkowy, oryginalny charakter. Dzięki temu obiecują udział w nieco elitarnym, wąskim gronie. Organizatorzy powinni proponować także „poszerzenie korzyści”, np.: możliwość spotkania z twórcami, zdobycia autografu, zakupu pamiątki. Na pewno skutecznym miejscem promocji dla tej grupy odbiorców jest Internet (zwłaszcza media społecznościowe). Miłośnicy kultury cechują się bowiem łatwością komunikowania oraz innowacyjnością, chcą mieć możliwość wymiany myśli i podzielenia się wrażeniami.

Drugi typ uczestników (a procentowo grup najmniejsza) to ci zorientowani na edukację. Ich potrzeba udziału w kulturze jest relatywnie niska w hierarchii wartości życiowych, nie jest jedną z ważniejszych. Jednocześnie mają odczucie pełniejszego (niż miłośnicy kultury) zaspokajania potrzeb kulturalnych, czyli, jeśli korzystają z udziału w wydarzeniach, to uznają, że jest to satysfakcjonujące i wystarczające. Motywacją jest dla nich poczucie, że uczestnictwo w kulturze to forma edukacji, dokształcania się, poznania. Stosunkowo często chodzą do kina, muzeum, rzadziej na koncert, do opery czy filharmonii. Wydatki, jakie ponoszą na kulturę nie

¹ M. Sobocińska, Zastosowanie wiedzy o zachowaniach konsumentów dóbr i usług kultury w działaniach marketingowych instytucji kultury [w:] *Marketing kultury. Nowe wyzwania oraz nowe kierunki działania*, red. T. Domański, Wydawnictwo Katedry Marketingu Międzynarodowego i Dystrybucji Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008.

są wysokie, raczej przeciętne. Jako, że do grupy zaliczamy dzieci, młodzież, uczniów i studentów, często decyzja o kosztach stoi po stronie rodziców i opiekunów. Ci uczestnicy sporadycznie kupują pamiątki przypominające o wydarzeniu. Oprócz interesującej treści, przesłania wydarzenia, zwracają również uwagę na komfort uczestnictwa, przy zakupie biletu może mieć znaczenie nowoczesność miejsca, wygoda i dostępność. Jakie działania marketingowe będą zatem najskuteczniejsze dla grupy zorientowanej na edukację? Warto pamiętać, że dla tej grupy promocja jest bardzo istotna. To uczestnicy poszukujący komfortu, skuteczne będą więc te działania promocyjne, które podkreślą chociażby wyjątkowość miejsca, może mieć znaczenie np.: atrakcyjność galerii, nowoczesność teatru czy interaktywność muzeum.

Trzecia z wymienionych grup – to liczni uczestnicy poszukujący w kulturze rozrywki lub odpoczynku. Dla nich najważniejszy w uczestnictwie jest udział w zabawie, oderwanie się od codziennych obowiązków, wytchnienie. Potrzeby kulturalne zajmują tu niską pozycję w hierarchii potrzeb i wartości życiowych, ale przy małej intensywności korzystania istnieje jednocześnie poczucie, iż udział w kulturze jest wystarczający. Najczęstszym sposobem udziału jest wyjście do kina, motywacją: odprężenie, możliwość zapomnienia o kłopotach dnia codziennego, zabawa. Przy wyborze danego wydarzenia, mniejsze znaczenie ma treść czy przesłanie, większe – miejsce, wygoda, niska cena lub brak biletu. Jakie działania marketingowe będą najskuteczniejsze tej dla grupy odbiorców? W tym wypadku działania promocyjne powinny podkreślać komfort, otwartość wydarzenia, łatwość dostępu (np. imprezy plenerowe) oraz korzyści materialne (niska cena). Internet nie jest tu podstawowym miejscem informacji, znacznie skuteczniejszym będzie tradycyjny plakat i (jako, że ma znaczenie wspólna zabawa) opinia znajomych. Dodatkowym atutem działalności kulturalnej dla tej grupy będzie połączenie wydarzenia kulturalnego z wydarzeniem rozrywkowym, sportowym, rekreacyjnym. Dlatego warto rozpoznać grupę odbiorców organizowanego wydarzenia, by profilować najbardziej skuteczny sposób do nich dotarcia.

Witryna internetowa

Strona / witryna internetowa długo była dominującym miejscem informacji i promocji on-line wykorzystywanym przez instytucje kultury. Dziś jest najczęściej jednym z wielu kanałów, i to coraz częściej tym rzadziej odwiedzanym. Jeśli istotnymi cechami stają się: aktualność, interaktywność, szybkość, główną rolę komunikacyjną przejmują media społecznościowe. Strona internetowa dla nowego (zwłaszcza młodego) odbiorcy staje się zbyt statyczna. Jak można ją uaktywnić? Wiesław Bełz ze Stowarzyszenia Menedżerów Kultury przywołał kilka najczęściej popełnianych przez instytucje kultury błędów stron internetowych². Za pierwszy uznał brak przejrzystej polityki informacyjnej, trudność w odnalezieniu szybko i intuicyjnie najistotniejszych informacji – czyli programu, kalendarium wydarzeń. To dane, które powinny być najmocniej wyeksponowane. Szczególnie warto podkreślać wydarzenia spektakularne oraz te najbardziej aktualne. Powinny być aktualizowane przez osoby najlepiej

² http://kultura.maestry.pl/pk_dekalog-stron (data dostępu: 10.04.2018). Stowarzyszenie Menedżerowie Kultury działające od 2011 roku, organizuje w Katowicach spotkania (konferencje, kongresy, fora, warsztaty, szkolenia) polskich menedżerów zajmujących się sprawami promocji i marketingu w kulturze, ze szczególnym uwzględnieniem promocji on-line.

poinformowane, nie warto oddawać zarządzanie witryną w ręce firm czy zewnętrznych specjalistów od *public relations*. Drugim częstym błędem jest stosowanie nadmiernych zabezpieczeń: konieczność rejestracji, logowania, zakładania konta, podawania hasła. To z pewnością zniechęca potencjalnych zainteresowanych. Dostęp do informacji o kulturze powinien być jak najbardziej wolny, pozbawiony przesadnych ograniczeń. Trzecim, równie ważnym błędem jest brak możliwości kontaktu z organizatorem, brak numeru telefonu, adresu e-mail (występują np. tylko formularze do kontaktu) czy nie podawanie nazwisk pracowników placówki kultury.

Istotnym jest także wygląd witryny, sposób organizacji informacji, dbałość o jej funkcjonalność i jasny przekaz komunikacyjny. Poruszanie się po stronie powinno być dla odbiorcy intuicyjne, warto zachować podstawowe zasady *webritingu*, czytelne menu i nie przesadzić z innowacyjnym designem. Strona o nietypowej konstrukcji, zawierająca wiele elementów animowanych, bez wyraźnego podpisu – staje się dla użytkownika zagadką, nie pomaga w odszukaniu treści. Błędem jest także korzystanie z gotowych zdjęć, wzorów stylów tekstu, szablonów. Warto by wizualnie strona była estetyczna i oryginalna, ale powinna pozostać funkcjonalną i wiarygodną. Jeśli tylko dysponujemy własnymi archiwalnymi fotografiami, powinniśmy jak najczęściej z nich korzystać.

Dzięki aktywności na stronie internetowej, instytucja kultury może budować własną bazę publiczności, stałych uczestników wydarzeń kulturalnych. Można przy interaktywnych usługach (jak np. zakup biletów, rezerwacje, promocje, konkursy) wprowadzić prosty formularz danych kontaktowych. To może być początek bazy danych. Można przeprowadzić w oparciu o jej zasoby pierwsze badanie ankietowe, np. dotyczące preferencji programowych. Warto stworzyć regularnie ukazujący się biuletyn informacyjny w formie newslettera. W końcu, tak zmodyfikować program działania, aby dać konkretne profity osobom, które przychodzą na wydarzenia regularnie. Może się okazać, że wiele osób (mając pozytywne doświadczenia) zwiąże się z daną placówką czy jej cyklicznym wydarzeniem (np. festiwalem) i będzie stałym, wiernym odbiorcą. A stali bywalcy chętnie przyciągną kolejnych. To także element budowania pozytywnego wizerunku marki, czyli dziś jedna z najskuteczniejszych form marketingu.

webriting

W komunikacji on-line warto korzystać z zasad *webwritingu*, czyli reguł tworzenia skutecznych tekstów internetowych. Małgorzata Dadok-Grabska precyzuje na czym polega specyfika i „trudność” tekstu internetowego³. Przede wszystkim trudno jest na nim skupić jedyną uwagę, tekst ginie pośród wielu innych publikacji, bywa zdominowany przez grafikę czy materiał wideo, które rozpraszają uwagę. Umiejętność skupienia się nad samą treścią zapisaną w środowisku on-line staje się sporym wyzwaniem. Jak zatem można czytelnikowi ułatwić zadanie? Warto, według autorki, wykorzystać zasady skutecznego pisania. Jako, że e-czytelnik chce szybko znaleźć potrzebną informację, dosłownie w kilka sekund podejmuje decyzję, czy opublikowane treści są dla niego interesujące, czy są odpowiedzią na jego potrzeby. Internauci

³ M. Dadok-Grabska, *Webwriting-5 zasad tworzenia skutecznych tekstów internetowych*, <https://nowymarketing.pl> (data dostępu: 10.04.2018).

są bardziej skłonni do pozostania na danej stronie, jeśli mają ułatwione szybkie wyszukiwanie informacji. Pierwsze wrażenie jest bardzo ważne. Jeśli od razu nie przyciągnie się ich uwagi, to wybiorą ofertę konkurencji. Dlatego przed przystąpieniem do pisania, warto zadać sobie kilka ważnych pytań: do kogo kierujemy nasz przekaz?, co chcemy zakomunikować?, jaki cel chcemy osiągnąć? Treści, które publikujemy, muszą oferować odbiorcom wartość. I tak, dobry tekst internetowy powinien być: rzeczowy, czytelny, przejrzysty, powinien być napisany zrozumiałym językiem, powinien zachęcać do dialogu.

Ważny jest układ tekstu (tzw. zasada litery „F”), ponieważ e-czytelnicy w pierwszym kontakcie nie czytają tekstu dokładnie, raczej „skanują” go wzrokiem. Zbadano, że czytamy przede wszystkim to, co jest na górze strony, następnie kilka linijek poniżej i skanujemy wzrokiem w dół wzdłuż lewej krawędzi strony. Z tego schematu wyłania się kształt litery F. W związku z tym, to, na co chcemy zwrócić uwagę czytelnika, powinno znajdować się na samej górze strony. Duże znaczenie ma także tytuł i kilka zdań wprowadzenia, które zawierające kluczowe słowa. Zasadniczą treść warto natomiast podzielić na wyraźne akapity, oddzielone od siebie śródtytułami. A całość tekstu wyrównać do lewej strony.

Za drugą zasadę można uznać zasadę „odwróconej piramidy”, odnoszącą się do zawartości merytorycznej tekstu. Według tej zasady ważny jest sposób rozmieszczenia w tekście najważniejszych informacji (od wątków najistotniejszych do uzupełniających). Te najistotniejsze zatem warto umieścić już we wstępie – pierwszej części tekstu, następnie w treści zasadniczej można bardziej szczegółowo rozwinąć temat, by na końcu zawrzeć już tylko wątki dodatkowe. Warto przed pisaniem stworzyć plan i odpowiednio pogrupować treści, by te, na których najbardziej nam zależy, umieścić w górnej części tekstu. Powinny zaciekać, zaangażować i zatrzymać odbiorcę. Nie powinno się pisać zbyt szczegółowo, zaletą jest pisanie zwięźle i w sposób prosty, zrozumiały. Jak zauważa autorka artykułu: „Jesteś specjalistą w danej branży i zapominasz, że inni mogą wiedzieć mniej. Warto pamiętać o tym czynniku nawet wtedy, gdy tworzymy teksty eksperckie”⁴.

Ważną zasadą *webwritingu* jest także zachowanie konwersacyjności, czyli prowadzenie ciągłego dialogu, rozmowy z odbiorcą. Dostosowując formę do grupy docelowej, można stosować bezpośrednie zwroty, zadawać pytania (niejako w imieniu czytelnika) czy wzywać do działania. Zasady te sprawdzają się w różnorodnych e-publikacjach (np. w artykułach blogowych, tekstach na stronach internetowych). Są to metody przeciągania uwagi, pozwalające zwiększyć aktywność w witrynie, wpłynąć na zaangażowanie odbiorców oraz budować pozytywny wizerunek nadawcy.

Festiwal „Kamera Akcja”

Dobrym przykładem projektowania komunikacji wydarzenia kulturalnego on-line jest doświadczenie 8. Festiwalu Krytyków Sztuki Filmowej „Kamera Akcja” w Łodzi w 2017 roku⁵. Dzięki przemyślanej strategii promocyjnej festiwal, który wydawał się wydarzeniem niszowym, bo skierowanym do wąskiego grona krytyków filmowych, odniósł duży sukces. Trwający cztery

⁴ Ibidem.

⁵ A. Błaszczuk, Projektowanie komunikacji wydarzeń kulturalnych online na przykładzie 8 Festiwalu Kamera Akcja w Łodzi, <https://nowymarketing.pl> (data dostępu 10.04.2018).

dni festiwal zorganizował pięćdziesiąt pokazów filmowych, miał prawie pięćdziesięciu zaproszonych gości (oprócz ekspertów także znanych aktorów), rekordową liczbę widzów, która w porównaniu do poprzedniej edycji festiwalu wzrosła aż o 4 tysiące oraz duże zaangażowanie odbiorców w mediach społecznościowych (kilkaset reakcji dziennie na Facebooku). Za sukcesem stoją przeprowadzone działania promocyjne, które były profilowane i różnicowane ze względu na specyfikę kanałów komunikacji on-line (strona internetowa, mailing, media społecznościowe, blogosfera).

Na stronie internetowej festiwalu codziennie rano pojawiała się szczegółowa relacja z dnia poprzedniego, opisy wszystkich istotnych wydarzeń (pokazów, spotkań, paneli dyskusyjnych, warsztatów). Tekst zorganizowano w krótkich modułach poświęconych poszczególnym wydarzeniom, był przejrzysty i przystępny dla czytelnika. Treść na stronie była dynamicznym reportażem, a nie tylko zbiorem informacji. Dzięki takiej formie osoby odwiedzające stronę mogły w prosty sposób odszukać fragment, który najbardziej je interesował. Relacje publikowane były w szybkim tempie i regularnie (codziennie, o poranku następnego dnia). Witryna internetowa stała się dziennikiem wydarzeń, ale i źródłem szczegółowych informacji dla widzów i dziennikarzy.

Organizatorzy festiwalu aktywnie wykorzystali możliwości newslettera, dodatkowo różnicując odbiorców, dzieląc ich na dwie grupy: uczestników festiwalu oraz przedstawicieli mediów. Wersja dla uczestników podzielona była na tekstowe moduły uzupełnione zdjęciami, zawierała zapowiedź najważniejszych wydarzeń z danego dnia festiwalu, by codziennie rano odbiorcy e-maila mogli zorientować się, w jakim wydarzeniach warto wziąć udział. Wersja dla mediów miała formę notatki prasowej, gotowej do wykorzystania przez portale internetowe czy redakcje innych mediów. W tym wypadku, zarówno język, jak i struktura tekstu tworzona była z myślą o prasie drukowanej, jak i serwisach informacyjnych on-line. Dzięki temu bieżące publikacje o festiwalu pojawiały się w większości lokalnych mediów informacyjnych i kulturalnych.

W trakcie festiwalu rolę platformy do bezpośredniej komunikacji z widzami pełniły media społecznościowe: Facebook i Instagram. Tam uczestnicy festiwalu zadawali pytania dotyczące repertuaru i wydarzeń, wyrażali swoje opinie i reagowali na posty oraz fotorelacje. Na Facebooku pojawiało się regularnie kilka postów dziennie, największe zainteresowanie wzbudzały fotorelacje, które w treści zachęcały uczestników do oznaczania się na zdjęciach. Na Instagramie posty dotyczyły bieżących wydarzeń zaplanowanych na dany dzień festiwalu, a ich wsparciem były hashtagi – oficjalny #jestemkrytykiem oraz inne, dobrane do tematyki zdjęcia.

Bardzo istotna okazała się współpraca z blogerami i vlogerami. Organizatorzy festiwalu dostrzegli bowiem zmieniającą się pozycję krytyka filmowego, który nie jest już tylko dziennikarzem mediów tradycyjnych. Docenili młodych recenzentów filmowych, twórców, którzy publikują w Internecie, na blogach, w serwisie YouTube. Co roku zapraszają ich do aktywnego uczestnictwa w festiwalu, recenzowania filmów oraz do brania udziału w panelach dyskusyjnych. Dzięki temu udało im się dotrzeć do nowej grupy odbiorców. W 2017 roku w festiwalu uczestniczyło prawie trzydziestu blogerów i vlogerów, na co dzień uprawiających krytykę filmową on-line. Niemal każdy z nich opublikował zapowiedź dotyczącą festiwalu

i podsumowanie wydarzeń w formie postu lub filmu na YouTube. To znacznie poszerzyło grupę odbiorców.

W projektowaniu komunikacji on-line festiwalu „Kamera Akcja” bardzo istotne okazało się aktywne zaangażowanie samych organizatorów (jak i dużej ilości wolontariuszy, studentów filmoznawstwa). Ważna była szybkość reakcji, bieżące odpowiadanie na pytania uczestników oraz aktualność publikowania relacji, zdjęć i komentarzy dotyczących tego, co aktualnie dzieje się w ramach festiwalu. Poprzez liczne zapowiedzi w mediach społecznościowych, w newsletterach podsycano ciekawość odbiorców. Podkreślano to, co jest dla tego festiwalu wyróżniające: spotkania z twórcami, panele dyskusyjne, rozmowy, to właśnie ich zapowiedzi akcentowane były w komunikacji. Promocja nie kończyła się wraz z rozpoczęciem wydarzenia, była realizowana nieprzerwanie i trwała do jego zakończenia.

Marketing przeżyć

Nowoczesnym i skutecznym typem marketingu, która może dotyczyć także sfery kultury, jest niewątpliwie *experiential marketing* – marketing przeżyć, doznań, doświadczeń (np. doświadczenie wspólnej zabawy). Jak pisze autor artykułu *Kultura uczestnictwa oraz jej wpływ na zmianę stylu komunikacji marketingowej w Internecie*: „[...] w latach osiemdziesiątych źródłem przewagi konkurencyjnej była jakość, w latach dziewięćdziesiątych marka, natomiast obecnie jest nim doświadczenie. Można zatem wnioskować, iż u podstaw źródła budowania przewagi konkurencyjnej leży emocjonalna relacja marki z konsumentem. Zabawa jako metoda budowania relacji marki z konsumentem w Internecie, w sposób naturalny wpisuje się więc w filozofię *customer experience*. Klient obcuje z marką przez uczestnictwo w zabawie, poznaje jej cechy i walory. Marka ujęta w kontekst „zabawy” obdarzona jest jej specyficznymi atrybutami, co sprzyja budowaniu pozytywnych – emocjonalnych skojarzeń”⁶. Relacja ta jest wynikiem szerszego społecznego zjawiska – zmiany nastawienia współczesnych odbiorców (i twórców) Internetu, którzy są aktywnymi przedstawicielami „kultury uczestnictwa”, mogą i chcą wspólnie tworzyć treści, dzielić się emocjami i poglądami. Dziś „marka musi słuchać. Aktualnie rolą marki jest wsłuchanie się z zróżnicowane potrzeby konsumentów tym bardziej, iż współcześni konsumenci przestali być niemi. Zabrali głos w zbiorowej dyskusji społeczności internetowej na temat konsumpcji, sposobu życia, ich własnej wizji marki. [...] Współczesna marka - aby móc się dobrze komunikować z konsumentami – musi przede wszystkim słuchać”⁷. Marketing przeżyć cechuje zatem odpowiedź na oczekiwania odbiorców – zaproponowanie wartości, które są unikatowym, oryginalnym, pociągającym doświadczeniem, zapewnienie o wyjątkowości przeżycia i udział we wspólnej zabawie. Działania powinny być procesem, długą relacją, by odbiorca poprzez wspólne uczestniczenie w przeżyciu dobrze poznał markę i się z nią identyfikował. Jeśli marka jest bohaterem tego doświadczenia – odbiorca wiąże z nią pozytywne odczucia.

Myślę, że dobrym przykładem zastosowania zasad marketingu przeżyć na gruncie polskim jest projekt „Legendy polskie” grupy Allegro, pomysł, by promować markę przez

⁶ T. Woźniak, *Kultura uczestnictwa oraz jej wpływ na zmianę stylu komunikacji marketingowej w Internecie* [w:] *Marketing kultury...*, op. cit, s. 149.

⁷ Ibidem, s. 151.

produkcję i realizację filmów krótkometrażowych, nowych wersji polskich, tradycyjnych legend (Smok Wawelski, Pan Twardowski, Bazyliśzek, Baba Jaga)⁸. Doskonale spotyka się tu dbałość o rozwój biznesu z zainteresowaniem tradycyjną (ale w wersji bardzo nowoczesnej), rodzimą kulturą. W jaki sposób projekt „Legendy polskie” wiąże się z marketingiem przeżyć? Zrealizowano filmy, które są atrakcyjne dla młodych odbiorcy kultury Internetu, są dobrą zabawą, rozrywką, są sprawnie zrealizowane, łączą style i gatunki (science-fiction, fantasy, komedia, twórczość YT), z wykorzystaniem metod charakterystycznych dla kultury cyfrowej oraz nowoczesnych technik i efektów specjalnych. Są wyreżyserowane przez znanego twórcę animacji komputerowych Tomasza Bagińskiego, z popularnymi i lubianymi aktorami (min. Jerzy Stuhr, Robert Więckiewicz, Piotr Machalica, Paweł Domagała, Olaf Lubaszenko). Filmy cieszą się popularnością i dużą oglądalnością, od początku były udostępnione w wolnym dostępie, są rozpowszechniane on-line (strona internetowa, You Tube, Facebook).

Grupa Allegro buduje pozytywne skojarzenia przez zainwestowanie w polską tradycję i kulturę, ale w bardzo nowoczesny, innowacyjny sposób. Efektem jest zbudowanie zaangażowanej społeczności wokół komercyjnej marki oraz wywołanie pozytywnych skojarzeń związanych z polską kulturą. Jak nas przekonują sami twórcy serii, jest to przykład innowacyjnego „kulturotechu” - przemyślanej strategii łączenia kultury i nowoczesnych technologii, lokowania oryginalnych treści kulturowych w nowatorskiej formie, odpowiadającej wymogom współczesnych odbiorców kultury Internetu. „Kulturotech to pojęcie wywodzące się z założenia, że technologia i kultura są nierozzerwalnie ze sobą związane i wywierają na siebie wzajemny wpływ”⁹. Głównymi cechami takich działań są: sięganie po dziedzictwo kulturowe, które jest oryginalne i niepowtarzalne, posługiwanie się najnowszą technologią dla upowszechniania lub tworzenia treści, korzystanie z modelu biznesowego, dbanie o skalę i zasięg – zaprojektowanie takiego przedsięwzięcia, które z założenia może być przeznaczone na międzynarodowy rynek. Wydaje się także, że to kampania skuteczna również dzięki temu, że skupia się na treści rozrywkowej, która wpływa na emocje odbiorców, a nie na bezpośrednim promowaniu produktu czy usług.

Równie ciekawym i unikatowym, choć dużo prostszym, projektem promocji kultury on-line są spoty promocyjne Muzeum Narodowego w Warszawie¹⁰. Kampania prowadzona pod hasłem „A ty, co zobaczysz?” to trzy krótkie filmiki video, w których ambasadorzy muzeum - znane postaci świata sportu i kultury odpowiadają na postawione pytanie: co widzą w kontakcie ze sztuką dostępną w muzeum? Piosenkarka Monika Brodka, koszykarz Marcin Gortat i podróżnik Marek Kamiński opowiadają o tym, czym dla nich jest kontakt z dziełem sztuki. To pokazanie w oryginalny sposób, iż w sztuce każdy może zobaczyć coś innego, że obcowanie ze sztuką to często bardzo indywidualne przeżycie, wynikające z zainteresowań i życiowych doświadczeń (sportowiec widzi historyczną bitwę jako mecz, artystka w abstrakcji

⁸ Oficjalna strona internetowa projektu, który obejmuje oprócz filmów, także muzykę (covery znanych utworów polskich wykonawców), videoklipy, audiobook, ebooki: <https://legendy.allegro.pl/> (data dostępu 10.04.2018).

⁹ *Otwarte innowacje na pograniczu przemysłów kreatywnych, nauki i biznesu*, Wspólna publikacja Fish Ladder/Platige Image i PwC Polska 2017, <https://www.pwc.pl/pl/pdf/otwarte-innowacje-raport-pwc-fish-ladder.pdf>, s. 24 (data dostępu 10.04.2018).

¹⁰ <http://www.mnw.art.pl/wizyta/a-ty-co-zobaczysz/> (data dostępu 10.04.2018).

szuka inspiracji do muzyki, podróżnik odkrywa historię w czasie i przestrzeni). To próba oswojenia potencjalnych zainteresowanych z tematem (czasem niełatwego) odbioru dzieł sztuki oraz zachęcenie ich do odwiedzenia muzeum.

Z niestandardowych, ale też bardzo popularnych, działań promocyjnych kultury i sztuki on-line warto przywołać przykład aplikacji na urządzenia mobilne. Aplikacja DailyArt, stworzona przez polską firmę Moiseum (zajmującą się głównie tworzeniem nowych rozwiązań technologicznych dla instytucji kultury i muzeów), jest dobrym przykładem upowszechniania sztuki w przystępny i popularny sposób¹¹. Zainstalowana w telefonie aplikacja prezentuje użytkownikowi jeden wybrany obraz sztuki dawnej dziennie. Poza ilustracją dostajemy krótki opis, ciekawostkę, związaną z historią powstania obrazu lub z życia artysty-autora. Mamy do czynienia z prostym, nieskompilowanym, ale zaciekawiającym przekazem, przystępnością formy, która dyskretnie edukuje i odsyła do źródeł, jeśli ktoś chce dowiedzieć się więcej.

Powyższe przykłady o różnorodności przekazu i komunikacji reklamowej w nowych mediach świadczą o tym, że środowisko cyfrowe otwiera przed promocją kultury nowe, inspirujące perspektywy. Z pewnością warto z nich umiejętnie korzystać, bo jak podsumowuje Sławomir Czarnecki w swojej książce *Nowa widownia. O promocji w kulturze*: „Warto być tam, gdzie odbiorca, chociaż nie zawsze doprowadzi to do dającego się bezpośrednio zauważyć, spektakularnego sukcesu. Czasem towarzyszenie odbiorcy polega bardziej na zostawianiu śladów, umieszczaniu punktów zaczepienia w różnych miejscach, które potem staną się częścią ścieżek korzystania z kultury, śledzenia nowych kulturowych tropów. Ważne, by podrzucić wskazówki na temat tych dzieł, które uważamy za warte poznania. To mogą być drobiazgi, które mają ważne konsekwencje. Nigdy nie wiadomo, co zadziała. Kultura chadza krętymi ścieżkami [...]”¹².

¹¹ <http://www.moiseum.com/pl/project/dailyart-aplikacja-mobilna/>.

¹² S. Czarnecki, *Nowa widownia. O promocji w kulturze*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2016, s. 105.

Bibliografia:

1. S. Czarnecki, *Nowa widownia. O promocji w kulturze*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2016.
2. Otwarte innowacje na pograniczu przemysłów kreatywnych, nauki i biznesu, Wspólna publikacja Fish Ladder/Platige Image i PwC Polska, 2017.
3. M. Sobocińska, Zastosowanie wiedzy o zachowaniach konsumentów dóbr i usług kultury w działaniach marketingowych instytucji kultury [w:] Marketing kultury. Nowe wyzwania oraz nowe kierunki działania, red. T. Domański, Wydawnictwo Katedry Marketingu Międzynarodowego i Dystrybucji Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008.
4. T. Woźniak, Kultura uczestnictwa oraz jej wpływ na zmianę stylu komunikacji marketingowej w Internecie [w:] Marketing kultury. Nowe wyzwania oraz nowe kierunki działania, red. T. Domański, Wydawnictwo Katedry Marketingu Międzynarodowego i Dystrybucji Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008.

Źródła internetowe:

1. Błaszczyk, Projektowanie komunikacji wydarzeń kulturalnych online na przykładzie 8 Festiwalu Kamera Akcja w Łodzi, <https://nowymarketing.pl>.
2. M. Dadok-Grabska, Webwriting - 5 zasad tworzenia skutecznych tekstów internetowych, <https://nowymarketing.pl>.
3. http://kultura.maestry.pl/pk_dekalog-stron.
4. <https://legendy.allegro.pl/>.
5. <http://www.mnw.art.pl/wizyta/a-ty-co-zobaczysz/>.
6. Webinaria Narodowego Centrum Kultury (min.: Jak skutecznie reklamować kulturę na Facebook'u, Promocja instytucji kultury w internecie, Media społecznościowe w promocji i kulturze), <https://www.youtube.com/user/NCKultury/videos>.



Marcin Pielecki: Hybrydyzacja archiwalna

Historia, specjalizacja Archiwistyka

Uniwersytet Gdański

Archiwa kojarzą się człowiekowi nawet żyjąc w XXI wieku z półkami pełnymi starych, zakurzonych dokumentów. Jednakże zbiory archiwalne rozwijają się i zmieniają wraz z biegiem czasu i rozwojem technologii. Można powiedzieć, że dzisiejsze archiwa są „Hybrydą”, gdyż łączą w sobie stare dokumenty oraz nowoczesne metody ich przechowywania oraz upubliczniania. Tematem mojego artykułu jest hybrydyzacja archiwalna. Czym jest hybrydyzacja? W „Słowniku wyrazów obcych” autorstwa Jana Tokarskiego można znaleźć definicje tego słowa. Jest to mieszanie, krzyżowanie osobników odmiennych ras, gatunków lub rodzajów. Postaram się przedstawić produkt końcowy tego procesu w dziedzinie archiwistyki oraz jego znaczenie dla rozwoju społeczeństwa. Jako przykład posłuży nam Narodowe Archiwum Cyfrowe. Jest to pierwsze takie archiwum, które łączy w sobie stereotyp starej instytucji gromadzącej i udostępniającej dokumenty z dawnych lat wraz z współczesną organizacją, która przechowuje je w sposób cyfrowy. Jest to polska „Hybryda Archiwalna”.

Dnia 6 lutego 2008 roku na podstawie wcześniejszej ustawy z dnia 14 lipca 1983 roku o narodowym zasobie archiwalnym i archiwach zostało powołane Narodowe Archiwum Cyfrowe (Rozp. Min. KiDN, 2008, 1). Na mocy rozporządzenia wcześniejsze archiwum posiadające zbiory dokumentów medialnych – „Archiwum Dokumentacji Mechanicznej” z roku 1955 zostało przekształcone w powyższą instytucję. Zespoły archiwalne ADM zostały włączone do NAC. Dokument o archiwaliach ustanawiał także kryteria materiałów archiwalnym znajdujących się w nowo powstającym archiwum. NAC, jak większość archiwów państwowych posiada określoną organizację oraz hierarchie nadaną wcześniej przez Naczelnego Dyrektora Archiwów Państwowych. Każdy oddział archiwum ma określoną funkcję oraz cele. Każdy posiada też zadanie prowadzenia prac w zakresie porządkowania i archiwalnego opracowywania fotograficznego zasobu Archiwum, zgodnie z zasadami archiwistyki oraz obowiązującymi przepisami metodycznym oraz opracowywanie archiwalnych pomocy ewidencyjno-informacyjnych. W sumie w strukturach organizacyjnych NAC na rok 2010 znajdują się 12 oddziałów, kolegium, komisja metodyczna, zespół zakupu materiałów archiwalnych, zastępca dyrektora (Dudek i Kowalska, 2010, 13). Na czele NAC stoi dyrektor. Od 2016 roku stanowisko to piastuje Marianna Otmianowska. Do podstawowych obowiązków dyrektora należy: reprezentowanie Archiwum, organizowanie i koordynowanie prac w Archiwum, oraz nadzorowanie działalności komórek organizacyjnych (Reg. Org. NAC, 2017, 1). Archiwum jako instytucja składa się z 5 referatów: Oddział Zbiorów Fotograficznych, Oddział Filmów i Nagrań Dźwiękowych, Oddział Udostępniania Zasobu, Samodzielne Stanowisko ds. Nadzoru Archiwalnego, Oddział Mikrofilmowania. NAC zajmuje się między innymi archiwizacją materiałów cyfrowych, w tym „dokumentów elektronicznych” oraz stron internetowych, archiwizacją fotografii, nagrań dźwiękowych oraz filmów, digitalizacją

tradycyjnych materiałów archiwalnych, udostępnianiem informacji o zbiorach archiwalnych i materiałach archiwalnych, także on-line. Podstawą zbiorów archiwalnych są fotografie, których liczba przekroczyła już około 15 mln (Dudek i Kowalska, 2010, 24). Obejmują one okres od I poł. XIX wieku do lat dzisiejszych. Oprócz odbitek fotograficznych, negatywów, czy zwykłych cyfrowych zdjęć są udostępniane, także zdjęcia z starych gazet np. Kurier Codzienny. Wśród zbiorów archiwalnych można znaleźć wiele ciekawych i ważnych dla polskiej kultury i historii materiałów. Pod nadzorem NAC znajdują się archiwa: Telewizji Polskiej SA, Polskiego Radia SA, Filmoteki Narodowej, Polskiej Agencji Prasowej, Narodowego Instytutu Audiowizualnego i wiele innych zbiorów.

Jak wcześniej wspominałem archiwum przekształciło się z ADM i przejęło jego zbiory. Poza tym materiały archiwalne mogą pochodzić z podanych powyżej instytucji. Mogą znaleźć się w archiwum poprzez dary od ludzi prywatnych lub innych urzędów. Zespół Zakupu Materiałów Archiwalnych jest oddziałem wewnątrz organizacji. Jak sama jego nazwa mówi zajmuję się zakupem jednostek archiwalnych. Innymi sposobami posiadania i powiększania NAC jest oddawanie dokumentów w depozyt z powodu ich stanu zachowania oraz własne wytwarzanie materiałów. Archiwum jest urzędem i zakładem pracy, więc samodzielnie wytwarza zbiory, które stają się częścią ogólnego zespołu archiwalnego. W budynku przy ul. Stefana Hankiewicza 1 w Warszawie, gdzie znajduje się omawiany urząd zgromadzono ponad 290 km akt, 39 mln jednostek archiwalnych (Dudek i Kowalska, 2010, 15). NAC to jedno z największych archiwów w Polsce. Przeciętne archiwum państwowe posiada od kilkunastu do kilkudziesięciu km akt. Archiwum to nie tylko fotografie danych osób, czy wydarzeń, gdyż jak we wstępie wspominałem jest to urząd, który można w XXI wieku nazwać "Hybrydą Archiwalną". Posiada w swoich zbiorach liczne akta, dokumenty z minionych wieków, które oprócz prac konserwatorskich są skanowane i udostępniane dla większych grup osób zainteresowanych. W pracowni mikrofilmowej archiwiszczy oraz konserwatorzy mają do pomocy liczne urządzenia do odcyfrowania jednostek archiwalnych. Kamery mikrofilmowe z hybrydowej filmy Zeutshel, stoły montażowe, maszyna do obróbki zdjęć, czy czytniki do kontroli technicznej (Dudek i Kowalska, 2010, 50). Do pomocy dla odwiedzających NAC przygotowano specjalny system informacyjny „ZOSIA” - jest to skrót od Zintegrowanego Systemu Informacji Archiwalnej.

Utworzenie Narodowego Archiwum Cyfrowego spowodowało także potrzebę kształcenia archiwistów, zwykłych pracowników biurowych oraz konserwatorów w zakresie archiwistyki cyfrowej. Każdy bowiem musiał znać nowe metody gromadzenia, przechowywania, a także udostępniania akt w postaci elektronicznej. W Polsce istnieje coraz więcej ośrodków akademickich kształcących w zawodzie zarządcy dokumentacji i archiwisty. Uczelnie proponują odrębne kierunki studiów oraz odpowiednie specjalności na kierunku historia (Drzewiecka, 2016, 29). Przykładem takiej uczelni jest Uniwersytet Gdański, z kierunkiem Historia ze specjalizacją Archiwistyka. Dawniej archiwista po ukończeniu studiów był świadomy swojej wiedzy oraz wiedział, że zakres uzyskanych informacji na uczelni pozwoli mu pracować zawodowo w archiwum. Współcześnie, w związku z rozwijającą się w bardzo szybkim tempie technologią informatyczną, zdobyte w trakcie studiów kwalifikacje trzeba będzie systematycznie aktualizować (Bischoff, 2004, 36).

Jako jeden z ostatnich punktów chciałbym poruszyć temat udostępniania jednostek archiwalnych społeczeństwu. Jest to jeden z kluczowych procesów hybrydyzacji archiwalnej, gdyż zwykły człowiek w swojej świadomości ma zupełnie inne wyobrażenie o archiwum. Znowu spotykamy się z stereotypem, takiej instytucji, gdzie dla wielu jest to biblioteczno podobny budynek z dużą ilością dokumentów, które obrastają kurzem. Zaś archiwista to mały, stary człowieczek, który ma na nosie grube, duże okulary. Widok NAC zupełnie inaczej przedstawia się w rzeczywistości niż niektórym się wydaje. Jest to nowoczesny urząd, gdzie wyszukiwanie danych zdjęć, dokumentów to dla młodzieży i dorosłych pasjonujące zajęcie. Narodowe Archiwum Cyfrowe jest połączeniem świata współczesnego ze zbiorami z dawnych epok. Każdy może za pomocą pary przycisków cofnąć czas o 50, 100, czy nawet 300 lat. Poznać pismo naszych przodków, czy obejrzeć stare kroniki filmowe. Do dyspozycji każdego chętnego NAC przygotowało kilka stron internetowych, dzięki którym, można w łatwy sposób znaleźć dane materiały archiwalne. W tym celu istnieje specjalna aplikacja Audiovis z prostym i zaawansowanym sposobem wyszukiwania. Jest dostępna pod adresem www.audiovis.nac.gov.pl Baza Audiovis zawiera ponad 140 tys. zdjęć i ponad 15 tys. opisów nagrań dźwiękowych (Dudek i Kowalska, 2010, 80). Dostęp do bazy jest oczywiście całkowicie bezpłatny. Widok płatności pojawia się w momencie uzyskania prawa do kopiowania lub publikowania zbiorów. Drugą stroną zbiorów online jest Szukajwarchiwach.pl. Strona została powołana rok po utworzeniu NAC, to znaczy w 2009 roku. Serwis jest częścią wcześniejszego wspomnianego systemu „ZOSIA”. Można na stronie odnaleźć informacje o milionie jednostek archiwalnych oraz dostępnych kopiach ponad połowy z nich. W związku z tym pozyskiwanie wiedzy o przeszłości staje się proste i dostępne.

Udostępnianie elektroniczne jednostek archiwalnych jest dużym krokiem w archiwistyce cyfrowej. Dawniej, aby uzyskać dostęp do danego aktu w archiwum potrzebny był odpowiedni gblejt. Dzisiaj każdy odwiedzający może zobaczyć dany dokument w wersji komputerowej lub papierowej. Jednakże udostępnienie jest tylko możliwe na miejscu. Właśnie Narodowe Archiwum Cyfrowe jest wyjątkiem wśród archiwum. To właśnie na linkach stron na stronie NAC można bez większego problemu zapoznać się z zbiorami, które nas interesują. Oczywiście większą frajdą dla niektórych jest przeglądanie starej dokumentacji własnoręcznie, a nie za pomocą komputera. Jednak taka wersja archiwum jest odpowiednia dla społeczeństwa XXI wieku. Teraz ludzie, zwłaszcza młodzi, którzy się kształcą i potrzebują niezbędnych informacji zaglądają do Internetu. Powstanie warszawskiej instytucji było nie tylko krokiem ku przemianie w archiwistyce, ale także krokiem w zbudowaniu młodej grupy społecznej. NAC jest hybrydą naszych czasów. Jest to archiwum z zbiorami, tak wspaniałymi i tak rozległymi, że ich upublicznianie zaciekawia internautów. Oprócz zaciekawienia jest szybkość uzyskania danych. Nie trzeba teraz wybierać się specjalnie do danego archiwum na drugi koniec Polski. Wystarczy wybrać odpowiednią stronę wyszukiwania zbiorów, aby z łatwością znaleźć potrzebny dokument. Hybrydyzacja archiwalna jest tutaj spełniona. Stereotyp archiwum z technologią nowoczesną opartą na przesyłaniu plików drogą elektroniczną został połączony w jedną całość. Instytucją łączącą różne systemy działania i funkcjonowania, które tworzą całość jest Narodowe Archiwum Cyfrowe.

Bibliografia:

1. Bischoff, Frank, M, 2004, *Wpływ technik cyfrowych na profil zawodowy archiwisty-wyznania w zakresie kształcenia i szkolenia archiwistów*; w: Archeion, t. 107, s. 36.
2. Drzewiecka Dorota; 2016, *O potrzebie kształcenia „archiwistów cyfrowych”*; w: Alicja Kulecka (red.), *Archiwistyka Cyfrowa i nauki pomocnicze historii w edukacji archiwalnej-Problemy dydaktyki archiwalnej*, Warszawa, s. 29.
3. Dudek Paulina, Kowalska Anna (red.), 2010, *Narodowe Archiwum Cyfrowe-Wizja, Projekt, Ludzie*, Warszawa.
4. Regulamin Organizacyjny Narodowego Archiwum Cyfrowego, 2017, roz. II, § 4, pkt. 1-4, s.1.
5. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Kulturowego, 2008, s. 1.





Michał Madej: Anglosas – Anglonormandczyk – Anglik. Rozważania nad hybrydyzacją kulturową i przemianami w średniowiecznej Anglii po 1066 r.

Instytut Historii UJ

michal.madej@doctoral.uj.edu.pl

Abstrakt:

Refleksje nad współczesnym użyciem słów „Anglosas”, „anglosaski” stały się dla mnie pretekstem do rozważań nad przeszłością narodu angielskiego. W tym artykule dotykam więc spraw związanych z sytuacją w Królestwie Anglii po najeździe normandzkim 1066 r., który był kluczowym momentem w dziejach tego kraju. Istotny w tych rozważaniach jest fakt, iż paradoksalnie to najeźdźcy zasymilowali się z podbitymi, a nie na odwrót. Proponuję jednak patrzeć na ten proces z perspektywy postkolonialnej, dostrzegając w nim hybrydyzację kulturową. Metoda ta pomaga bowiem w lepszym zrozumieniu wydarzeń, jakie zaszły, a które utworzyły Anglików w dzisiejszym rozumieniu tego słowa.

Słowa kluczowe:

1066, Anglonormandczyk, Anglosas, hybrydyzacja kulturowa, Normanowie

Abstract: Anglo-Saxon – Anglo-Norman – English. Thoughts on Cultural Hybridization and Changes in Medieval England after 1066

Reflections on the present use of the word “Anglo-Saxon” were an excuse for me to think about the past of the English nation. In this article I therefore touch matters concerning the situation in the Kingdom of England after the Norman conquest of 1066, which was a crucial moment in the history of the country. What is important in these considerations is the fact that, paradoxically, it was the invaders that assimilated with the conquered and not *vice versa*. I propose, however, to look at this process from a postcolonial perspective, seeing in it a cultural hybridization. This method helps to better understand the events which occurred that created the English in the present-day sense.

Keywords:

1066, Anglo-Norman, Anglo-Saxon, cultural hybridization, Normans

Michał Madej – absolwent Instytutu Historii UJ i Wydziału Polonistyki UJ, obecnie doktorant na Wydziale Historycznym UJ; przygotowuje rozprawę nt. tożsamości anglonormandzkiej w narracji historiograficznej.

Wstęp: Anglosasi a Angliacy

Czy Wilhelm Zdobywca walczył z Anglosasami czy Anglikami? Postawione pytanie może wydać się nieco zaskakujące, a wręcz naiwne. Jest to jednak tylko pozór. Problem ten zrodził się, kiedy zauważyłem, jak wielu badaczy XI-wiecznego Królestwa Anglii dowolnie określało i wciąż określa jego mieszkańców jako „Anglosasów” lub „Anglików”. Paul Zumthor chociażby w swej biografii Wilhelma Zdobywcy w jednym tylko rozdziale pt. *Droga do Westminsteru (1066)* wielokrotnie zastosował nazwy te zamiennie. Pisał przykładowo, że: wieść o przybyciu księcia Normandii rozchodziła się *wśród okolicznych Anglosasów*; potrzebowano paru godzin, by dotrzeć do wzniesienia, *gdzie obozowali Angliacy*; jeźdźcy dostawali się *pod nóż Anglików*; *Anglosasi, podupadli na duchu, uciekali*; zabity zaś Harold Godwinson został określony mianem *pięknego Anglika*¹.

W mojej opinii używanie obu tych nazw w odniesieniu do XI w. jest jednocześnie prawidłowe i błędne, bo tylko ich świadome użycie może je uczynić prawidłowe. Trudno bowiem, z jednej strony, nie zgodzić się z Jackiem Soszyńskim, który twierdzi, że:

*Po podboju rolę języka anglosaskiego w literaturze i nauce na Wyspach Brytyjskich przejmują języki łaciński i francuski; zaczynamy wówczas mówić o państwie i kulturze anglo-normandzkiej. Jednak element anglosaski w społeczeństwie anglo-normandzkim, choć politycznie przytłumiony, nadal dominuje ilościowo i w końcu wchłania przybyszów, tworząc społeczeństwo angielskie*².

Zgoła co innego jednak uważała wcześniej Susan Reynolds. W swym artykule *What Do We Mean by “Anglo-Saxon” and “Anglo-Saxons”?* z 1985 r. zwróciła uwagę na to, iż germańscy przybysze zamieszkujący od V w. tereny dzisiejszej Anglii, nigdy nie nazywali siebie „Anglosasami”, ani nawet „Sasami”. Określenie „Anglosas” zostało utworzone w Europie kontynentalnej ok. IX w., aby odróżnić mieszkańców znaną Tamizy od tych znaną Renu³. Król Alfred Wielki i jego potomkowie używali wprawdzie tego określenia, jednak bardzo rzadko, a podstawową formą ich tytułatury zawsze był zwrot *rex Anglorum*, czyli „król Anglików”⁴. S. Reynolds konkludując swe rozważania stwierdziła, że sformułowanie „Anglosas” jest co najmniej mylące, ale zbyt mocno już zakorzeniło się w tradycji, by z niego zrezygnować⁵.

Oczywiście, używanie tej nazwy, a w szczególności przymiotnika „anglosaski” jest nadużyciem, gdy mowa jest np. o współczesnej literaturze anglosaskiej czy krajach anglosaskich, ale próba zastąpienia tego określenia czymś innym byłaby niewątpliwie przejawem puryzmu językowego, a nie o to przecież chodzi. Samo pytanie jednak, które

¹ Zumthor, 1994, 237–245. Zaznaczone fragmenty zostały wyróżnione przeze mnie.

² Soszyński, 2003, 8.

³ Reynolds, 1985, 397–398. Dla ścisłości jednak trzeba nadmienić, że ludność celtycka, która zamieszkiwała Brytanię od czasów starożytnych, nazwała tych germańskich najeźdźców ogólnie Sasami, mimo iż, wedle tradycji, jaką przekazał nam Beda Czcigodny, były wśród nich również plemiona Anglów i Jutów. Po dziś dzień w językach celtyckich Angliacy są określane mianem „Sasów” (np. irlandzkie *Sasanach* czy walijskie *Saeson*).

⁴ *Ibidem*, 398.

⁵ *Ibidem*, 414.

postawiłem na samym początku tego artykułu, skłania do głębszych rozważań, nad którymi warto się teraz pochylić.

Anglik jako hybryda

Anglosasami z pewnością nie było plemię Brytów, na które natknął się Juliusz Cezar. Hengist i Horsa również nimi nie byli. Harold Godwinson, ostatni koronowany władca staroangielski, miał duńskie pochodzenie. Najazd normandzki zaś, ostatni udany podbój Brytanii, miał zupełnie przeobrazić Anglię i jej mieszkańców. Efektem tych poszczególnych inwazji było więc przemieszanie się różnych ludów europejskich, z których po wiekach powstałi Anglicy w naszym dzisiejszym rozumieniu. W dyskursie postkolonialnym taki rodzaj asymilacji, będący następstwem wojen i przemieszczania się ludności, został określony mianem hybrydyzacji, a jej „produktem” – hybrydy.

Samo to słowo pochodzi z łacińskiego *hybrida*, oznaczającego mieszańca⁶. Właśnie owo „mieszanie” jest tu fundamentem dociekań teoretyków postkolonializmu. Trudno jednak znaleźć prostą definicję dla hybrydyzacji. Kluczowe dla tego zagadnienia dzieło, *Miejsca kultury* Homiego Bhabhy, opisuje hybrydyczność jako coś niestałego i tymczasowego, będąca przestrzenią, gdzie różnice kulturowe – przypadkowe i skonfliktowane – dotyczą siebie, wywołując panikę, ale jednocześnie opierają się binaryzmowi⁷. W prostszych słowach termin hybrydyzacji ujął Néstor García Canclini, który rozumie ją *jako procesy społeczno-kulturowe, w których poszczególne struktury i praktyki, istniejące wcześniej osobno, zostają połączone, aby generować nowe struktury, obiekty i praktyki*⁸.

Odnoszenie tego pojęcia, jak również rozpatrywanie średniowiecznej historii, w ujęciu postkolonialnym, są często krytykowane przez różnych badaczy, ze względu na pewne założenia metodologiczne teoretyków postkolonializmu, uważając je za nieprzystawalne do epoki średniowiecza i anachroniczne⁹. Z tego powodu rozważania mediewistów we wspomnianym nurcie należą do rzadkości. Moim zdaniem jednak w badaniu problemu średniowiecznej tożsamości angielskiej teorie H. Bhabhy czy N. Canclini są niezwykle pomocne, gdyż stwarzają lepsze warunki do zrozumienia, jakie były poszczególne etapy powstawania tego, co nazywamy dziś narodem angielskim.

Takich możliwości dostarczają chociażby koncepcje jeszcze jednego naukowca – Roberta Younga, zawarte w dziele *Colonial desire. Hybridity in theory, culture and race*. Stwierdził w nim, iż hybrydyzacja jest jednocześnie fuzją i dyfuzją, asymilacją i podziałem¹⁰.

⁶ Sondel, 2009, 434, s.v. *hybrida*.

⁷ Bhabha, 1994; 207, 219. Na marginesie ważnych spraw należy nadmienić, że wprowadzie z jego nazwiskiem związana jest koncepcja hybrydyzacji, to nie był on pierwszym, który tak pojmował asymilację. Aleksandra Rodzińska-Chojnowska w artykule z 1990 r. pt. *Sprzecznosc, współistnienie i stapianie kultur w Anglii od XI do początku XIII w.* użyła tego określenia, nie zgłębiając się jednak nad samym terminem; zob.: *ead.*, 1990, 48: *Właśnie w warunkach anglonormandzkich promieniowanie i wzajemne przenikanie różnorodnych wpływów kulturowo-cywilizacyjnych sprawiło, że należy mówić nie tyle o pełnej asymilacji, ile o tzw. hybrydyzacji kulturowej.*

⁸ Canclini, 2005, xxv: *I understand for hybridization sociocultural processes in which discrete structures or practices, previously existing in separate form, are combined to generate new structures, objects, and practices.*

⁹ Szerzej o krytyce postkolonializmu zob.: Holsinger, 2002, 1195–1227.

¹⁰ Young, 1995, 16.



Odniósł to do dyskusji, jakie toczyły się w XIX w. wśród naukowców angielskich i niemieckich. Ci ostatni twierdzili, zwłaszcza po zjednoczeniu Niemiec i proklamacji II Rzeszy w 1871 r., że są Germanami czystej krwi, przeciwieństwem których są „mieszkańcy angielscy” – *nierasowy chaos bez żadnego konkretnego typu*¹¹. Anglicy jednak, świadomi swej hybrydycznej natury, odpowiadali im na ten swoisty despekt, że są z tego faktu dumni i dzięki tej fuzji krwi różnych ludów i plemion Anglicy osiągnęli znaczący postęp cywilizacyjny¹². Koncepcje R. Younga można jednak też zastosować do średniowiecznych Anglików i spróbować prześledzić problem tożsamości angielskiej u jej źródła. Najlepiej to uczynić przy analizie skutków najazdu normandzkiego 1066 r.

XI i XII wiek – czas przemian

Pod koniec panowania Wilhelma Zdobywcy Anglia była zamieszкана przez ok. 2 mln Anglosasów, w tym ok. 25 tys. Normandczyków¹³. Ci ostatni więc stanowili tylko nieco ponad procent ogólnej ludności. Gdy jednak weźmiemy pod uwagę konkretne dane z *Księgi Sądu Ostatecznego*, słynnej *Domesday Book* sporządzonej w 1086 r., znajdziemy inne, wiele mówiące liczby: na 1,400 przedstawicieli ówczesnej arystokracji, tylko 13 osób nie pochodziło z Normandii¹⁴. Oznaczało to więc w praktyce, że staroangielskie elity przestały istnieć. Część z nich poległa w trakcie kampanii normandzkich, a inna udała się na emigrację do Skandynawii i Bizancjum¹⁵. Podobną czystkę dokonano w szeregach wyższego duchowieństwa: w chwili śmierci Wilhelma Zdobywcy na 15 urzędujących biskupów aż 11 pochodziło z Normandii, 2 z Lotaryngii, 1 był z Italii; z Anglii pochodził tylko Wulfstan z Worcesteru, późniejszy święty¹⁶. Piszący ok. 1125 r. anglonormandzki kronikarz Wilhelm z Malmesbury (ok. 1095–1143) tak lamentował nad tą sytuacją:

*Anglia stała się krajem cudzoziemców i miejscem zabaw panów obcej krwi. Żaden Anglik dziś nie jest ani earlem, ani biskupem, ani opatem; wszędzie nowe twarze, które biorą z bogactw Anglii i czerpią z niej energię. I nie ma nadziei, by ten stan rzeczy miał się skończyć*¹⁷.

A jednak już pod koniec XII w. oba społeczeństwa – anglosaskie i normandzkie – w zadziwiająco szybkim tempie uległy wzajemnej asymilacji, a w istocie to ludność anglosaska „wchłonęła” swych dawnych wrogów. Mimo silnej infiltracji kultury zdobywców nie powstała tożsamość anglonormandzka. Na drodze hybrydyzacji najeźdźcy po stosunkowo niedługim czasie zniknęli, sami siebie określając mianem Anglików¹⁸.

¹¹ *Loc. cit.*: “The Anglo-Saxon race is itself a mongrel race, produced by Celts, Saxons, Normans and Danes, a raceless chaos without any fixed type”.

¹² *Loc. cit.*

¹³ Bates, 2007, 165.

¹⁴ Williams, 2000, 99.

¹⁵ Godfrey, 1979, 69–70.

¹⁶ Loyn, 1988, 225.

¹⁷ Mynors, Thomson, Winterbottom, 1998, 415: *England has become a dwelling-place of foreigners and a playground for lords of alien blood. No Englishman today is an earl, a bishop, or an abbot; new faces everywhere enjoy England's riches and gnaw her vitals, nor is there any hope of ending this miserable state of affairs.*

¹⁸ Gillingham, 2000, 3–18.



Do integracji obu tych ludów dochodziło przede wszystkim na drodze małżeństw. Pod koniec XII w. traktat *Dialogus de Scaccario* wspominał, iż z tego powodu nie sposób było już jasno ustalić, kto jest Anglikiem, a kto Normandczykiem¹⁹. Potomkowie z takich związków mieli więc podwójną tożsamość, która odgrywała niebagatelną rolę w ich życiu²⁰.

Jedną z takich osób był wspomniany wyżej Wilhelm z Malmesbury. Napisał on w kronice *Gesta regum Anglorum* (pol. *Czyny królów Anglików*), że z racji swego podwójnego pochodzenia, nie będzie pisał o pewnych sprawach ani z punktu widzenia Anglika, ani Normandczyka, ale *podąży pośrodku*²¹. Obiektywizm jednak mieszał się u Wilhelma z pewną ambiwalencją w próbach opisanie Anglii przed i po 1066 r. Z jednej strony wyraźnie dążył do tego, by pokazać, że przeszłość Anglii jest tak samo godna podziwu jak historia Normandii. Z drugiej jednak pragnął usprawiedliwić najazd Zdobywcy, ukazując niedoskonałości Anglosasów. Klęska pod Hastings miała być karą Boską za ich grzechy²². Jest to jednak jeden z powodów, by to oraz inne dzieła historiograficzne Wilhelma z Malmesbury badać w kontekście hybrydyzacji kulturowej średniowiecznego społeczeństwa angielskiego. Widać w tych pracach bowiem swoisty niepokój ich autora: nie jest już Anglosasem, nie jest z Normandii – jest Anglonormandczykiem, czymś „trzecim”. Jednocześnie jednak zdaje się być (w moim odczuciu) też Anglo-Normandczykiem (że posłużę się takim sposobem wyrażenia tego, nasuwającym skojarzenie z czechosłowacką „wojną o myślnik”). Obie tożsamości koegzystowały w Wilhelmie z Malmesbury, nie tworząc jednak żadnej nowej: był jednocześnie Anglosasem i Normandczykiem. Doskonale wpisuje się to w twierdzenie R. Younga, który uważał hybrydyzację jako jednoczesną asymilację i dyfuzję.

Naturalnie, same mieszane małżeństwa nie wystarczyły do całkowitego pokojowego współistnienia. Wspomniałem już o tym, co spotkało elity anglosaskie. I niższym jednak warstwom dano odczuć, że dla Anglii nastąpiła nowa era. Zwrócić uwagę trzeba przede wszystkim na tzw. *murdrum*. Była to wysoka kara grzywny, jaką płacili Angliki za zabicie Normandczyka, jeśli nie znaleziono sprawcy morderstwa²³. W *Dialogus de Scaccario* jest wyjaśnienie, że *murdrum* znaczy „ukryty” i oznacza właśnie karę finansową nałożoną za skrytobójstwo²⁴. Identyczny przepis obowiązywał za życia Kanuta Wielkiego i jego potomków, w przypadku gdy zabiło się Duńczyka. Wilhelm Zdobywca przywracając do życia ten przepis, podzielił społeczeństwa anglosaskie i normandzkie na odpowiednio gorszych i lepszych. Istniał on aż do XIV w., ale w wyniku postępującej hybrydyzacji obu ludów, szybko zmienił swą funkcję do zwykłego środka zaradczego, mającego uchronić najeźdźców i ich potomków od mściwości podbitych mieszkańców, a później przepis ten stał się po prostu martwy²⁵.

Innym przykładem wartym odnotowania dotyczy próby narzucenia obcego Anglosasom języka. Gdy pierwszy normandzki opat Glastonbury chciał w 1083 r. wprowadzić

¹⁹ Douglas, Greenaway, 1953, 523.

²⁰ Van Houts, 2011, 248–250.

²¹ Mynors, Thomson, Winterbottom, 1998, 424: *For my part, having the blood of both nations in my veins, I propose in my narrative to keep a middle path.*

²² Gransden, 1996, 173.

²³ Thomas, 2005, 29.

²⁴ Douglas, Greenaway, 1953, 523.

²⁵ Thomas, 2005; 49–50, 68.



język francuski (normandzki) do liturgii, doszło wówczas do zamieszek, zakończonych siłą przez rycerstwo normandzkie²⁶. Właśnie mowa podbitej ludności to w praktyce jedyna rzecz, w której najeźdźcy pozostawili swój trwały ślad w Anglii. Język staroangielski bowiem, tak bliski w swej naturze językom skandynawskim, pod wpływem łaciny i ówczesnego języka francuskiego, przekształcił się w język średnioangielski, całkowicie odmienny od swej wcześniejszej wersji, znacznie bliższy współczesnej angielszczyźnie. Jest rzeczą ciekawą, że w obliczu niechęci do najeźdźców, a także hybrydyzacji kulturowej – gdy Normandczycy zaczęli czuć się Anglikami – język staroangielski ucierpiał. Zdaniem mediewisty Hugh Thomasa było to spowodowane faktem, iż Normandczykom, z samej ich natury, która lubiła „inność”, nie przeszkadzało czuć się Anglikami i jednocześnie mówić po francusku. Miało to też pewne względy praktyczne, gdyż język ten otwierał możliwości polityczne w Francji i poza nią²⁷.

Gdy patrzymy na historię Anglii przez pryzmat postkolonialny, w naszych rozważaniach nie może zabraknąć też kilku końcowych uwag odnośnie Normanów²⁸, a w szczególności mieszkańców Normandii. Pochodzili oni z różnych obszarów Skandynawii, a także z terenów dzisiejszej Francji. W wyniku napadów wikingów król zachodniofrankijski Karol III Prostak dał na początku X w. obszar Normandii w lenno wojownikowi skandynawskiemu Hrolfowi, zwanego później Rollonem. Ci Normanowie szybko ulegli romanizacji, a to co skandynawskie stało się z czasem dla nich czymś obcym.

Generalnie Normanowie byli wyjątkowymi ludźmi, bo gdziekolwiek przybyli, mimo iż nie stanowili większości, szybko dostosowywali się do obyczajów podbitych przez nich ziem, przyswajali prawa, tradycje i język. Ta niezwykła plastyczność, łatwość w integrowaniu się z innymi ludami jest jakby wspólnym mianownikiem dla wszystkich podbojów, jakie przeprowadzili: czy zakładając Normandię, czy zdobywając Anglię i Sycylię²⁹. W sposób szczególny cecha ta stanowiła istotny fundament pod hybrydyzację kulturową Anglii. Stąd zapewne ten paradoks, o którym pisał R. H. C. Davis, że *w Anglii osiągnęli swój zenit i spełnili się jako Normanowie, ostatecznie jednak podbój Anglii zamienił ich w Anglików*³⁰.

Uwagi końcowe

Chcąc badać struktury społeczne, kulturę w średniowiecznej Anglii lub podjąć problem analizy tożsamości jej ówczesnych mieszkańców, borykamy się z kłopotem, jak tego typu zagadnienia badać. Niekiedy bowiem sprawdzone metody zawodzą. Mimo to wielu historyków, jak niejeden nauczyciel, często nie są w stanie przełamać utartych schematów i podążają bezpieczną drogą, wytyczoną przez swych mistrzów, nie dostrzegając, że mogą prowadzić

²⁶ *Ibidem*, 48.

²⁷ *Ibidem*, 385.

²⁸ Dla ścisłości wyjaśniam, że mieszkańców Normandii nazywam tutaj „Normandczycami”. „Normanie” zaś są określeniem dla wikingów, stosowanym wymiennie z „Norwegami” i „Duńczykami”. Należy podkreślić jednak, że nie należy ich bezkrytycznie utożsamiać ze współczesnymi Norwegami i Duńczykami, gdy nie było jeszcze osobnych państw skandynawskich. Dopiero np. Swen Widłobrody czy Kanut Wielki byli Duńczykami w pełnym dziś tego słowa znaczeniu; por.: Davies, 2003, 237–238.

²⁹ Tounta, 2016, 125–126.

³⁰ Davis, 1976, 122: (...) *the paradox of the Normans is that though it was in England that they reached their acme and fulfilled themselves as Normans, yet in the long run the conquest of England turned them into Englishmen*. Por. też: Chibnall, 2000, 107–124.



w zasadzie donikąd. Z tego względu postanowiłem pójść za teoretykami „zwrotu postkolonialnego” i zbadać przedstawione tu problemy pod kątem hybrydyzacji kulturowej. Nie uważam tej decyzji za anachronizm.

Należy zdawać sobie, oczywiście, sprawę, że zawarte w tym artykule informacje są pewnym skrótem, nie da się bowiem zawrzeć całego problemu przemian, jakie zaszły w Anglii po najeździe normandzkim, ani tym samym przedstawić proces tworzenia się tożsamości angielskiej, hybrydyzacji. Umieszczono tu te najbardziej reprezentatywne źródła i uwagi badaczy, aby można było mieć w miarę jasne spojrzenie na tę tematykę. Jeszcze raz należy podkreślić: takie postkolonialne wniknięcie w zachowane źródła i prześledzenie drogi, jaką Anglicy przeszli, by stać się owymi „mieszkańcami”, jak to została określone w XIX w., rzuca nowe światło na problem średniowiecznej tożsamości Anglików, która byłaby zakryta, gdyby badana konwencjonalnymi metodami.



Bibliografia

Bates, David; 2007, *Wilhelm Zdobywca*, przeł. Zbigniew Dalewski, Warszawa: Świat Książki.

1. Bhabha, Homi K.; 1994, *The Location of Culture*, London: Routledge.
2. Canclini, Néstor García; 2005, *Hybrid cultures: strategies for entering and leaving modernity*, przeł. Christopher L. Chiappari, Silvia L. López, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
3. Chibnall, Marjorie; 2000, *The Normans*, Oxford: Blackwell Publishing.
4. Davies, Norman; 2003, *Wyspy. Historia*, przeł. Elżbieta Tabakowska, Kraków: Znak.
5. Davis, R. H. C.; 1976, *The Normans and Their Myth*, London: Thames & Hudson.
6. Douglas, David C.; Greenaway, George W. (red.); 1953, *English Historical Documents*, t. 2: 1042–1189, London: Eyre & Spottiswoode.
7. Gillingham, John; 2000, *The English in the Twelfth Century: Imperialism, National Identity and Political Values*, Woodbridge: The Boydell Press.
8. Godfrey, John; 1979, *The Defeated Anglo-Saxons Take Service with the Eastern Emperor*; w: *Anglo-Norman Studies: Proceedings of the Battle Conference*, t. 1, ss. 63–74.
9. Gransden, Antonia; 1996, *Historical Writing in England, c. 550 to c. 1307*, London: Routledge.
10. Holsinger, Bruce W.; 2002, *Medieval Studies, Postcolonial Studies, and the Genealogies of Critique*; w: *Speculum*, t. 77, ss. 1195–1227.
11. Loyn, Henry Royston; 1988, *Williams bishops: some further thoughts*; w: *Anglo-Norman Studies: Proceedings of the Battle Conference*, t. 10, ss. 223–236.
12. Mynors, R. A. B. ; Thomson, Rodney M. ; Winterbottom, Michael (red. i tłum.), 1998, *William of Malmesbury: Gesta Regum Anglorum. The History of the English Kings*, t. 1, Oxford: Clarendon Press.
13. Reynolds, Susan; 1985, *What Do We Mean by "Anglo-Saxon" and "Anglo-Saxons"?*; w: *Journal of British Studies*, t. 24, ss. 395–414.
14. Rodzińska-Chojnowska, Aleksandra; 1990, *Sprzeczność, współistnienie i stapianie kultur w Anglii od XI do początku XIII w*; w: Aleksander Gieysztor, Sławomir Gawlas (red.), *Państwo, naród, stany w świadomości wieków średnich. Pamięci Benedykta Zientary 1929–1983*, Warszawa: PWN, ss. 27–49.
15. Sondel, Janusz; 2009, *Słownik łacińsko-polski dla prawników i historyków*, Kraków: Universitas.
16. Soszyński, Jacek; 2003, *Hastings 1066*, Warszawa: Bellona.
17. Thomas, Hugh; 2005, *The English and the Normans: Ethnic Hostility, Assimilation, and Identity 1066–c. 1220*, Oxford: Oxford University Press.
18. Tounta, Elenim; 2016, *The Norman Conquerors between Epos and Chanson de Geste: The Perception of Identities in Cultural Flows*; Stefan Burkhardt, Thomas Foerster (red.), *Norman Tradition and Transcultural Heritage. Exchange of Cultures in the 'Norman' Peripheries of Medieval Europe*, London/New York: Routledge, ss. 125–148.
19. Van Houts, Elisabeth; 2011, *Intermarriage in Eleventh-Century England*; w: David Crouch, Kathleen Thompson (red.), *Normandy and its Neighbours, 900–1250. Essays for David Bates*, Turnhout: Brepols, ss. 237–270.
20. Williams, Ann.; 2000, *The English and the Norman Conquest*, Woodbridge: The Boydell Press.
21. Young, Robert J. C.; 1995, *Colonial desire. Hybridity in theory, culture and race*, London: Routledge.
22. Zumthor, Paul; 1994, *Wilhelm Zdobywca*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa: PIW.





Agata Szepe: Imperium „Mapy i terytorium”

Doktorantka w Zakładzie Hebraistyki Uniwersytetu Warszawskiego
Absolwentka indywidualnych studiów międzyobszarowych w obszarach nauk humanistycznych i nauk społecznych UW
44-151 Gliwice
Ul. Tokarska 179
agata.szepe@student.uw.edu.pl

Abstract: The Empire of ‘The Map and the Territory’

‘The Map and the Territory’ by Michael Houellebecq can be interpreted in the perspective of biopolitical models. Initiated by Foucault, biopolitical models were developed among others by Hardt and Negri. Action, storytelling and pastiches used in ‘The Map and the Territory’ show that values of ‘the Empire’ influencing the construction of the novel on different levels. The Empire controls the Multitude, to produce the capital. In the novel can be seen different types of material and immaterial work, described by Hardt and Negri. Similarly to the vision of Empire, in the novel differences between nature and culture vanish, while the society becomes more and more diversified and unpredictable. Other biopolitical models can be useful in interpreting the novel as well.

Keywords:

Biopolitics, Empire, Houellebecq, The Map And The Territory, Novel

Abstrakt:

Powieść ‘Mapa i terytorium’ Michela Houellebecqa może być zinterpretowana z perspektywy modeli biopolitycznych. Ukuty przez Foucault termin „biopolityka” był używany m.in. przez Hardt i Negri. Sposób prowadzenia akcji, narracja i pastisze używane w „Mapie i terytorium” wpływają na konstrukcję powieści na różnych poziomach, wskazując na wartości „Imperium”. Imperium kontroluje multitudę, aby produkowała kapitał. W powieści przedstawiono różnego rodzaju pracy materialnej i niematerialnej, opisywane przez Hardt i Negriego. W powieści znikają różnice między naturą i kulturą w podobny sposób, co w wizji Imperium. Równocześnie społeczeństwo staje się bardziej zróżnicowane i nieprzewidywalne. Inne modele biopolityczne otwierają kolejne możliwości interpretacyjne.

Słowa kluczowe:

biopolityka, Imperium, Houellebecq, Mapa i terytorium, powieść

Imperium „Mapy i terytorium”

„Mapa i terytorium”, Michaela Houellebecqa to powieść-diagnoza. Umieszczenie akcji we współczesności, nie jest oczywiście przypadkiem; czytelnik z łatwością rozpoznaje analogie do

sposobu działania społeczeństwa zachodniego epoki ponowoczesnej. Intertekstualność¹ powieści i jej tematyka społeczna, która nie ogranicza się do państw narodowych, umożliwia obserwowanie zbieżności konstrukcji świata przedstawionego z modelami biopolitycznym. Biopolityka to zjawisko definiowane w różny sposób, jednak wspólna dla wszystkich koncepcji jest refleksja nad związkami biologii lub życia człowieka z koncepcjami politycznymi i sposobami sprawowania władzy. Rzeczywistość „Mapy i terytorium” w zaskakująco silny sposób czerpie z jednego z modeli biopolitycznych – Imperium M. Hardta i A. Negriego.

Michael Foucault jako pierwszy opisał biopolitykę nie jako uniwersalną wizję człowieka, ale jako specyficzną formę rządzenia, która powstała w czasach współczesnych. A. Negri i M. Hardt nazwali ją „reżimem biowładzy”. Ich model bazuje na niektórych założeniach Foucault, zwraca jednak uwagę na wiele innych zagadnień, wyciągając z nich odmienne wnioski. Obraz rzeczywistości, na którą składają się wielorakie rodzaje dyskursu, wykorzystywanego przez władzę, koresponduje z intertekstualnością utworu Houellebecq. Powieść Houellebecq przedstawia podobny obraz współczesności: rodzaje zawodów, stosunek jednostek do otaczającej ich rzeczywistości, sposób myślenia i wartości. Imperium może być rozumiane jako zasada, przenikająca świat przedstawiony powieści na wszystkich poziomach narracji, konstrukcji bohaterów, symbolicznych rekwizytów oraz wątków akcji. Na tego typu interpretacje może wskazywać intertekstualne nawiązanie do „Imperium” M. Hardta i A. Negriego.

Ojciec Jeda jest zafascynowany postacią Williama Morrisa, XIX-wiecznego malarza. W kluczowej rozmowie z synem, kiedy zwierza mu się z całe życie, nawiązania do idei Morrisa pełnią istotną rolę. Również w rozmowie z Michaelem Houellebecqiem Jed dopytuje się o tego artystę i otrzymuje wyczerpujące informacje na temat jego życia i prezentowanych poglądów. Mottem „Imperium” jest wypowiedź Williama Morrisa: *Ludzie toczą i przegrywają bitwy, a to o co walczyli i tak nadchodzi mimo ich porażki, po czym okazuje się nie tym, o co szło, więc inni muszą podjąć tę samą sprawę pod nowym sztandarem*². Sprawą, o którą ojciec Jeda i jemu podobni ludzie walczyli jest zmiana istniejącego porządku społecznego, nastawionego na odrzucenie przeszłości i zapatrzonego w przyszłość. „Tym, co nadeszło” okazuje się porządek świata, panujący w czasie trwania dorosłego życia Jeda.

Według A. Negriego i M. Hardta współczesnym paradygmatem władzy jest reżim biowładzy – Imperium. Kontroluje ono – poprzez biopolitykę - całe społeczeństwo (zwane multitudą), aby jak najefektywniej wytwarzało kapitał³. Jak stwierdzają M. Hardt i A. Negri: *„suwerenna władza przybrała nową postać, stając się układem narodowych i ponadnarodowych organizmów, złączonych wspólną logiką rządzenia. Tę nową, globalną formę suwerenności nazywamy Imperium*⁴. Reguły biopolityki stają się nieodłącznym aspektem rzeczywistości, na takiej samej zasadzie jak prawa fizyczne, rządzące światem

¹ Intertekstualność oraz cechy tekstów postmodernistycznych na podstawie: A. Graham, *Intertextuality*, New York, Routledge, 2000, s. 224 oraz: R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm, a wiedza o literaturze*, Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2000.

² M. Hardt, A. Negri, *Imperium*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B, 2005.

³ Ibid., s. 37-57.

⁴ Ibid., s. 8.

materialnym. Autorzy koncepcji Imperium mają negatywny stosunek do współczesnego, biopolitycznego porządku świata. W powieści „Mapa i terytorium”, tak jak w koncepcji A. Negriego i M. Hardta ideologia miesza się z rzeczywistością zarówno na poziomie całego świata przedstawionego, jak i w życiu poszczególnych jednostek. Zastosowane w powieści pastisze mogą wskazywać na wizję biopolitycznego reżimu.

Według A. Negriego: *[biopolityka] daleka jest od eliminowania istniejących narracji, faktycznie produkując je i reprodukując (w szczególności narracje ideologiczne), aby waloryzować własną władzę*⁵. W świecie przedstawionym powieści Houellebecq różny typy dyskursu, zawarte w środkach masowego przekazu, skutecznie wniknęły w podświadomość jednostek. Pastisze są obecne nie tylko na poziomie narracji, ale również stosowane we fragmentach dialogów, mowy zależnej, czy pozornie zależnej. Autor „Mapy i terytorium” jasno wskazuje na zastosowaną przez siebie stylistykę: w podziękowaniach potwierdza, że inspirował się notkami z francuskiej Wikipedii. Według A. Negriego i M. Hardta przesłanie Imperium jest tak nierozłącznie związane ze współczesną rzeczywistością, że trudno jest ustalić granice między ideologią i nie-ideologią. Pastisze zastosowane w wypowiedziach bohaterów mogą być interpretowane jako dyskretna zachęta do efektywnej pracy na rzecz reżimu biowładzy. Pozbawiają w jednostkę umiejętności samodzielnego myślenia i czynią ją podatną na ideologizację. W rzeczywistości „Mapy i terytorium” obiektywność informacji nie istnieje.

Gdy komisarz Jasselin obserwuje rozkładające się zwłoki Houellebecq, narrator stwierdza: *Jasselin (...) zdał sobie sprawę, że jeżeli ma znieść widok tego miejsca zbrodni, musi na kilka minut przyjąć punkt widzenia muchy, jej niezwyklej obiektywność*⁶. Następujące po tym zdaniu refleksje bohatera, wyrażone w mowie pozornie zależnej, są pastiszem hasła „muchy”, umieszczonego w Wikipedii. Punkt widzenia muchy nie jest więc w żadnym wypadku wyobrażeniem bohatera o tym, jak działa percepcja owada. Każda myśl postaci jest tak prześląknięta informacjami zawartymi w środkach masowego przekazu, że trudno stwierdzić, czy posiadają jakiegokolwiek własne zdanie, które nie byłoby powieleniem zastyszanego sloganu. W tym kontekście stwierdzenie o „niezwykłej obiektywności” muchy może być rozumiane jako ironiczne potwierdzenie totalności reżimu biowładzy. Wszystkie rodzaje dyskursu mogą posłużyć do dyskretnego przekazywania wartości biopolitycznych.

Trzecioosobowy, wszechwiedzący narrator powieści posiada cechy demaskujące mechanizmy działania Imperium. Zastosowanie pastiszu tekstów informacyjnych kwestionuje jednolitość, subiektywny punkt widzenia narratora. Osoba mówiąca w powieści wyraża swoje opinie, jednak czytelnik nigdy nie może być pewien, czy nie jest to kolejne powielenie komentarza, przeczytanego w Internecie, czy usłyszanego w telewizji. Różnorodny narracje zachęcają do wytwarzania kapitału. Narracje „Mapy i terytorium” odzwierciedlają biopolityczny model świata, w którym najważniejsza jest efektywność pracy. Kiedy główny bohater - Jed - odnosi sukces, narrator komentuje to używając ekonomicznego pojęć

⁵ M. Hardt, op. cit., s. 49.

⁶ M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B, 2011, s. 245.

„kształtowanie się cen” oraz określając „cenę rynkową”⁷ głównego bohatera. Użycie metonimii – zastąpienie nazwy fotografii przez osobę jej twórcy, wskazuje na przedmiotowe traktowanie człowieka. Jest on poddany procesom, mającym na celu jak najefektywniejsze wykorzystanie pracy. Gdy policjanci prowadzą śledztwo dotyczące morderstwa Houellebecq, komentarz narratora przybiera postać języka prawnego⁸. Opis ma związek z ich pracą, ponieważ dotyczy prawa prywatności korespondencji, które chcieliby przekroczyć, aby być skuteczniejsi.

Władza w systemie Imperium obejmuje wszystkie sfery życia człowieka, włączając w to umysły i ludzkie ciała⁹. Imperium dąży do tego, aby jego cele były podświadomie akceptowane przez każdą jednostkę i dobrowolnie przez nią realizowane. Jako przykład może posłużyć rozmowa Jeda z ojcem. Jed pyta swojego ojca, znanego architekta, dlaczego nie przestanie pracować, skoro wykonywany przez niego zawód pochłania cały jego czas i nie przynosi satysfakcji. Argumentuje, że zarobione przez ojca pieniądze wystarczyłyby już na dostatnie życie. Narrator porównuje reakcję ojca Jeda do zagubienia małego dziecka, które nie jest w stanie zrozumieć, o czym się do niego mówi. Jego pytanie retoryczne: *A co niby miałbym robić?*¹⁰ może być symbolem podświadomej akceptacji celu Imperium – wytwarzania kapitału – jako jedyne go sensu życia jednostki. W innym miejscu Jed stwierdza, że wśród ludzi z jego otoczenia wszystkie działania są skupione wokół pracy. Zajmuje ona większą część życia i jest ważniejsza, niż inne wartości np. rodzina, na którą decydują się tylko nieliczni¹¹. Fabuła potwierdza jego obserwacje.

Wiele analogii do idei biopolityki ujawnia się na poziomie akcji. Większość bohaterów działa zgodnie z przedstawioną przez Jeda charakterystyką współczesnego mu człowieka. Dzieje się tak niezależnie od tego, czy praca daje im satysfakcję, czy też nie. Główny bohater, chociaż krytykuje ojca, poświęca całe swoje życie karierze artystycznej. Stwierdzając, że pragnie w swoim życiu tylko jednego: *bycia użytecznym*¹², akceptuje wartości Imperium. Cele życiowe wyznaczone są przez różne etapy twórczości – fotografię narzędzi, map, portrety pracujących osób, instalacje. W przeciwieństwie do ojca może sobie jednak pozwolić na zajmowanie się tym, co go fascynuje, ponieważ jego obrazy trafiają w gusta odbiorców. Ojciec Jeda jest zmuszony do porzucenia stylów architektonicznych, które podziwiał, ponieważ nie ma popytu na tego typu usługi.

W powieści pasje jednostek mogą być wykorzystane do motywowania ich do jeszcze lepszej pracy. Osoby, których zainteresowania nie zaspokajają zapotrzebowania rynku, rezygnują z nich, zadawalając się sukcesem finansowym. Współpracownicy Jeda, przedstawiciele firmy Michelin, czy właściciele galerii również podporządkowują całe swoje życie pracy, motywowani do tego w różny sposób. Kiedy Jed i jego kochanka Olga muszą wybrać między rozwojem kariery, a kontynuowaniem związku, nie decydują się zrezygnować

⁷ M. Houellebecq, op. cit., s. 82.

⁸ Ibid., s. 298.

⁹ M. Hardt, A. Negri, op. cit., s. 39.

¹⁰ M. Houellebecq, op. cit., s. 102.

¹¹ Ibid., s. 92.

¹² Ibid., s. 323.

z pracy. Narrator, komentując ich decyzje sakralizuje wytwarzanie kapitału, stwierdzając że *osoba na stanowisku kierowniczym (...) powinna dbać i troszczyć się o swoją karierę, jak Chrystus o Kościół*¹³. Po raz kolejny podkreśla to powszechność panowania reżimu biowładzy, który uwzniośla swoją ideologię, zdradza też ironiczny stosunek narratora do wartości Imperium. Istnieją jednostki, które nie przyjęły całkowicie systemu wartości proponowanego przez reżim biowładzy, jednak należą one do mniejszości. Tylko dla komisarza Jasselina i jego żony Hellene praca nie jest priorytetem. Oboje dobrze wykonują obowiązki, jednak to relacje daje im szczęście. Narrator wspomina, że dla współczesnych im ludzi taki ideał jest prawie niemożliwy do osiągnięcia. Symboliczne rekwizyty, wykorzystane w „Mapie i terytorium” demaskują mechanizmy, przedstawione w koncepcji A Negriego i M. Hardta.

Narrator stwierdza, że aby odnieść sukces i zdobyć uznanie publiczności, artysta musi stworzyć spójną wizję świata. Dzieła głównego bohatera symbolizują wartości Imperium. W życiu bohaterów, podobnie jak na obrazach Jeda, na pierwszy plan wysuwa się praca i narzędzia, które pomagają w jej efektywnym wykonywaniu. Portretowane osoby są zdefiniowane przez zawód, jaki wykonują. Tytuł jednej z wystaw Jeda brzmi: *Mapa jest bardziej interesująca od terytorium*¹⁴. Wskazuje ona na konsekwencje życia w świecie opanowanym przez pieniądze: ludzie izolują się coraz bardziej od rzeczywistości i siebie nawzajem, przedmioty wirtualne i materialne stają się ważniejsze od odkrywania świata w całej jego złożoności. Instalacje, tworzone przez Jeda w ostatnich latach życia wskazują na uniwersalną prawdę o przemijaniu. Artysta zdaje się pokazywać, że nawet pod rządami Imperium każdy człowiek musi zmierzyć się z problemem śmierci.

Odtworzenie spójnego, przesłania twórczości Jeda napotyka jednak na trudności. Na różnych poziomach fabuły otrzymujemy sprzeczne informacje. Z jednej strony Jed potwierdza, że jego sztuka ma być odzwierciedleniem zasad rządzących światem. W wywiadzie stwierdza: *pragnę dawać świadectwo światu*¹⁵. Później jednak wyznaje, że jego dzieła są wynikiem *impulsu chwili*¹⁶, a nie spójnym projektem rzeczywistości. Według krytyków prace artysty są *wyroste z chłodnej, zdystansowanej refleksji nad światem*. Narrator wyjaśnia natomiast, że są wynikiem *rozstroju nerwowego*¹⁷. Historycy sztuki interpretują je jako *hołd dla pracy ludzkiej*¹⁸. Mogłoby to wskazywać na pozytywny stosunek głównego bohatera do wartości reżimu biowładzy. Jednak kilka wątków dalej bohater Michael Houellebecq formułuje odwrotne twierdzenie: *Jed nie jest wcale artystą zaangażowanym*¹⁹. Sam bohater niewiele mówi o swojej sztuce, ani o poglądach, które chce przez nią wyrazić. Najczęściej ogranicza się do szczegółowego opisu przedmiotów przedstawionych na fotografiach i obrazach. Przejście między jednym cyklem dzieł, a drugim nie łączy się z zmianami światopoglądu. Jed zmienia formy i treści w momentach dosyć prozaicznych zawirowań w życiu osobistym np. po zerwaniu z kochanką. Narrator opowiada o reakcjach fizjologicznych organizmu Jeda, które towarzyszą

¹³ M. Houellebecq, op. cit., s. 90.

¹⁴ Ibid., s. 70.

¹⁵ Ibid., s. 375.

¹⁶ Ibid., s. 377.

¹⁷ Ibid., s. 52.

¹⁸ Ibid., s. 42.

¹⁹ Ibid., s. 166.

zmianom w jego życiu. W interpretacji dzieł wyręczają artystę krytycy i historycy sztuki. To oni wytwarzają „przesłanie sztuki”, podczas gdy motywacje artysty wydają się nieistotne lub zbyt prozaiczne.

Próby odstonięcia przesłania dzieł Jeda, mogą być ironicznym potwierdzeniem biopolitycznej wizji Imperium, w której pieniądze są najważniejsze nawet w dziedzinie sztuki. Artysta rzeczywiście *daje świadectwo światu*, ale w sposób przewrotny; przesłanie dzieł Jeda można sprowadzić do stwierdzenia A. Negriego i M. Hardta: *Nie ma (...) żadnego zewnętrznego punktu widzenia, który można umieścić poza tym obszarem przenikniętym przez pieniądź; nic nie umyka pieniądźowi*²⁰. Bycie artystą jest postrzegane jako kolejny rodzaj pracy, mającej na celu wytworzenie kapitału. W koncepcji reżimu biopolitycznego, jest to przykład pracy niematerialnej, która stanowi podstawę funkcjonowania współczesnego świata.

A. Negriego i M. Hardta dzieli pracę na materialną i niematerialną²¹. Według autorów teorii, we współczesnym świecie drugi z wymienionych rodzajów pracy coraz częściej zastępuje pierwszy. Również w powieści Houellebecq’a praca opiera się głównie na wytwarzaniu produktów niematerialnych. Widać to zarówno na poziomie fabuły jak również w tematyce cyklu portretów ludzi pracujących, autorstwa Jeda. Krytyk sztuki Won Fu Xin, stwierdza, że twórczość głównego bohatera ukazuje: *warunki produkcji panującej w danym społeczeństwie*²². Typy pracy, przedstawione na obrazach, korespondują z zawodami wykonywanymi przez bohaterów. Można je też podzielić na rodzaje, które wyróżniają autorzy koncepcji Imperium. Według A. Negriego i M. Hardta istnieją trzy typy pracy niematerialnej: wymiana informacji, analiza symboliczna oraz manipulowanie uczuciami. M. Hardt i A. Negri definiują wymianę informacji jako rozumienie istoty problemów i przewyższanie ich oraz twórcze wykorzystywanie wiedzy i komunikacji²³. Jest to według twórców „Imperium” najważniejszy i najbardziej prestiżowy rodzaj pracy niematerialnej.

W powieści Michaela Houellebecq’a wymianą informacji zajmują się między innymi ojciec Jeda i Olga – przedstawicielka firmy Michelin. Ojciec, w rozmowie z Jedem, opisuje swoje obowiązki: rozwiązywanie problemów związanych z kosztami wynajmu siedziby przedsiębiorstwa, walka o klientów oraz negocjacje prowadzone ze współpracownikami²⁴. Olga musi natomiast analizować zapotrzebowanie rynku, wykorzystując dane do wprowadzania korzystnych zmian w firmie. Jej wysoka pozycja materialna potwierdza spostrzeżenia A. Negriego i M. Hardta: wymiana informacji jest strategiczną gałęzią gospodarki. Na portretach Jeda przedstawicielami wymiany informacji są między innymi Bill Gates, Steve Jobs oraz architekt Jean-Pierre Martin.

²⁰ M. Hard, op. cit., s. 47.

²¹ Ibid., s. 300-323.

²² M. Houellebecq, op. cit., s. 106.

²³ Ibid., s. 311-312.

²⁴ Ibid., s. 99-100.

Kolejny typ pracy wyróżniony przez A. Negriego i M. Hardta to manipulowanie symbolami. W przeciwieństwie do wymiany informacji, nie wymaga twórczego myślenia i wysokich kwalifikacji. Na obrazie Jeda wykonuje ją asystentka ds. obsługi telefonicznej²⁵.

Manipulowanie uczuciami ludzkimi jest ostatnim z typów profesji, wymienionych przez autorów „Imperium”. Stanowi ono podstawę całego przemysłu rozrywkowego, ale także służby zdrowia i szeroko rozumianej opieki nad człowiekiem. Jej celem jest wytwarzanie emocji, takich jak: *odprężenie, dobre samopoczucie, satysfakcja, podniecenie, namiętne uczucia*²⁶. W powieści sztuka nie ma wartości samej w sobie, jest istotna jako rodzaj usługi, wytwarzającej uczucia. Wszystkie narzędzia promocji mają na celu przekonanie ludzi o tym, że zakupiony przez nich produkt – dzieło sztuki – zapewni im satysfakcję. Komercyjny charakter sztuki potwierdzają wypowiedzi bohaterów. Jed tytułuje portret znanych artystów, używając pola semantycznego związanego z ekonomią. Według krytyków obraz: „*Damien Hirst i Jeff Koons dzielą między siebie rynek sztuki*” przedstawia analogiczną sytuacja do portretu „*Bill Gates i Steeve Jobs dyskutują o przyszłości informatyki*”²⁷. Artyści są więc wytwórcami kapitału. Jak się okazuje, nie tylko oni. Wg autorów Imperium kapitał wytwarzany jest we współczesnym świecie również dzięki pracy niematerialnej.

Według A. Negriego i M. Hardta praca niematerialna nie wypiera tradycyjnych form pracy materialnej, tylko podporządkowuje ją niematerialnym sektorom gospodarki. Częściowo przenosi ją też w inne obszary globu²⁸. W świecie przedstawionym „Mapy i terytorium” widać pierwszą tendencję. Przedstawiciele firmy hydraulicznej, do której dzwoni Jed, wykonują pracę materialną, jednak ich przedsiębiorstwa opierają się na reklamie i telefonicznej komunikacji z klientem – czyli pracy niematerialnej. Narrator, opisując usługi hydrauliczne, stylizuje wypowiedź na język reklamy²⁹. Przeniesienie większości pracy materialnej do krajów o niskiej pozycji w systemie globalnym Imperium można w powieści Houellebecq’a zaobserwować jedynie pośrednio.

Akcja „Mapy i terytorium” rozgrywa się w Europie Zachodniej: we Francji i częściowo w Szwajcarii, czyli w państwach, w których dominuje praca niematerialna. Wszystkie zdarzenia, dziejące się poza rozwiniętymi krajami europejskimi, na przykład długi pobyt służbowy Olgi w Moskwie, są jedynie zdawkowo wspomniane przez narratora. Informacje polityczne, gospodarcze czy kulturalne, przedstawiane są z punktu widzenia człowieka żyjącego w jednym z wysoko rozwiniętych państw. W powieści Michaela Houellebecq’a dominująca pozycja krajów opierających się na pracy niematerialnej podkreślona jest konstrukcją fabuły, w której zmarginalizowana została rola pozostałych obszarów kuli ziemskiej. Autorzy koncepcji Imperium podkreślają fakt, że praca materialna w krajach rozwijających się jest przekształcana i uzależniana od gospodarek państw, w których przeważa praca niematerialna. Żaden kraj nie rozwija się w izolacji. W „Mapie i terytorium” rola państw

²⁵ M. Houellebecq, op. cit., s. 106.

²⁶ M. Hardt, op. cit., s. 313.

²⁷ M. Houellebecq, op. cit., s. 108.

²⁸ M. Hardt, op. cit., s. 300-304.

²⁹ M. Houellebecq, op. cit., s. 11.

rozwijających się zostaje przemilczana. Fabuła powieści nie wskazuje na ścisły związek ich gospodarek z obszarami wysoko rozwiniętymi.

Zdaniem A. Negriego, zmiany w charakterze pracy wpływają na wizję człowieka we współczesnym świecie. „Mapa i terytorium” pokazuje podobne mechanizmy zmieniające jednostki i społeczeństwo. Ludzi żyjących w Imperium cechuje nieprzerwane, wzajemne oddziaływanie na siebie: zarówno rzeczywiste, jak i wirtualne. Jednostki najczęściej wcielają się w role producentów i konsumentów, a ich interakcje mają na celu przeprowadzanie w możliwie najkrótszym czasie jak najkorzystniejszych transakcji, które odpowiadają wymaganiom obu stron. W powieści takie relacje łączą między innymi artystę Jeda i odbiorców jego sztuki. Główny bohater, razem z właścicielem galerii, analizują sygnały pochodzące z rynku, modyfikując następnie formę i treść wystawy artystycznej. Szybką interakcję umożliwiają nowe technologie.

A. Negri i M. Hardt sugerują, że we współczesnej epoce informatyzacji, człowiek uczy się działać jak komputer, podobnie jak w epoce przemysłowej upodabniał swoje zachowania do maszyny. Urządzenia komputerowe stają się pewnego rodzaju przedłużeniem ciała i zmysłów, pomagają w szybszym dostępie do informacji, dostarczają wrażeń i umożliwiają kontakty społeczne. Bohaterowie powieści Houellebecq, wykonując proste, codzienne czynności, wspomagają się urządzeniami elektronicznymi: od wysyłania maili przez zamawianie biletów lotniczych przez Internet aż do analizowania treści SMS-ów, w celu znalezienia zabójcy Houellebecq. Również w wypowiedziach bohaterów można zauważyć wpływ informatyzacji. Narrator stylizuje język na artykuły z Wikipedii, a bohaterowie sięgają do niej, jako do wiarygodnego źródła informacji. Ich myśli przybierają formę notek w wirtualnej encyklopedii.

Autorzy koncepcji Imperium zwracają wreszcie uwagę na fakt, że dla współczesnego człowieka uczucia i emocje stały się rodzajem produktu, który można wytwarzać, sprzedawać i kupować. W utworze Houellebecq cały przemysł rozrywkowy ma na celu sprawianie człowiekowi przyjemności. Język reklamy pojawia się w wypowiedziach narratora i bohaterów. Bohater powieści, Michael Houellebecq, mówiąc o kupowaniu ulubionych produktów, używa pola semantycznego związanego z miłością. Powieść Houellebecq w sposób wyraźniejszy, niż idea Imperium odsłania konsekwencje nowej wizji człowieka.

W świecie przedstawionym powieści przemysł manipulowania uczuciami nieuchronnie prowadzi do sptyczenia więzi międzyludzkich. Relacja producent-konsument dominuje nad innymi formami interakcji, ponieważ większą część życia bohaterów zajmuje praca. Niewiele ludzi decyduje się na utrzymywanie więzi z rodziną, a życie towarzyskie ogranicza się do kontaktów zawodowych i krótkich romansów. Również informatyzacja prowadzi do wyobcowania jednostki. Rzeczywiste relacje są zastępowane wirtualnymi, co powoduje ich sptyczenie. Przemysł, zajmujący się wytwarzaniem i manipulowaniem uczuciami, zachęca do korzystania z jego usług. Zastępują one bezinteresowne zaangażowanie w życie drugiego człowieka.

Przykładem może być sytuacja ludzi starszych. W większości wypadków ich bliscy nie zadają sobie trudu utrzymywania z nimi kontaktu. Zamiast tego zapewniają im opiekę,

rozrywkę i namiastkę relacji, umieszczając w domach starców. W świecie przedstawionym utwory obraz człowieka, jest podobny do wizji jednostki pod rządami reżimu biowładzy. Analogie można odnaleźć również w koncepcji natury i kultury.

W biopolitycznej wizji A. Negriego i M. Hardta różnice pomiędzy naturą i kulturą zacierają się. Zarówno jedno i drugie zaczyna być w coraz większym stopniu wytwarzane przez człowieka w celu produkcji kapitału. Taką samą wizję odnajdujemy w powieści Michaela Houellebecq, gdzie natura wykorzystywana jest do celów komercyjnych. Narrator opisuje, w jaki sposób przyroda jest „wytwarzana”. Wiejski krajobraz miasteczka Souppes nie jest przykładem harmonijnego współistnienia natury i działalności człowieka. Wszystkie elementy roślinne są wyprodukowane przez specjalistów w taki sposób, aby zaspokajały wymagania turystów. Zachowania roślin, uznawane są za coś wrogiego z punktu widzenia ekonomii i określane takimi epitetami jak „niszczycielska żarłoczność”. W powieści ukazani są również bohaterowie odpowiedzialni za produkcję natury, na przykład prezenter telewizyjny Jean-Pierre Pernaut. To on wypromował modę na naturę oraz „ekologię i autentyczność”³⁰. Wyrażenie „autentyczny” w kontekście powieści przestaje być synonimem prawdziwości i naturalności. Przyroda, która stała się obiektem zainteresowania masowego odbiorcy, jest sztucznym tworem o charakterze komercyjnym. Jest równocześnie fragmentem kultury, który prezenter wyprodukował, tworząc nową modę.

Powieść Michaela Houellebecq w dużo mniejszym stopniu kładzie nacisk na tematy polityczne, interesujące autorów koncepcji Imperium. Konstrukcja „Mapy i terytorium” determinuje takie rozłożenie akcentów. W powieści Houellebecq miejsce akcji nie wykracza poza Europę Zachodnią, podczas gdy A. Negri i M. Hardt główne działania polityczne reżimu biowładzy umieszczają poza tym obszarem. Podstawą władzy politycznej Imperium jest idea *prawowitego stosowania siły*³¹. Aby potwierdzić swoją pozycję, państwa zajmujące wysoką hierarchię w światowym porządku, prowadzą kampanie militarne na innych obszarach Kuli Ziemskiej pod hasłem „interwencji” oraz „walki z terroryzmem”. Aby uzasadnić moralnie używanie przemocy, reżim biowładzy wykorzystuje dobre intencje organizacji humanitarnych, zachęcając je do przeprowadzania tzw. „interwencji moralnych”, w krajach, które nie chcą podporządkować się władzy Imperium. W czasie trwania akcji podkreśla się łamanie praw człowieka na obszarze interwencji, przedstawiając późniejsze użycie siły militarnej jako moralny obowiązek.

W powieści „Mapa i terytorium”, podobnie jak w koncepcji A. Negriego i M. Hardta, organizacje społeczne zostały ocenione negatywnie. W utworze Michaela Houellebecq ich działalność ogranicza się do realiów europejskich. Przedstawiony został epizod interwencji organizacji ekologicznej w działalność „Dignity” - przedsiębiorstwa, przeprowadzającego eutanazje. Narrator w sposób ironiczny zestawia istotę tej interwencji: troskę o populację karpia z kontrowersyjną działalnością Dignity, budzącą poważne dylematy moralne. Wątki akcji humanitarnych są w „Mapie i terytorium” epizodyczne i nie przedstawiają mechanizmów,

³⁰ M. Houellebecq, op. cit., s. 206-207.

³¹ M. Hardt, op. cit., s. 50.

opisywanych przez A. Negriego i M. Hardta. Powieść skupia się na sposobie działania współczesnego, zachodniego społeczeństwa.

Według autorów koncepcji Imperium społeczeństwo staje się coraz bardziej zróżnicowaną, nieprzewidywalną całością: *stanowi nieredukowalną różnorodność, nieskończoną ilość punktów, zróżnicowaną, absolutnie zróżnicowaną całość*³². Porządek biopolityczny stymuluje każdą jednostkę używając wielu rodzajów dyskursu oraz wykorzystując dużą ilość technik do ideologizacji wszystkich aspektów życia. Jednak, jak twierdzi A. Negri, różnorodność jednostek sprzyja możliwościom współdziałania, w celu zniszczenia reżimu Imperium. Narrator powieści Houellebecq, opisując różne ruchy społeczne i ekonomiczne w świecie przedstawionym powieści, określa je jako „anarchiczne” oraz tworzone „na dziko”. Oba określenia sugerują spontaniczność i nieprzewidywalność oraz zakwestionowanie reguł narzuconych przez państwo. W wizji biopolityki, proponowanej przez M. Hardta i A. Negriego mogą być interpretowane jako sprzeciw multitudini wobec reżimu biopolitycznego.

M. Hardt i A. Negri widzą w samodzielnym organizowaniu się społeczeństwa nadzieję na upadek Imperium. W utworze Michaela Houellebecq spontaniczne organizowanie się nie osłabia reżimu biowładzy. „Anarchiczne” ruchy są po pewnym czasie wykorzystywane do komercyjnego pomnażania kapitału. Narrator opisuje jedno z tego typu zjawisk: *geniusz Pernauta poległ na tym, że zrozumiał, iż po latach osiemdziesiątych, latach „kasy i bajer”, ludzie zaczęli marzyć o ekologii, autentyczności, prawdziwych wartościach*³³. Epitet „prawdziwe wartości” jest ironiczny, ponieważ odnosi się do sztucznie wytworzonych produktów, ich reklamy i sprzedaży. Ostatnie wątki fabuły, są ważne dla interpretacji utworu. Nadzieje na upadek reżimu biowładzy okazują się niewielkie.

Akcja rozgrywa się kilkadziesiąt lat po czasach współczesnych autorowi. W koncepcji A. Negriego i M. Hardta, multituda jest w stanie w przyszłości sprzeciwić się Imperium. W „Mapie i terytorium” dzieje się odwrotnie: mimo, że jest to czas nowych, spontanicznych ruchów społeczeństwa, podporządkowują się one wartościom, które A. Negri i M. Hardt przypisują Imperium: *postanowili oni [przybysze z obszarów miejskich] ponownie zaludnić hinterland – próba ta, po wielu bezowocnych wysiłkach, tym razem oparta na dokładnej znajomości praw rynkowych i ich świadomej akceptacji, powiodła się całkowicie*³⁴. W tekście porządek Imperium, mimo że wytworzony sztucznie i teoretycznie możliwy do zmiany, przez cały czas trwania akcji powieści, utrzymuje się przy władzy.

Świat „Mapy i terytorium” jest w wielu miejscach podobny do biopolitycznego porządku, prezentowanego przez A. Negriego i M. Hardta. Jednak idea Imperium jest tylko jedną z możliwych interpretacji powieści Houellebecq. „Mapa i terytorium” prezentuje szerokie spektrum związków biologii lub życia człowieka z koncepcjami politycznymi i sposobami sprawowania władzy. Dalsza eksploracja zagadnienia mogłaby okazać się owocna. Ogólne mechanizmy świata powieści są zbieżne z wizją biopolityki Michaela Foucault, a jej

³² A. Negri, *Powrót: alfabet biopolityczny*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006, s. 103.

³³ M. Houellebecq, op. cit, s. 20.

³⁴ Ibid., s. 370.

szczegółowe zagadnienia – z modelem M. Hardta i A. Negriego. Konstrukcja powieści pozwala na zastosowanie do jej interpretacji pojęć polityki emancypacji i życia A. Giddensa, czy agambenowskiego pojęcia „nagiego życia” Powieść w różny sposób odpowiada da inne kwestie poruszane przez biopolitykę: problemy współczesnej biologii i genetyki prezentowane przez Bruno Latour, Paula Ruterforda oraz Gesę Lindermann, koncepcję ekonomiczną W. Schultza i Garego S. Beckera oraz pytanie o szczęście w modelu A. Rüstowa i W Röpke. Intertekstualny charakter „Mapy i Terytorium” może być rozumiany jako narzędzie, służące sprecyzowanym celom porządku biopolitycznego, może jednak równie dobrze być opisany jako różnorodność idei we współczesnym świecie, często ze sobą sprzecznych i zwalczających się. Można wierzyć słowom Jasselina, który twierdzi, że ekonomiści nie potrafią formułować naukowo sprawdzalnych przewidywań, co do rozwoju rynku, ponieważ na przeszkodzie stoi natura człowieka; skomplikowana i nieprzewidywalna. Można również przyjąć punkt widzenia muchy albo zajrzeć do Wikipedii.

Bibliografia:

1. Graham, A., *Intertextuality*, New York, Routledge, 2000.
2. Hardt, M., Negri A., *Imperium*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B, 2005.
3. Houellebecq, M., *Mapa i terytorium*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B, 2011.
4. Negri, A., *Powrót: alfabet biopolityczny*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2006.
5. Nycz, R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm, a wiedza o literaturze*, Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2000.





Danuta Nikitenko, Włodzimierz Nikitenko: *Pamiętliwe sąsiedztwo*

Pamiętliwe sąsiedztwo

(dla czytelników od lat 18)

Współczucie – dosłownie:

„wspólne odczuwanie”

rodzi się ze zranień własnego

serca, które czynią nas wrażliwymi,

na innych zranionych...¹

/ John Welwood /

Niezwyczajnie zawiła, a może nawet fascynująca, by nie powiedzieć do pewnego stopnia sensacyjna wciąż pozostaje, kwestia stosunków Polski z Ukrainą, szczególnie podejmowana w czasach nam współczesnych. Sąsiedztwo naszego południowo-wschodniego partnera granicznego, samodzielnego i niepodległego kraju, od sierpnia roku 1991 państwa, to również nasze polskie ciągle bardzo trudne, bo *pamiętliwe*² sąsiedztwo. Z mniej lub bardziej złożonych powodów, tzw. *problem ukraiński* wśród dużej części społeczeństwa polskiego i ukraińskiego, wzbudza wciąż dosyć silne i bardzo różne emocje. Mówiąc wprost, dotyczy on zarówno kultury obu krajów jak i faktów, mocno uwikłanych i bezsprzecznie poplątanych ze sobą.

Polacy mają głęboką świadomość, że Ukraina to drugie co do wielkości państwo obecnej Europy (603.700 km²), które istnieje na arenie europejskiej, głównie ze względu na swoje bogactwo, wynikające z warunków klimatyczno-przyrodniczym, dość zróżnicowaną *florę i faunę*³ i bogactwa naturalne, jak również dalece interesującą historię tego kraju. Zainteresowanie tą częścią Europy, zawsze było silne, jednak w ostatnich latach nasiliło się z uwagi na krystalizującą się sytuację polityczną, która spowodowała wielkie zainteresowanie

¹ H.Exley, *Możesz na mnie liczyć*, New York 1998, s. 6.

² *Pamiętliwe* – wykazujące skłonność do pamiętania doznanych krzywd, przykrości; zawziętość; Źródło: Szymczak M.(red.), *Słownik języka polskiego*, t. 2, Warszawa 1979, s. 589.

³ **FLORA** – ogół roślin występujących na określonym obszarze, w określonej epoce geologicznej i określonym środowisku ekologicznym; **FAUNA** – ogół gatunków zwierząt charakterystycznych dla pewnego terytorium, środowiska lub określonego okresu geologicznego; Źródło: Szymczak M.,(red.), dz.cyt., t. 1, Warszawa 1978, s. 577 i 598.

w mediach polskich i zagranicznych. Z perspektywy polskiego sąsiedztwa, dzieje Ukrainy wywołują dużo kontrowersyjnych opinii. Społeczeństwo polskie jest jednak w tych opiniach bardzo podzielone z uwagi na różne uwikłania polityczne, jak i zaszczości historyczne związane z ogromną liczbą polskich rodzin zamieszkujących tereny Ukrainy ówczesnej Polski. Większość członków tych rodzin nadal jest mocno związana emocjonalnie z tamtymi terenami, choćby poprzez dziadków, jak i rodziców, którzy przeżyli tam nierzadko bardzo wstrząsające chwile.

Głównym czynnikiem decydującym o wielkości tego państwa jest jego 49 milionowa liczba obywateli (w 2003 roku), gdzie ok. 80 % to Ukraińcy; ok. 15-17 % Rosjanie; pozostali, to generalnie Polacy, Białorusini i Żydzi, nie licząc „mieszanek” z Łemkami oraz Mołdawią, a także Bułgarią, Węgrami i Rumunią.⁴ Z końcem wieku XX, Ukraina osiągnęła znaczny już pułap rozwoju cywilizacyjnego, zmierzający obecnie w coraz większą odrębność w stosunku od krajów słabiej rozwijających się.

Dzieje sąsiadującego z nami tego właśnie państwa i narodu, rozpoczęły się około 150-100 tysięcy lat p.n.e. Więcej śladów bytności w tych okolicach, zachowało się z czasów wspólnot pierwszych wędrownych plemion zbieraczy i myśliwych, przybyłych tu najprawdopodobniej z równinnych okolic bliżej nieokreślonych obszarów Azji okresu górnego paleolitu. Warunki do życia pod względem przyrodniczym i klimatycznym, tereny te osiągnęły dopiero jednak wraz z cofającym się lodowcem około 12.000 lat temu. Pierwsze odkryte, a zamieszkałe tu kultury, wywodzą się z zasięgu neolitycznych cywilizacji czarnomorskich, czyli najprawdopodobniej pogranicza *kultury bugo-dniestrowskiej*, oraz tzw. *kultury trypolskiej*, sytuującej się około 4000-2500 lat p.n.e. Kolejnymi osadnikami tych ziem, zostali najprawdopodobniej konni wędrowcy okolic Krymu.⁵ Posługiwali się już narzędziami z żelaza i nazywano ich – *Kimmerami*. Ich rodowodu należałoby szukać jednak nie tylko w okolicach Morza Czarnego, ale już wśród coraz liczniejszych rodzin koczowników *ludów indoeuropejskich* okresu lat około 750 p.n.e. Następne ślady bytności ludzkiej na tych terenach, pochodziły z rejonów Euroazji Południowej i byli nimi najpierw – *Scytowie*, a następnie *Sarmaci*. Oba ludy, posiadały znaczną już „domieszkę” etniczną ludów tureckich, by nie powiedzieć wprost – ludów plemion rozległej i bardzo licznej rodziny *Chazarów*. Jako jedne z ostatnich grup osadniczych omawianego regionu, zaistniały tu kultury okresu późnorzymskiego, a ściślej *kultura zarubiniecka* (jej zasięg: od Bugu i Prypeci do Berezyny i Dniepru; związany był ze znaczną gospodarką leśną i zabagnieniem terenu) oraz *kultura czerniachowska* (jej zasięg: dorzecze dolnego Dniepru aż do ujścia Desny i Dońca, dotykających na zachodzie do Niziny Wołoskiej i Aluty).⁶ O ile znaczna część współczesnych badaczy uważa obie wymienione kultury za pokrewne *Słowianom*, o tyle druga część, jest temu wyraźnie i absolutnie przeciwna, ponieważ nie istnieją wyraźne dowody na ich wspólne jakoby pokrewieństwo. Raczej skłaniać się można bardziej ku osobliwej „mieszance” stworzonej w oparciu o plemiona *Baltów*, jak i wyraźnie germańskich *Gotów* (*ślady odnalezione w okolicach Hrubieszowa*). Jeszcze inni, próbują systematyzować ten układ w rodzinie tzw. *Słowian Wschodnich*, co może nie mieć

⁴ G.Ajdacki (red.), *Wielki atlas świata*, Warszawa 2003, s. 253.

⁵ K.Godłowski, J.Kozłowski, *Historia starożytna ziem polskich*, wyd. V uzupełnione, Warszawa 1983, s. 42-43.

⁶ Z.Bukowski, K.Dąbrowski, *Śladami kultur azjatyckich*, Łódź 1978; P.Kaczanowski, J.K.Kozłowski, *Najdawniejsze dzieje ziem polskich*, Kraków 1998; A.Błazejowski, *Starożytni Słowianie*, Wrocław 2007.

wielkiego uzasadnienia w istniejącym źródłach (tę akurat „rodzinę” klasyfikuje się generalnie po wspólnych korzeniach genealogicznych, tkwiących w językoznawstwie: *Rosjan, Białorusinów, Ukraińców* oraz oczywiście *Polaków*).

W ten sposób dowiadujemy się jak dalece wymieszany jest to obszar pod względem narodowościowym i etnicznym, gdzie problematyka związana z *etnocentryzmem*,⁷ uprzedzeniami i *stereotypami*⁸ jest tłem zdarzeń i stanowi podstawę rozważań nad przyczynami tła nieporozumień, wytworzonych pod wpływem tak dużego wymieszania kultur i narodów.

Aby dotrzeć do bardziej formalnych relacji polsko-ukraińskich należy cofnąć się do około XIV wieku. Choć faktycznie jego zręby, sięgają czasów jeszcze wcześniejszych. Terytorium wzajemnego działania, obejmowało początkowo tylko tereny tzw. *Kijowszczyzny* oraz *Bractawszczyzny*, a dopiero od około połowy wieku XVII, również i *Czernihowszczyzny*. Scalanie tego obszaru, sięga czasów najprawdopodobniej okresu bardzo wczesnej *Rusi Kijowskiej*, czyli przełomu wieku IX – X. Wiadomo także skąd inąd, że znaczna część powierzchni państwa późniejszej Ukrainy, stanowiła natenczas jeden z podstawowych filarów późniejszego państwa Rusi, budowanej przez twórcę i założyciela, jakoby potomka Waregów, a zarazem wielkiego lokalnego (mitycznego?) księcia – **Włodzimierza Wielkiego**.⁹ Jednym z największych ówczesnych ośrodków kultury i gospodarki tych ziem, promieniujących w wiek XI, bez wątpienia pozostawał – Kijów. Miasto, które posiadało natenczas już status jednego ze znacznych miast Europy. Niestety, wciąż przemieszczające się wówczas hordy dzikich ludów azjatyckich (generalnie *Tatarów* i *Turków*, choć nie tylko), jak i ciągnące się latami lokalne większe i mniejsze wojny bądź tylko większe lub mniejsze walki wewnętrzne, doprowadziły do prawie całkowitego i doszczętnego jego zniszczenia. Dopiero zdecydowanie duży napływ ludności polskiej i jej osadnictwo, spowodowało zwiększony rozkwit życia gospodarczego (szczególnie rozwój handlu) i społecznego, który wspierany był przez panującego wówczas

⁷ **Etnocentryzm** – postawa polegająca na skłonności członków pewnej grupy społecznej do uważania jej za lepszą lub wyższą od innych; prowadzi często do fanatyzmu, rasizmu i nacjonalizmu; Źródło: Szymczak M. (red.), dz.cyt., t. 1, s. 558; **Etnocentryzm** to również :„skłonność do spostrzegania świata przez pryzmat własnych filtrów kulturowych – *Uczymy się w określony sposób spostrzegać i interpretować zachowania innych....* . W tym ujęciu etnocentryzm per se nie jest ani dobry, ani zły ...,” Źródło: Matsumoto D., Juang L., *Psychologia międzykulturowa*, Gdańsk 2007, s. 87.

⁸ **Stereotyp** – funkcjonujący w świadomości społecznej skrótowy, uproszczony i zabarwiony wartościująco obraz rzeczywistości odnoszący się do rzeczy, osób, grup społecznych, instytucji itp. Często oparty na niepełnej lub fałszywej wiedzy o świecie, utrwalony jednak przez tradycję i nie ulegający zmianom; Źródło: Szymczak M.(red.), dz.cyt., t. 3, s. 332; **Stereotypy** to również uogólnione przekonania dotyczące grup ludzi, a zwłaszcza ich cech psychicznych i osobowościowych; stereotypy mogą być zarówno pozytywne jak i negatywne; stereotypy na temat grupy własnej nazywamy *autostereotypami*, natomiast dotyczące innych grup to *heterostereotypami*; Źródło: Matsumoto D., Juang L, *Psychologia międzykulturowa*, Gdańsk 2007 s.94-95.

⁹ **Włodzimierz Wielki** – wielki książę kijowski zwany również „Piękne Słoneczko”, bądź „Chrzciciel”, był synem Świętosława, po którego śmierci odsunął braci do władzy obejmując tron w Kijowie; w 983 roku pokonał plemię Jaćwingów, pozostając sprzymierzeńcem cesarza Bizancjum – Bazylego II w jego walkach z Bułgarami; w 988 poślubił siostrę cesarza – Annę, łącząc ten ślub z chrztem Rusi w obrządku wschodnim; w roku 981 odebrał Polsce – Grody Czerwieńskie, co nie wpłynęło jednakże ujemnie na stosunki z Polską; faktycznie jego syn – Jarosław Mądry dopiero zjednoczył ziemie Rusi i zacieśnił jej więzy z Europą; kanonizowany około XIII wieku; Źródło: Kiryk F., Jureczko A. (red.), *Szkolny słownik biograficzny*, Kraków 1996, s. 444.

polskiego króla **Kazimierza III** zwanego później Wielkim¹⁰. Okres ten należy do świetniejszych w historii tego miasta.

Zasiedlanie i przekształcanie całego obszaru ówczesnego obszaru Ukrainy w „tętniące życiem” centra ludzkie, nastąpiło najprawdopodobniej dopiero jednak z końcem wieku XV. Otóż na znacznej większości bezludnej dotąd połaci dzikich trawiastych stepów, rozciągających się od źródeł Zachodniego Bugu i Dniestru, gdzie sytuuje się Podole, aż do zabagnionych wysepek obu stron Dniepru, i dalej ku obszarom rozległej Wyżyny Donu, zaczął się wówczas ożywiony ruch społeczno-gospodarczy. Mianowicie, coraz częściej osiadali tu samotnie lub z towarzyszącymi im czasami tylko rodzinami, bądź tylko przyjaciółmi albo znajomymi, uciekający przez obowiązkiem pańszczyzny i bezprawiem szlacheckim chłopcy polscy i ruscy, ale też różnego rodzaju bezdomni, oraz *banici* (wygnańcy). Dołączali do nich także wolni osadnicy z południa Europy oraz Bliskiego Wschodu, nie wspominając o wciąż trwających na tych terenach „wędrownych ludów”. Mało tego, coraz częściej pojawiała się również w tych okolicach *krnqbrna*¹¹ wobec obowiązującego ówczesnie prawa również szlachta i mieszczenie z różnych obszarów. Dopełniali tego całego wielce osobliwego „osadnictwa” różnych odmian wędrowcy, pielgrzymi, awanturnicy, wyobcowani dziwacy, jasnowidzący i „wszelkiej maści” poszukiwacze przygód, a także zwykli bo pospolici przestępcy, ze wszystkich możliwych ówczesnych stron kontynentu, z przewagą ościennych chanatów tatarskich, jak i rozległego państwa sułtańskiego, bądź terenów rozległej i wciąż tajemniczej, bo jednak odległej Azji. Wszyscy, aby się utrzymać i prowadzić życie na określonym jednak poziomie, musieli w mniejszym bądź większym stopniu, osobiście bądź przez wynajętych ku temu specjalnie ludzi, trudnić się również uprawą roli, myślistwem, rzemiosłem, bartnictwem, zbieractwem, handlem, rybołówstwem... W miarę upływu czasu, zamartwiając się o własne kruche bezpieczeństwo, budowali również coraz doskonalsze i bardziej ufortyfikowane osady (*sicze*), a nawet obozy-twierdze, oraz organizowali także własne coraz lepsze oddziały zbrojne, słynące z coraz większej bitności, przebiegłości, szybkości, skuteczności, jak i podstępności działania.

Jednym z pierwszych, który rzeczywiście sięgnął i próbował ucywilizować tę nową, choć nie do końca jeszcze sprecyzowaną „masę militarną”, był natenczas władca Polski – **Jan**

¹⁰ **Kazimierz III Wielki** (1310-1370) – król Polski od roku 1333; ostatni z dynastii Piastów; syn Władysława I Łokietka i Jadwigi księżniczki wielkopolskiej; w sojuszu z Węgrami i papieżem dążył do zjednoczenia wszystkich ziem polskich w granicach wczesnośredniowiecznej władzy Bolesławów; w roku 1335 za cenę 20 tysięcy kup groszy praskich uzyskał zrzeczenie się Jana Luksemburskiego do korony polskiej; w roku 1339 mimo wygranego procesu z Krzyżakami nie odzyskał zagrabionych przez nich ziem; dopiero w roku 1343 odzyskał Kujawy i Ziemię Dobrzyńską; w latach 1340-1349 z pomocą Węgier przejściowo opanował ziemie Rusi Halicko-Włodzimierskiej. W 1366 zajął Podole; prowadząc wojny o Śląsk w roku 1343 odzyskał Wschowę i część Wielkopolski, a w roku 1351 opanował część Mazowsza; sprawował władzę scentralizowaną, choć bardzo intensywną osadniczo – ponad 1000 lokacji miejskich; zwiększył dochody państwa z żup solnych; skodyfikował prawo, uporządkował podatki i system monetarny oraz celny; podniósł obronność i bezpieczeństwo państwa (zbudowano wtedy około 70 zamków; polecił budowę murów obronnych wokół miast; w roku 1364 zainicjował powstanie na terenie państwa polskiego – Akademię Krakowską (późniejszy Uniwersytet Jagielloński); podniósł i umocnił autorytet władcy w Europie, oraz znaczenie Polski na kontynencie); Źródło: Adamczyk-Szczecińska H., Mańkowska A., Zalewska K., dz.cyt., s. 153.

¹¹ **Krnqbrny** – nie dający sobą kierować, uparty, nieposłuszny, znamionujący upór i przekorę; Źródło: Szymczak M., dz.cyt., t. 1, Warszawa 1978, s. 1049.



Olbracht.¹² On właśnie w roku 1489, wykorzystał tzw. *kozaków* w roli przewodników i zwiadowców, w swojej wyprawie ku obszarom Bukowiny. Około wieku XVI natomiast, zaczęła się coraz bardziej materializować na terenie obecnej Ukrainy tzw. *kozaczyzna*. Posługując się zupełnie swobodnym tłumaczeniem określenia „kozak”, otrzymujemy wyjaśnienie tego określenia jako: *awanturnik* (tur. quazzaq – „awanturnik”), *stróż*, *wartownik*.¹³ Kozaczyzna trwała i walczyła o scalenie, jak i własną rzeczywistą niepodległość, aż do jej zupełnej i ostatecznej likwidacji w roku 1775. Wtedy bowiem, rozporządzeniem wielkiej imperatorowej, a zarazem carycy Rosji – Katarzyny II Wielkiej, została bezpowrotnie włączona w skład wielkiego *Imperium Rosyjskiego*. Generalnie, tym samym układ likwidacji państwa polskiego w procesie rozbiorowym, jakoby „przy okazji”, zlikwidował zarys dojrzewającej „państwowości” ukraińskiej. Większa jej część, terytorialnie trafiła w skład korony rosyjskiej, gdzie poddano ją automatycznie intensywnej rusyfikacji. Natomiast spory teren dawnej *Rusi Czerwonej*, włączono w skład monarchii Habsburgów. Przy czym, caryca Katarzyna II, aby mieć specyficzną grupę *kozactwa* zawsze tylko po swojej stronie, w 10 lat później (już w roku 1785) przyznała kozackim oficerom przywileje i prawa, jakie posiadała natenczas cała szlachta rosyjska. Nazwa – *kozak*, *kozactwo*, przetrwała generalnie aż do naszej współczesności. Ostatnie bodajże powstające grupy kozackie, to tzw. *kozacy amurscy*, „stworzeni” przez władzę sowiecką w połowie XX wieku z zawodowych grup górników (głównie z rejonów Nerczyńska), jak również przesiedleńców okolic Jeziora Bajkał. Zapewne inną, choć także jedną z ostatnich grup *kozactwa*, byli bodajże : *kozacy kubańscy* (organizacja wojskowa z przełomu XIX – XX wieku, a ściślej roku 1860-1920 z rejonu: Krasnojarskiego Kraju, Stawropolskiego Kraju, Adygeji oraz Karaczajo-Czerkiesji). Przy czym aktualni badacze problemu zarówno „*kozactwa*”, jak i „*kozaczyzny*”, wyróżniają w tej grupie jeszcze inne, wcześniejsze jej części składowe, głównie: *kozacy dońscy* (najbardziej liczna grupa z okolic rzeki Don); *kozacy terscy* (przybyli na ziemie ukraińskie około XVI wieku z rejonu Kaukazu, osiedli w pobliżu rzeki Terek); *kozacy astrachańscy* („strażnicy” Imperium Rosyjskiego z okolic Wołgi k/Astrachania); *kozacy uralscy* (z nad rzeki Ural); *kozacy burscy* (tzw. „nadbużańscy”, utworzeni z kawalerii walczącej z Turkami, w ich składzie m.in.: Mołdawianie, Serbowie, Wołosi, Bułgarzy); *kozacy czarnomorscy* (z *kozaków* Zaporozża po likwidacji ich osad przez carycę Katarzynę II); *kozacy Siedmiorzeczca* (z okolic Ałma-Aty, a pochodzący z rejonów Kazachstanu i Kirgistanu); *kozacy orenburscy* (z okolic rzeki Iset, Orenburg, Samary, Ufy, Czelabińska); *kozacy ussuryjscy* (z okolic rzeki Sungarii, Ussuri i jeziora Chanka); *kozacy nadbajkałscy* (utworzeni w drugiej połowie XIX wieku w rejonie Jeziora Bajkał, a wywodzący się głównie z okolic Syberii: głównie Buriaci i Ewenkowie); *kozacy syberyjscy* (stworzeni z początkiem wieku XIX przez cara Aleksandra,

¹² **Jan Olbracht** – (1459-1501) król Polski, syn Kazimierza Jagiellończyka i Elżbiety Rakuszanki; w latach 1486-1490 prowadził czynne wojny na Rusi z Tatarami; w roku 1490 podjął starania o tron Węgier, ale przegrał z bratem – Władysławem Jagiellończykiem natenczas królem Czech; aby zapewnić sobie poparcie szlachty wydał w roku 1496 *statuty piotrkowskie*; w 1497 toczył przegraną wojnę z Mołdawią, która znacznie przetrzebiła szeregi szlachty – od wtedy powiedzenie: „za króla Jana Olbrachta w Polsce wyginęła szlachta”; Źródło: Kiryk F., Jureczko A., (red.), dz.cyt., s. 173-174.

¹³ Wg *Codexu Cumanicus* z Kaffy z okresu końca wieku XIII, obecnie w Bibliotece św. Marka w Wenecji.



wydzieleni z kozactwa Siedmiorzeczca) oraz *kozacy azowscy* (z osad rejonu Morza Azowskiego, przeznaczeni do patrolowania wybrzeża morskiego).¹⁴

Oczywistym pozostaje więc, iż tą bardzo różnorodną w swojej strukturze grupę narodowościową, ciągle targaną buntami, powstania i niepokoje wewnętrzne, walka o władzę i bezwzględne przywództwo, powodowane dodatkowo formalnymi lub nie, związkami małżeńskimi i pokrewieństwem rodzinnym, oraz dziećmi zaistniałymi z tych związków. Do znacznych i zapamiętanych wielkich „przewrotów i szumów rewolucyjnych” tego obszaru, zaliczyć zapewne można m.in.: powstanie **Krzysztofa Kosińskiego**¹⁵ (lata 1591-1593) bądź **Semena Nalewajko**¹⁶ (lata 1595-1597). Mimo, że oba zakończyły się klęską, to wcale jednak nie uspokoiły tego jakoby pierwowzoru podjętej już wyraźnej walki o własną, czyli odrębną tożsamość narodową. Najważniejsze z powstań, pod wodzą wielkiego hetmana **Bohdana Chmielnickiego**¹⁷ w roku 1648, mimo wygranej, mocą tzw. *ugody w Perejestawiu* w roku 1654,

¹⁴ Serczyk W., *Na dalekiej Ukrainie. Dzieje kozaczyzny do roku 1648*, Kraków 1984; Podhorecki L., *Sicz Zaporoska*, Warszawa 1978; Romański R., *Kozaczyzna*, Warszawa 2004; Jakowenko N., *Historia Ukrainy od czasów najdawniejszych do końca XVIII wieku*, Lublin 2000; Kamiński A.S., *Historia Rzeczypospolitej Wielu Narodów. Obywatele, ich państwa, społeczeństwo, kultura*, Lublin 2000.

¹⁵ **Kosiński Krzysztof** – (1545-1593), ataman (dowódca) kozacki, choć szlachcic polski; urodził się na Podlasiu na Ziemi Drohiczyńskiej; wywodził się z rodu szlacheckiego herbu Rawicz; był przywódcą pierwszego głośnego buntu kozaków przeciwko magnaterii w latach 1591-1593; lekkoduch i hulaka, który po utracie majątku w roku 1586 przystał do <kozaków zaporoskich>. Natomiast w roku 1590, z poręki wielkiego hetmana koronnego RP – Jana Zamoyskiego, otrzymał tytuł – *pułkownika* kozaków rejestrowych. Otrzymał wtedy także nadział ziemi w postaci: Rokitna i Olszanicy w województwie kijowskim. W roku 1591, nadział tych miejscowości otrzymał jednocześnie magnacki ród Ostrojskich, co doprowadziło do otwartego prywatnego konfliktu zbrojnego między rodami. Kosiński, jako samozwańczy ataman, uderzył w siłę około 5000 kozaków na rodowe siedziby Ostrojskich i innych magnatów, pałac dokumenty nadania ziemi i płdrując dwory; całość zamieszania przekształciła się wkrótce w prywatną wojnę kozacko-chołopską, zwaną – *Powstaniem Kosińskiego*; w roku 1593 został jednak pokonany i wzięty do niewoli w okolicach miejscowości Piątek. Nie do końca zrozumiałym pozostaje zdarzenie próby ponownego wzniesienia buntu wśród Kozaków w miejscowości – Czerkasy, gdzie najprawdopodobniej wtedy zginął; Źródło: Rawita-Gawroński, F., *Kozaczyzna ukraińska w Rzeczypospolitej Polskiej do końca XVIII-go wieku: zarys polityczno-historyczny*. Warszawa 1922.

¹⁶ **Nalewajko Semen** – urodził się w Husiatynie około 1540 lub 1550 roku jako syn miejscowego kuśnierza; był zamieszany w zabójstwo właściciela miasta Husiatyn i dlatego zbiegł w szeregi kozactwa; był jednym ze słynnych samozwańczych atamanów kozackich słynących z okrucieństwa, który dowodził grupą napadającą na Turków i Tatarów, a także organizatorem wypraw łupieżczych na Węgry i Mołdawię; przywódca powstania i wojny chołopsko – kozackiej w latach 1595-1596 na obszarach obecnej Ukrainy i Białorusi; dokonał rzezi i pogromu mieszczan i Żydów w miejscowościach Słuck i Mohylew; pokonał go hetman koronny – Stanisław Żółkiewski w okolicach Ostrego Kamienia, a następnie Łubni; konsekwencją tego zdarzenia była zdrada i wydanie przez własnych ludzi w ręce polskie, za darowanie życia i majątków części kozactwa; po 10 miesiącach śledztwa skazany został na karę śmierci i powieszony na Górze Szubienniczej, gdzie około 200 lat później wybudowano słynną – Cytadelę Warszawską. Zyskał miano bohatera narodowego; według legendy, miał zostać upieczony przez Polaków wewnątrz metalowego wołu, a nie powieszony; jego imieniem nazwano później wiele ulic ukraińskich miast, a Bank Narodowy Ukrainy zamieścił jego podobiznę na monecie o nominale 20 hrywien; Źródło: Serczyk W.A., *Historia Ukrainy*, Wrocław 2001; Kołodziejczyk D., *Jak Kozacy państwo budowali, a Lachy historię im pisali*, [w:] Franz M., *Idea państwa kozackiego na ziemiach ukraińskich w XVI–XVII wieku*, Toruń 2005, recenzja w „Przegląd Historyczny”, Nr 98 (4), rok 2007, s. 578.

¹⁷ **Chmielnicki Bohdan** – (ok. 1595-1657) polski szlachcic, hetman i polityk kozacki, bohater narodowy Ukrainy; cześnik czehryński; początkowo przeciwnik zerwania stosunków z RP, po zatargu z podstarościm Czaplńskim zbiegł na Zaporozże w roku 1647; tam skupił wokół siebie zbuntowane kozactwo; w roku 1648 zorganizował powstanie przeciwko RP; w sojuszu z Tatarami wygrał m.in. pod Korsuniem i Piławcami; przegrał m.in. w okolicach Zborowa i Beresteczka; od tej chwili zabiegał o włączenie Ukrainy do Rosji, czego dowodem była tzw. „ugoda w Perejestawiu”, gdzie rada kozacka pod jego przewodnictwem złożyła śluby wierności carowi; w trakcie

wyraźnie podzieliło po raz pierwszy ziemie ukraińskie na tzw. *Ukrainę lewobrzezną* z Kijowem – dla Rosji, i pozostałą część, tzw. *Ukrainę Zachodnią* – dla Polski. Warto mieć tutaj na uwadze także inny wątek, poczynania jednego z ostatnich znacznych hetmanów ziemi ukraińskiej – **Jana Mazepy Kołodyńskiego** (także: *Kołedyńskiego* lub po prostu *Mazepy*; działania lat 1687-1708), który za wszelką cenę starał się oderwać część Ukrainy i przyłączyć ją do Polski.¹⁸ Istotny jednakże problem kozactwa pozostał, nawarstwiał się i choć stosunkowo wolno, to wciąż coraz bardziej jednak dojrzewał, czekając na czas swojego ostatecznego rozwiązania. Wtedy też najprawdopodobniej, zaczął już w pełni, pod wpływem uzyskanych wcześniej swobód, praw wolności, oraz swoistego coraz bardziej dojrzałego rozwoju intelektualnego, krystalizować pierwiastek faktycznej państwowości ukraińskiej. Trwało to dosyć długo, aby w końcu osiągnąć swoje *apogeum*¹⁹ z końcem wieku XIX. Coraz bardziej wyraźnie przy tym, dominowało już dość powszechnie tzw. *awanturnictwo polityczne*, jak i panoszący się po obu stronach pogranicza polsko-ukraińskiego, wybujały i coraz mocniej przesadzony, a wciąż na nowo podsycany narodowościowy *nacjonalizm*.²⁰ Charakterystyczne, powstające z czasem *rany* i *blizny* tych ciągłych starć, bądź nawet mniejszych lub większych walk, jak i prezentowanej coraz wyraźniej po obu stronach polityki, wciąż pogłębiała do maksimum rysa wzajemnej nieufności, różnego postrzegania, jak i rozumienia najprzeróżniejszych haseł wolności i swobody. Wzmacniał ten istniejący *front*, budowany przez lata (a może jednak przez całe wieki?), opasty katalog ludowych, zwyczajowych i coraz bardziej społeczno-politycznych tradycji, nakazów i zakazów w stosunku do wyraźnie odcinającej się już – *ukraińskiej mniejszości narodowej*, zaistniałej częściowo także i w strukturze rodzimej państwowości polskiej.

Początkowy istotny przełom w tych pamiętliwych, bo ciągle napinanych do granic wytrzymałości obustronnych sąsiedzkich stosunkach społeczno-gospodarczych Polaków i Ukraińców, nastąpił wyraźniej dopiero na pograniczu wieku XVIII i XIX. Budowa wielkiego *Imperium Rosji*, wymusiła konieczność swoistego „budzenia” narodów tego wielkiego terytorium państwa rozmieszczonego praktycznie na powierzchni Euro-Azji, dotykając tym samym Ukraińców. Przede wszystkim na płaszczyźnie edukacji, jak i tworzenia własnego

wojen szwedzkich znów przeciwko Polsce; Źródło: Adamczyk-Szczecińska H., Mańkowska A., Zalewska K., *Słownik szkolny – postacie historyczne*, Warszawa 1997, s. 55; Kiryk F, Jureczko A. (red.), dz.cyt., s. 75-76.

¹⁸ **Kołodyński Jan** (także: Kołedyński, lub popularnie: Mazepa; ok. 1644-1709) – wywodził się z repolonizowanej wołyńskiej rodziny szlacheckiej podczaszego czernichowskiego i atamana kozackiego – Adama Stefana; był zwolennikiem ugody z Rzeczpospolitą; od ok. roku 1657 pełnił rolę paza, a po powrocie ze studiów – dworzanina króla Jana Kazimierza; po abdykacji króla i śmierci ojca, osiadł w rodzinnych Mazepińcach; poparł rokosz J.Lubomirskiego i zbiegł na Zdobnie, gdzie wstąpił na służbę do hetmana Piotra Doroszenki; tam wkrótce obwołano go także hetmanem; skutkiem ugody ze szwedzkim królem Karolem XII i Stanisławem Leszczyńskim, przyrzekł przyłączyć Ukrainę Zdobnieńską do Polski, wzniecił powstanie wśród kozactwa w roku 1708; niestety poparła go bardzo mała część kozactwa, wobec czego uciekł na do Turcji, gdzie zmarł w roku 1709; Mazepa poprzez liczne swoje przygody i podróże, stał się ulubionym bohaterem literatury romantycznej; jako pierwszy zastosował symbol trójzębu (tzw. tryzuba; najprawdopodobniej jeden z rodzajów broni służących do walki przez chłopstwo kozackie), który do dziś jest symbolem Ukrainy w postaci godła państwa. Źródło: Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1991, s. 669-670; Kiryk F., Jureczko A., dz.cyt., s. 265; Sikorski F., *Kabewiaci w Akcji WISŁA*, Warszawa 1989, s. 11.

¹⁹ **Apogeum** – najwyższy stopień, szczytowy punkt; Źródło: Szymczak M.(red.), dz.cyt., t. 1, s. 69.

²⁰ **Nacjonalizm** – postawa społeczno-polityczna i ideologia postępująca nadrzędność interesów własnego narodu, wyrażająca się w egoizmie narodowym, w dyskryminowaniu innych narodów, nietolerancji i wrogości w stosunku do nich (przeciwieństwo internacjonalizmu); Źródło: Szymczak M.(red.), dz.cyt., t. 2, s. 243.

zaplecza tzw. *inteligencji* w dosłownym rozumieniu *elit*²¹ naukowych i *intelektualistów*.²² W tym czasie także, coraz głośniejszy mówi się również o terenie Ukrainy jako tzw. *Małorusi*. Państwie i narodzie powstałym w wyniku „z mieszania” z narodem Rusinów, a więc m.in. Białorusinów, Mołdawian, Litwinów, ale przede wszystkim oczywiście – Rosjan i Ukraińców. Świat wybranej nauki, szczególnie sowieckiej, tak bardzo uwierzył w tę teorię, iż wciąż spiera się: ile i jakiej „domieszki” było wówczas, jeżeli w ogóle, więcej. Mało tego, coraz liczniejsze ośrodki naukowe z pierwiastkiem rosyjskim w strefie granicznej ziem polskich, dążą wyraźnie natenczas do rozgraniczenia, a może wyraźnie nawet oderwania, obu narodów od wiekowych związków z Polakami i państwem polskim. Odrębność tych narodów i zajmowanych przez nich ziem, w późniejszym czasie z użyciem przemocy i siły „sklejać” starał się „jedynie słuszny” reżim totalitarny „ojczulka” (ros. *batiuszki*) Stalina. Wielce znamienym efektem tego złożonego i długotrwałego procesu, było na pewno zdecydowane odebranie w okresie popowstaniowym lat 1830-1850, około 350 tysiącom Polaków... tytułu i przynależności elitarniej ze stanu szlachty polskiej,²³ wdrażając im siłą rodowód rosyjski, bądź ukraiński, aby tylko nie polski...

Kolejnym, który próbował dokonać skutecznego przekroczenia odwiecznych granic ukraińskiej tożsamości narodowościowej, okazał się ukraiński narodowy demokrat – *Julian Romanczuk*.²⁴ Zdecydowanie domagał się zrozumienia zarówno zaspokojeniem tzw. *głodu ziemi* ukraińskiego chłopca, jak i dopuszczenia do głosu aspiracji narodowo – kulturalnych swojego wielkiego narodu. W ten sposób powstała już w roku 1890, wielka ugoda między narodem polskim i ukraińskim. Jako pierwsi, zaczęli wyraźniej dostrzegać Ukraińców jako

²¹ **Elita** – grupa ludzi wyróżniająca się, uprzywilejowana w stosunku do reszty społeczeństwa ze względu na posiadanie pewnych cech lub dóbr cenionych społecznie; Źródło: Szymczak M.(red.), dz.cyt., t. 1, s. 539.

²² **Intelektualista** – człowiek o dużej kulturze umysłowej, którego postawę cechuje przewaga intelektu (rozumu) nad emocjami; człowiek zajmujący się twórczą pracą umysłową; Źródło: Szymczak M.(red.), dz.cyt., s. 797.

²³ S.Yekelchuk, *Ukraina, narodziny nowoczesnego narodu*, Kraków 2009, s. 56.

²⁴ **Romanczuk Julian** (1842 – 1932) – urodzony w okolicach Halicza, dziennikarz, działacz społeczny i nauczyciel filologii klasycznej gimnazjum ukraińskiego we Lwowie; założyciel m.in. Towarzystwa Naukowego im. T.Szewczenki oraz gazety „*Batiwszczyzna*” (Ojcowizna); współtwórca *Ukraińskiej Partii Narodowo-Demokratycznej*; poseł na Sejm Krajowy w Wiedniu jako reprezentant mniejszości ukraińskiej; jeden z czołowych współtwórców tzw. *nowej ery*, czyli stosunków porozumienia polsko-ukraińskiego w roku 1890; w okresie I wojny światowej pozostawał przewodniczącym Ukraińskiego Komitetu Pomocy, jak i Ukraińskiej Rady Kultury w Wiedniu; od roku 1918 w składzie Ukraińskiej Rady Narodowej, który z dniem 10.11.1918 r. zaprzysięgał ministrów Państwowego Sekretariatu Zachodnioukraińskiej Republiki Ludowej; zmarł we Lwowie; Źródło: Maciak D., *próba porozumienia polsko-ukraińskiego w Galicji w latach 1888-1895*, Warszawa 2006; Grodziński St., *Sejm Krajowy Galicyjski 1861-1914*, Warszawa 1993.

osobny, bo integralny naród z końcem wieku XIX również mieszkający tu z rodzimi intelektualistami ukraińscy, m.in.: *Taras Szewczenko*,²⁵ *Iwan Franko*,²⁶ *Michaił Hruszewski*.²⁷

Potomni utrwalili te właśnie postacie obecnie jako bezsprzecznie wielkich i wiecznych bohaterów narodu na współczesnych banknotach swojego kraju. Wyraźniej jednak, dopiero upadek caratu i zwycięstwo gruntujących się zawiązków organizacji komunistycznych, pozwoliło formalnie i faktycznie na zaistnienie z dniem 20 listopada 1917 roku, po raz pierwszy jakoby suwerennego, osobnego i niepodległego ukraińskiego państwa, w postaci – *Ukraińskiej Republiki Ludowej*. Jej powstanie i niepodległość, ogłosił wówczas jeden z czołowych bojowników i wybitnych dowódców tych stron – *Semen Petlura*.²⁸

Gorący i niespokojny czas *Wielkiej Rewolucji Październikowej*, jak i wydarzenia I wojny światowej, znów odmieniły losy zarówno tego młodego kształtującego się kraju, jak i jego narodu. Niestety, od samego początku odradzania tej państwowości, swoją niechlubną kartę pisali w tym udziale także i Polacy. Otóż za mniejszym bądź większym przyzwoleniem i wiedzą ówczesnego Naczelnika odradzającego się z popiołów 123 lat niebytu państwa polskiego – marszałka Piłsudskiego, nie zamierzali w czymkolwiek naprawdę ustępować Ukraińcom. Począwszy od płaszczyzny edukacji, a na płaszczyźnie polityki kończąc.²⁹ Rok 1921 i *Traktat Ryski* jako konsekwencja zakończonej wojny polsko-bolszewickiej, po raz kolejny dokonał rzeczywistego podziału ziem ukraińskich znów między Polaków i Rosję czerwoną, utrzymując ten stan aż do wybuchu II wojny światowej. Wtedy, w granicach państwa polskiego, zaistniały jako ziemie tzw. *Kresów Południowo-Wschodnich* następujące powiaty:

- a) Na terenach obecnego państwa Białorusi: *Prużana; Kosów Poleski; Łuniniec; Brześć n/Bugiem; Kobryń; Drohiczyn; Pińsk, Stolín Kamień Koszyński*.
- b) Na terenach obecnego państwa Ukrainy: *Lubomł; Kowel; Sarny; Kostopol. Łuck; Włodzimierz Wołyński; Horochów; Dubno; Zdołbunów; Krzemieniec; Sokal; Rawa Ruska; Radziechów; Żółkiew; Kamionka Strumiłowa; Brody; Złoczów; Jaworów; Gródek Jagielloński; Lwów; Przemyślany; Zborów; Zbaraż; Tarnopol; Skafat;*

²⁵ **Szewczenko Taras** (1814-1861) – jeden z wybitnych poetów, literatów i malarzy uważany za wieszcz Ukrainy; od roku 1847 na zesłaniu; autor m.in. poematu – „*Hajdamacy*”; Źródło: Adamczyk-Szczecińska H., Mańkowska A., Zalewska K., dz.cyt., s. 295.

²⁶ **Franko Iwan** (1856-1916) – doktor filozofii Ukrainy; ideolog marksizmu, socjalista, twórca *Katechizmu komunistycznego* za co był sądzony i skazany; folklorysta ziemi ukraińskiej i pisarz, ma w dorobku około 5000 opracowań, do najbardziej znanych należą m.in.: *Zachar Berkut* (powieść, 1883), *Lasy i pastwiska* (opowiadania, 1883), *Ukradene szczęście* (dramat, 1893), *Mojżesz* (poemat, 1905); polemizował na temat literatury polskiej, nazwał Mickiewicza poetą zdrady; Źródło: Kiryk F., Jureczko A. (red.), dz.cyt., s. 122.

²⁷ **Hruszewski Michaił** (1866-1934) – historyk, autor *Historii Ukrainy-Rusji*; działacz polityczny; prof. Uniwersytetu Lwowskiego; w latach 1914-1917 stał na czele *Związku Wyzwolenia Ukrainy*, który dążył do oderwania Ukrainy od Rosji; od 1917 r. w partii socjalistów rewolucyjnych; w latach 1918-1924 na emigracji; Źródło: Kiryk F., Jureczko A. (red.), dz.cyt., s. 163.

²⁸ **Petlura Semen** (1877-1926) – ataman ukraiński, od roku 1917 związany z ruchem nacjonalistycznym; w latach 1917-1918 dowódca naczelny wojsk ukraińskich walczący z opozycją wewnętrzną, pozostałością armii carskiej, jak i Armią Czerwoną; od roku 1919 w sojuszu polityczno-wojskowym z Polską; uczestnik wyprawy Piłsudskiego na Kijów; od roku 1920 na emigracji we Francji, gdzie został zamordowany w roku 1926 w odwecie za pogromy Żydów na Ukrainie; Źródło: Kiryk F., Jureczko A. (red.), dz.cyt., s. 313.

²⁹ D.Beauvois, *Polacy na Ukrainie 1831-1863. Szlachta polska na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie*, Paryż 1987.

*Brzeżany; Mościska; Rutki; Bóbrka; Sambor; Drohobycz; Turka; Stryj; Żydaczów; Rohatyn; Kałusz; Dolina; Stanisławów; Nadwórna; Tłumacz; Horodenka; Kołomyja; Podhajce; Buczacz; Trembowla; Kopyczyńce; Czortków; Borszczów; Zaleszczyki; Śniatyń; Kosów Pohucki.*³⁰

Okres dwudziestolecia międzywojennego, nie wniósł do tych trudnych stosunków polsko-ukraińskich niczego nowego. Mało, tym bardziej pogłębił różnice w postrzeganiu obu sąsiedzkich narodów, idei i haseł niepodległości oraz rozumienia *wolności*. Żadne z wcześniejszych dążeń licznych „narodów sowieckich” niestety nie ziściło się. Nie powstała, jak zakładano wcześniej, jakaś zdecydowana i bliżej nie określona specjalna strefa oddzielająca raz na zawsze Polskę od Sowietów, chociażby w postaci niezależnego i samodzielnego kraju: Litwy, Białorusi, Ukrainy. Tym czasem, polski nacjonalizm zaczął sięgać *zenitu*,³¹ ponieważ żadnego z wymienionych powyżej narodów nie traktował poważnie. Więcej, uważał je nawet tylko zaledwie za – *grupy etniczne*, szczególnie na obszarach Kresów, gdzie ówczesni Polacy stanowili sami przecież tylko jednak... *mniejszość narodową* (?!; w roku 1939 w największym województwie Kresów – wołyńskim, ludność polska w miastach sięgała aż... 25,3 %, a na wsi 14,4 %).³² Przeciętą natenczas powierzchnia polskiego gospodarstwa rolnego (pamiętać należy, że w ówczesnej polityce państwa burżuazyjno-obszarniczego – tzw. *gospodarstwa wielkocłopskiego*), wynosiła w rejonie Wołynia około 7 ha, a gospodarstwa ukraińskiego – ok. 4,3 ha powierzchni. Także w roku 1939 gospodarstw typowo obszarniczych (o powierzchni 10-50 ha) na Wołyniu było około 7.800 z czego ok. 7.050 zaistniało w rezultacie polskiej akcji osadniczej w kilka lat po pokoju kończącym wojnę polsko-bolszewicką.³³ Polacy wynajdowali natenczas różne liczne przyczyny do wielu wymyślonych „bitew, wojen, potyczek” codziennych ze społecznością ukraińską. Politycy ówczesnego nurtu chłopskiego w postaci *Polskiego Stronnictwa Ludowego* (dalej: PSL) z *Wincentym Witosem*³⁴ na czele, ni jak nie mogli, bo nie chcieli zrozumieć na przykład, iż byłe ziemie polskich obszarników, winny wreszcie trafić w ręce „głodnego tej ziemi” miejscowego chłopu ukraińskiego, a nie jak sugerowano: „...*może je właściwie zagospodarzyć tylko chłop polski...*”. Kolejną dziedziną sporną z Ukraińcami, była chociażby płaszczyzna edukacji elementarnej w tym regionie. Otóż od roku 1924, zaczęła obowiązywać szczególnie na terenach Kresów, ustawa pod prześmiewczą nazwą – *Lex Grabski*, od nazwiska realizującego ją – *Stanisława Grabskiego*.³⁵ Faktycznie miała na celu prawie–że

³⁰ R.Torzecki, *Polacy i Ukraińcy – sprawa ukraińska w czasie II wojny światowej na terenie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1993, s. 10.

³¹ **Zenit** – najwyżej położony punkt na niebie; przecięcie sfery niebieskiej przez linię pionu przechodzącą przez miejsce obserwacji; Źródło: Szymczak M.(red.), dz.cyt., t. 3, Warszawa 1981, s. 1000.

³² W.Góra, M.Juchniewicz, J.Tobiasz, *Udział Polaków w radzieckim ruchu oporu*, Warszawa 1971, s. 7

³³ Tamże,

³⁴ **Witos Wincenty** (1874-1945) – działacz chłopski i polityk; ukończył szkołę ludową; był wójtem gminy Wierzchosławice; od roku 1903 we władzach partii PSL i poseł na Sejm; współtwórca *polskiej komisji Likwidacyjnej*; premier rządu polskiego w latach 1923 oraz 1926; po przewrocie majowym odsunął się od władzy politycznej; w roku 1930 bezprawnie aresztowany i osadzony w twierdzy brzeskiej, gdzie odsiedział 1,5 roku; od roku 1933 na emigracji w Czechosłowacji; do kraju wrócił przed wybuchem II wojny światowej; był więziony przez Niemców, którym odmawiał współpracy, a po wojnie podobnie w stosunku do komunistów; Źródło: Kiryk F., Jureczko A., dz.cyt., s. 440.

³⁵ **Grabski Stanisław** – (1871-1949), ekonomista profesor Uniwersytetu Lwowskiego; brat Władysława; czołowy ideolog Narodowej Demokracji; członek PPS; współzałożyciel i autor programu Związku Ludowo-Narodowego;

całkowite zniszczenie szkolnictwa ukraińskiego, poprzez akt prawny dotyczący wprowadzenia i przestrzegania obowiązkowego języka urzędowego – *języka polskiego* na tym obszarze. Myślą przewodnią Grabskiego, było państwo narodowe, ale bez wyszczególniania na jego już wcale pokaźny skład jednak mimo wszystko wielo-narodowościowy. Zamykano szkoły ukraińskie, oraz do maksimum ograniczano nauczanie w języku ukraińskim, zmuszając do przejścia na języki polski, bądź spychając lokalny język ukraiński do języka nadobowiązkowego. Niszczono w ten sposób zdecydowanie szeroko pojmowany regionalizm z całą towarzyszącą mu otoczką zachowań specyficznej ludowości i folkloru w postaci zwyczajów, ubiorów, obrzędowości i tradycji. Takie działania oczywiście wywoływały zdecydowany sprzeciw strony ukraińskiej. Strona, która w roku 1929, skutkiem usilnych zabiegów dążenia do własnego, ale niezależnego, bo całkiem osobnego tym razem państwa – na pewno nie w składzie: *Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich* (dalej: ZSRR), na I Wielkim Kongresie ukraińskich organizacji nacjonalistycznych na terenie Austrii – w Wiedniu, zainicjowała powstanie *Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów* (OUN – ukr. *Orhanizacija Ukrainskich Nacionalistiw*).³⁶ Na jej czele postawiono pułkownika armii Ukraińskiej Republiki Ludowej, a zarazem komendanta i twórcę *Ukraińskiej Wojskowej Organizacji* z roku 1920 – *Jewhena Konowalca* (także: Konowalec).³⁷ Strona polska odpowiedziała na ten wyraźny opór, tworzeniem specjalnych „komitetów”, poza wiedzą Piłsudskiego, wspierających się nawet w strukturach wojskowych, choć nie tylko, by stworzyć krańcowe nasilenie wrogości wobec strony ukraińskiej. Zajmował się tym natenczas m.in.: *Związek Strzelecki*, *Związek Szlachty Zagrodowej*, bądź *Towarzystwo Rozwoju Ziem Wschodnich*. Próbowano politycznie i społecznie zagrywać nawet „strona przeciw stronie”, hołdując do pewnego stopnia regionalizmowi lokalnym, np. poprzez nagłe zauważanie folkloru i kultury *Bojków*, *Łemków*, *Hucutów*, aby tylko nie Ukraińców. Z kolei OUN, coraz częściej w obronie własnej zagrożonej tożsamości, organizował demonstracje i liczne manifestacje społeczne, podbarwiając je łączeniem zachowań agresywnych, by nie powiedzieć – nawet czysto terrorystycznych, jak chociażby zabójstwo polskiego wiceministra

minister oświecenia publicznego i wyznań religijnych; po przewrocie majowym wycofał się z polityki i poświęcił pracy naukowej; w roku 1939 aresztowany przez Sowieców i skazany na 5 lat obozu pracy; zwolniony w roku 1941 wyjechał na Wyspy Brytyjskie; powrócił do kraju w 07.1945 r. i objął stanowisko wiceprzewodniczącego KRN; od roku 1947 do śmierci był profesorem UW; Źródło: Adamczyk-Szczecińska H., Mańkowska A., Zalewska K., dz.cyt., s. 104.

³⁶ **OUN** – od czasów przedwojennych związany z państwem niemieckim; w zarządzaniu i kierowaniu oparty na wzorach faszystowskich: *prowidzie* (wodzostwie); obszar działania w stosunku do obecnych ziem polskich, podzielono na 3 okręgi: *Werchowyna* (powiat: Krosno, Jasto, Gorlice), *Beskid* (powiat: Lesko, Sanok), *Chołodnyj Jar* (powiat Przemyśl). Ten jeden główny: *nadrejon* podzielono na: *rejony* (mniej więcej – powiat); „rejony” z kolei podzielono na: *kuszcze* (4-7 wsi), a te na: *stanice* (historyczna nazwa osady lub obozu kozackiego w sile 1-2 wsi). Każda „kuszcz” miała własny samodzielny jednostkę zbrojną w sile 30-50 osób, legalnie mieszkających w lokalnych wsiach. W sprawę zaangażowano także dzieci w wieku 6-14 lat w głąboko zakonspirowanych organizacjach – „*Junactwa*”. Starsze dzieci i młodzież jednoczono w tzw. *placówki* zbudowane z kilku *klityn* (najmniejsza komórka organizacyjna 3-5 osób). W razie potrzeby z dorosłych i Upa formowano własną *szluzbę bezpieczeństwa*. Zadaniem podstawowym była ochrona najważniejszych *prowidnyków* (wodzów), aresztowania, wyroki, obserwacja, zbieranie informacji, konwojowanie jeńców, dywersja. Całość przekazu informacji w dół i w górę opierano wzorem niemieckim na tzw. *sztafetach* (linie informacyjne). Źródło: F.Sikorski, dz.cyt., s. 9-10.

³⁷ **Konowalec Jewhen** (1891-1938) – pułkownik, nacjonalista ukraiński, dowódca batalionu (kurenia) Strzelców Siczowych walczącego po stronie państw centralnych; bliski współpracownik Petlury; po roku 1930 w Niemczech, zamordowany z rozkazu Sowieców w roku 1938 w Rotterdamie; Źródło: Adamczyk-Szczecińska H., Mańkowska A., Zalewska K., dz.cyt., s. 162.

spraw wewnętrznych odpowiedzialnego za pacyfikację ziem ukraińskich – **Bronisława Pierackiego**.³⁸ Faktyczną walkę o należną i upragnioną ukraińską tożsamość, podjęła także świadoma część rodzimych elit szowinistów ukraińskich propozycją swoistego DEKALOGU NACJONALISTY UKRAIŃSKIEGO:

Ja – Duch odwiecznej walki, który uchronił Ciebie od potopu tatarskiego i postawił między dwoma światami, nakazuję nowe życie:

1. *Zdobędziesz państwo ukraińskie albo zginiesz walcząc o nie.*
2. *Nie pozwolisz nikomu plamić sławy ani czci Twego Narodu.*
3. *Pamiętaj o wielkich dniach naszej walki wyzwolenczej.*
4. *Bądź dumny z tego, że jesteś spadkobiercą walki o chwałę Trójzęba Włodzimierzowego.*
5. *Pomścij śmierć Wielkich Rycerzy.*
6. *O sprawie nie rozmawiaj z kim można, ale z tym, kim trzeba.*
7. *Nie zawahasz się spełnić największej zbrodni, kiedy tego wymaga dobro sprawy.*
8. *Nienawiścią oraz podstępem będziesz przyjmował wrogów Twego Narodu.*
9. *Ani prośby, ani groźby, tortury, ani śmierć nie zmuszą Cię do wyjawienia tajemnic.*
10. *Będziesz dążył do rozszerzenia siły, sławy, bogactwa i obszaru państwa ukraińskiego nawet drogą ujarzemia cudzoziemców.*³⁹

Oficjalne władze polskie, prowadziły wtedy także coraz większy rodzaj nieformalnej „czystki administracyjnej” na terenie polskich Kresów. Początkowo tylko na znacznych i kierowniczych stanowiskach, potem już prawie powszechnie, usuwając z nich ludność z rodowodem ukraińskim. W przypadkach spornych, Polacy dość chętnie stosowali taktykę operacyjną ówczesnych sowieckich służb specjalnych NKWD – dyktowali chamski i bezwzględny terror, prześladowania, oraz kary poniżającego więzienia. Jak bardzo upośledzona była wówczas lokalna ludność ukraińska na Kresach, niech świadczy chociażby w tym okresie poziom życia i zarobki przeciętnej rodziny: w okresie żniw „dniówka” pracy mężczyzny na Wołyniu warta była ok. 2 złote i 10 groszy polskich (w Polsce Centralnej ok. 2 złote i 70 groszy); robotnik leśny pracując w lesie parą własnych koni otrzymywał ok. 5,0-5,5 złotych dniówki (w Polsce Centralnej: ok. 7,5 – 8,6 złotych dniówka). Mało tego, ludność ukraińska powszechnie odziana była w rzeczy wykonane ze zgrzebnego płótna. Nie posiadała obuwia, albo takowe splecione z łyka. Oszczędzała na nafcie, mydle, zapalkach. W okresie wiosny brakowało chleba, a mięso spożywano raczej tylko od święta.⁴⁰ Sprawa jest o tyle bolesna, iż do części tych represyjnych działań dość aktywnie włączali się pojedynczy przedstawiciele różnych Kościołów, a nawet wysokich „funkcjonariuszy” władz państwa polskiego. Wszystkimi akcjami „koordynował” przez pewien czas, nawet sam polski ówczesny wódz naczelny – marszałek *Edward Śmigły-*

³⁸ **Pieracki Bronisław** (1895-1934) – pułkownik Wojska Polskiego, żołnierz Legionów Polskich i POW; po okresie przewrotu majowego od roku 1929 początkowo wiceminister, a następnie minister spraw wewnętrznych; głosił potrzebę dialogu i równouprawnienia mniejszości narodowych; zamordowany przez OUN; Źródło: Kiryk F., Jureczko A., dz.cyt., s. 315.

³⁹ L.Kulińska, *Działalność terrorystyczna i sabotażowa nacjonalistycznych organizacji ukraińskich w Polsce w latach 1922-1939*, Kraków 2009, s. 56

⁴⁰ W.Góra, M.Juchniewicz, J.Tobiasz, dz.cyt., s. 7.

Rydz,⁴¹ oraz minister spraw wojskowych – gen. *Tadeusz Kasprzycki*.⁴² Na pewno wielkim błędem i niesprawiedliwością byłoby jednakże twierdzenie, iż taką politykę popierała większość Polaków. Nie wszyscy przecież uważali, że tylko siłą i agresją można najskuteczniej rozwiązywać najważniejsze problemy Kresów. Wprost przeciwnie, znaczna część polskiego społeczeństwa, wciąż posiadała i wciąż posiada głęboką świadomość, a nawet twarde dowody, jak prawdziwe pozostaje twierdzenie: *agresja wzbudza agresję...* Niektórzy, rozumiejąc jej jakże głęboki i ukryty oraz rozległy sens, od początku głośno wycofywali swoje „udziały” z tej wybitnie antynarodowej akcji, potępiając głośno jej zło, oraz głosząc prorocze przepowiednie o nieodzownej chwili mającego nastąpić pewnego i zapewne ostrego odwetu. Do tej grupy bezsprzecznie zaliczyć można m.in. gen. *Michała Tokarzewskiego-Karaszewicza*,⁴³ byłego premiera Polski prof. *Kazimierza Bartla*,⁴⁴ bądź ówczesnego metropolite *Andrzeja Szeptyckiego*.⁴⁵

Okres międzywojenny tego trudnego pogranicza, to coraz wyraźniej dojrzewająca już chęć nawarstwiającej się od lat ukraińskiej zemsty. Czas, gdy OUN zdecydował już wtedy o podjęciu stałej współpracy z krańcowo postępującym wobec ludności reżimem hitlerowskim. Z początkiem roku 1940, skutkiem wewnętrznych walk o przywództwo, nastąpił rozpad jednolitej jak dotąd ukraińskiej organizacji na dwa różne odłamy. Jeden, pod wodzą – **Andrieja Melnyka**,⁴⁶ przyjął nazwę *melnykowcy* (od roku 1944 współtworzyli z Niemcami dywizję SS *Galizien*; zaistniała w roku 1943 jako – ochotnicza 14 Galicyjska Dywizja Strzelecka SS, zwana przez Niemców: SS „*Hałyczyna*”).⁴⁷ Drugi, pod komendą – **Stiepana Bandery**,⁴⁸ czyli

⁴¹ **Śmigły – Rydz Edward** (1886-1941) – marszałek Polski; studiował malarstwo i filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim; członek organizacji socjalistycznej i niepodległościowej; żołnierz Legionów Polskich i komendant POW w okresie 1917-1918; wybitny dowódca wojskowy; od 1936 naczelny dowódca Wojska Polskiego; opuścił Polskę po agresji sowieckiej uciekając do Rumunii, gdzie został internowany; w roku 1940 uciekł z internowania by dołączyć do walki w kraju pod przybranym nazwiskiem – Adam Zawisza; zmarł na atak serca. Źródło: Kiryk F., Jureczko A., dz.cyt., s. 355-356.

⁴² **Kasprzycki Tadeusz** (1891-1978) – studiował w Paryżu i Genewie; początkowo adiutant Piłsudskiego w Legionach Polskich; później wiceminister i minister wojskowości; internowany w Rumunii; jeden z założycieli Polskiego Uniwersytetu na Obczyźnie; zmarł na emigracji; Źródło: Kiryk F., Jureczko A., dz.cyt., s. 194.

⁴³ **Tokarzewski – Karaszewicz Michał** (1893-1964) – jeden ze współzałożycieli SZP – ZWZ – AK; żołnierz i wybitny dowódca Legionów Polskich; w Kampanii Wrześniowej 1939 dowódca Grupy Operacyjnej w Armii Pomorze; aresztowany przez NKWD; potem w Armii Andersa; po wojnie na emigracji; zmarł w Casablance; Źródło: Kiry F., Jureczko A., dz.cyt., s. 409-410.

⁴⁴ **Bartel Kazimierz** (1882-1941) – profesor matematyki Politechniki Lwowskiej; od 1918 bliski współpracownik Piłsudskiego; po zamachu majowym roku 1926 kilkakrotnie premier polskiego rządu; przeciwnik rządów autorytarnych; zamordowany przez hitlerowców z profesorami lwowskimi; Źródło: Kiryk F., Jureczko A., dz.cyt., s. 38.

⁴⁵ **Szeptycki Andrzej** (1865-1944) – arystokrata, lwowski metropolita kościoła greko-katolickiego; poseł i wicemarszałek Sejmu Galicyjskiego; członek austriackiej Izby Panów; dążył do katolicyzacji Rosji; wspierał dążenia do niezależnego państwa narodowego Ukrainy; Źródło: Kiryk F., Jureczko A., dz.cyt., s. 396.

⁴⁶ **Melnyk Andriej** (1890-1964) – ukraiński działacz polityczny; Szef Sztaby armii Ukraińskiej Republiki Ludowej; w latach 1922-1924 komendant *Ukraińskiej Organizacji Wojskowej*; więziony przez Polaków w latach 1924-1928; od roku 1938 komendant OUN; dążył do ścisłej współpracy z Niemcami; po wojnie na emigracji w Luksemburgu; Źródło: Czajka M., Kamler M., Sienkiewicz W., *Leksykon historii Polski*, Warszawa 1995, s. 462.

⁴⁷ W.Góra, M.Juchniewicz, J.Tobiasz, dz.cyt., s. 11.

⁴⁸ **Bandera Stefan** (1908-1959) - studiował na Politechnice Lwowskiej; ukraiński działacz narodowy, który od wczesnej młodości zaangażowany był w narodowy nacjonalizm; od roku 1932 na czele OUN; w roku 1934 skazany przez polski sąd na karę śmierci z powodu udziału w zamachu na B.Pierackiego (polski minister spraw

tw. *banderowcy*, utworzyli wybitnie nacjonalistyczne oddziały zbrojne, występujące pod dość powszechną nazwą *Ukraińskiej Powstańczej Armii* (dalej: UPA)⁴⁹. Właściwie oba niby całkiem osobne nurty, nie różniły się od siebie właściwie niczym poza: metodami działania, jak i strategią oraz taktyką dochodzenia do ostatecznie wyznaczonych wcześniej celów.

Z kolei okres II wojny światowej, a w niej czas *Kampanii Wrześniowej 1939*, mimo, iż wynikiem agresji sowieckiej zmienił przynależność polskich obszarów zwanych do tej pory *Kresami*, dokonał także jakoby automatycznie zupełnie nowego podziału administracyjnego na pograniczu obu krajów. Podziału sięgającego wówczas już tutaj państwa sowieckiego na obwody: *stanisławowski, rówieński, wołyński, lwowski, tarnopolski, drohobycki*.⁵⁰ Sam moment sowieckiej agresji na ziemię polskie 17 września 1939 roku, swoim zasięgiem objął także tereny Ukrainy, czyli, w większości ziemi ówczesnych polskich *Kresów Wschodnich* aż do linii Bugu, które zostały już z dniem 1 listopada tegoż roku, znów oficjalnie włączone w granice państwa sowieckiego. Tym samym, połączono je z dotychczasową „częścią sowiecką” rozdzielonych niegdyś ziem. Ludność polska natomiast, zamieszkująca ten obszar do tej pory, została w przeważającej większości prawie od razu deportowana przez Sowieców w głąb ich olbrzymiego państwa, z przymusowym wpisem obywatelstwa sowieckiego w każdy indywidualny dokument tożsamości. Ich „zwolnione” miejsca, w opustoszałych mieszkaniach i domostwach, zajmowali też natychmiast prawie-że sprowadzani z głębi ZSRR *wypróbowani komunistyczni towarzysze* reżimu stalinowskiego. Mało tego, aby pełniej związać z sowieckim państwem komunistycznym lokalną ludność ukraińską, zastosowano układ, iż w miejsce deportowanych Polaków, pozwalano Ukraińcom przejmować wybrane a opustoszałe gospodarstwa Polaków, jak również warsztaty i sklepy, a nawet małe zakłady produkcyjne i fabryczki. Dotyczyło to też w całej rozciągłości całego mienia pozostałego między innymi i po miejscowych polskich Żydach. Działo się tak nie tylko w miastach i wsiach Kresów i Galicji Zachodniej, ale także na Podlasiu i Lubelszczyźnie.⁵¹ Aby jeszcze pewniej lokalna ukraińska ludność czuła prawdziwą i wprost nierozzerwalną opiekę i więź ze swoim sowieckim „bratem”, podjęto bardzo aktywną i niezwykle czynną walkę z wszechobecnym *analfabetyzmem*. Efekt końcowy miał na celu ukształtowanie płaszczyzny własnego środowiska intelektualnego jakoby rodowodem z Ukrainy, ale zdecydowanie o nastawieniu wyraźnie już prorosyjskim. Na

wewnętrznych, zwolennik praw dla mniejszości narodowych), zamienioną na dożywocie; po wybuchu II wojny światowej współpracował z hitlerowcami by stworzyć niepodległą Ukrainę; jeden z twórców ramienia zbrojnego OUN – *Ukraińska Powstańcza Armia*); po wojnie na emigracji w Niemczech; zamordowany z polecenia Sowieców w roku 1959; Źródło: Kiryk F., Jureczko A., dz.cyt., s. 36.

⁴⁹⁴⁹ **UPA** – zorganizowana była na wzór wojskowy; największe pododdziały na terenie Polski nosiły nazwę: *kureń* (nazwa zaczerpnięta z historii kozactwa – batalion) w sile ok. 400-800 osób; „kureń” dzielił się na 4 *sotnie* (kompanie) o sile 60-200 osób; z kolei „sotnia” dzieliła się na 2-4 *czoty* (plutony) po 30-50 osób każdy; każda „czota” dzieliła się na tzw. *roje* (drużyny) po 10-12 ludzi każda. Każdy „rój” miał jeszcze 2 *łanki* (sekcje) po 5-6 strzelców. Umundurowanie stanowiły mundury armii niemieckiej, niemieckiej policji, armii sowieckiej, WP, oraz ubrania cywilne. Uzbrojeniem była broń okresu I wojny od armii rosyjskiej i polskiej, nowsza pozyskana od formacji współpracujących z Niemcami: Włochów, Słowaków, Węgrów, później zdobyta na WP, UB, MO. Stopnie wojskowe zachowano z regularnej armii – od *strzelca* do *generała*. Na pewno poszczególne pododdziały doskonale znały obszar Ukrainy Zachodniej, gdzie umiejscowiły wiele *bunkrów* (na 10-15 osób) oraz *kryjówek* (na 2-5 osób). Wszystkie doskonale zaopatrzone w wodę i żywność, a także doskonale zamaskowane. Teren działania zamykał się w pograniczu Polski, państwa sowieckiego, Czechosłowacji. Źródło: F.Sikorski, dz.cyt., s. 10-11.

⁵⁰ R.Torzecki, *Kwestia ukraińska w polityce III Rzeszy 1933-1945*, Warszawa 1972, s. 234-238.

⁵¹ Tamże, s. 47.

przestrzeni okresu lat 1940-1941, do momentu niemieckiej agresji na państwo sowieckie, zdołano uruchomić w regionie sowieckiej Ukrainy więc tylko... około 7000 tysięcy szkół, przy czym około 6000 z nich, posiadało *język ukraiński* jako wykładowy.⁵² W granicach powyższych danych, w samym obwodzie lwowskim uruchomiono, wspierając się hasłami likwidacji *analfabetyzmu* zaistniało tylko... 1.347 szkół powszechnych, w tym: 1003 z *językiem ukraińskim*, 7 z *językiem rosyjskim*, i aż... 314 – z *językiem polskim*, jako wykładowym.⁵³

Deportacje ludności polskiej, jako faktyczna konsekwencja dokonanego fizycznie IV „rozbioru” Polski między Sowietów i Niemców, początkowo objęła tylko żołnierzy Wojska Polskiego i innych służb mundurowych ziem polskich – m.in. służby pogranicza oraz policji, leśników, urzędników poczty i telekomunikacji, celników... Jednak już wkrótce, jako kolejną, znacznie obszerniejszą grupę, stanowili pracownicy i robotnicy przemysłu wydobywczego i metalurgicznego (górnictwo węglowe, rud metali i naftowe oraz hutnictwo), pracownicy techniczni wszystkich szczebli, a wreszcie także i rolnictwa. Łącznie, około 80 tysięcy osób, które w miarę wywożenia wraz z ich rodzimymi zakładami pracy, „rozlokowywano” w rejonie: Kaukazu, Zagłębia Donieckiego i Uralu oraz Tuły. Ostatnią grupą złożoną z tzw. „elementu najmniej pewnego” (około 150 tysięcy osób), stanowili Polacy, przymusem zmobilizowani do sowieckiej armii, jako siła robocza tzw. *batalionów budowlanych*, służących generalnie do kopania i tworzenia przede wszystkim koniecznego pasa umocnień.⁵⁴ Ten stan rzeczy nie zmienił jednakże ani na chwilę, poczucia odpowiedzialności i normalności za losy państwa i własne, znacznej części obywateli ukraińskich, którzy od zawsze czuli się Polakami na jakich ich wychowano, a pochodzących właśnie z terenu byłych Kresów. Odzwierciedla to chociażby wielkie i bardzo czynne zaangażowanie przeciętnego mieszkańca Kresów, w tym wypadku – Ukraińca, w obronę granic ówczesnej jak by nie patrzeć jednak – polskiej ojczyzny. Dotyczyło to zarówno przeciętnego żołnierza, jak i kadry dowódczej wszystkich szczebli. Mało tego, wyróżniali się oni bitnością i głęboką dojrzałą lojalnością, pozostając w szeregach głównie: *24 Dywizji Piechoty, 9 Podlaskiej Dywizji Piechoty, 5 Lwowskiej Dywizji Piechoty, 21 Dywizji Górskiej, Wołyńskiej Brygadzie Kawalerii, 11 Dywizji Karpackiej, Kresowej Brygadzie Kawalerii*. Przyjmuje się, że w szeregach całego ówczesnego WP, walczyło natenczas około 150-200 tysięcy Ukraińców. Z czego po klęsce września, w niewoli niemiecko-sowieckiej, znalazło się około 20-25 tysięcy Polako-Ukraińców. Wiele z tych osób miało szansę zaistnieć następnie chociażby w szeregach Armii Andersa jak i w Armii Berlinga, nie wspominając także o szeregach „cichego frontu” Polski Podziemnej.⁵⁵

Z kolei niespodziewany akt agresji niemieckiej na państwo sowieckie (Stalin unikając jakoby jawnej prowokacji wobec swojego niemieckiego „sprzymierzeńca”, dosłownie dopiero na dwie godziny przed planowanym napadem na ZSRR, wydał dopiero wyraźny akt pełnej mobilizacji zbrojnej w swoim kraju – stąd bardziej zrozumiałym staje się źródło początkowych totalnych klęsk i olbrzymich strat w ludziach),⁵⁶ z dniem 22 czerwca 1941 roku spowodował,

⁵² Tamże, s. 39.

⁵³ Tamże, s. 77.

⁵⁴ Tamże, s. 73.

⁵⁵ Tamże, s. 24-30.

⁵⁶ S.Yekelchik, dz.cyt., s. 194

że dotychczasowe ziemie republiki ukraińskiej, ale już bez ziem tzw. *Galicji Wschodniej*, trafiły pod nadzór faszystowskiego Generalnego Gubernatorstwa. Formalnie, Ukraina została przyłączona wówczas do niego jako „strefa specjalna” – *Reichskommissariat Ukraine*. Stolicę tego specjalnego dla III Rzeszy regionu, wyznaczono natenczas wcale nie w Kijowie, ale w pomniejszym mieście – Równe. Od tego też momentu praktycznie, na powyższym obszarze zapanował pełen terror, strach i śmierć, wzmacniany przez prowadzoną bezwzględnie gospodarką rabunkową ziem i ludności przez hitlerowskiego najeźdźcę. Tym bardziej, iż na ten konkretny front ukraiński, Niemcy skierowali Grupę Armijną „Sud” (dowódca: feldmarszałek Gerd von Rundstedt) w składzie której znajdowały się: *1 Gwardia Pancerna; 6, 11 i 17 Armia Piechoty; 3 i 4 Armia rumuńska; Korpus węgierski i Brygada słowacka. Łącznie ten militarny ogrom to tylko... 57 dywizji zbudowanych z: 5 dywizji pancernych, 4 dywizji zmotoryzowanych, 6 brygad piechoty, 3 brygad zmotoryzowanych oraz 4 brygad kawalerii. Wielce miarodajne wsparcie tych sił stanowiła przy tym 4 niemiecka Flota powietrzna (około 1300 samolotów), jak również – około 500 samolotów rumuńskich.*⁵⁷ Lokalne oddziały ukraińskich nacjonalistów – UPA, przyjaźnie nastawione do faszyzmu, odnalazły wówczas swoją właściwą płaszczyznę działania, zakładając w swojej ówczesnej zweryfikowanej już kilkakrotnie ideologii, iż właśnie aktywna pomoc faszystom w postaci ich rodzimych oddziałów, przybliży chwilę uzyskania faktycznej samodzielności i suwerenności państwa ukraińskiego. Na potwierdzenie tych postanowień zdecydowali ostatecznie nawet, iż około tygodnia później – po niemieckiej agresji na państwo sowieckie, a mianowicie z dniem 30 czerwca 1941 roku, wobec absolutnego zaskoczenia swojego faszystowskiego druha, została ogłoszona – pełna *niepodległość* Ukrainy. Konsekwencją tego nieprzewidywanego dla Niemiec kroku, był automatyczny sprzeciw faszystów, a tym samym, zdecydowanie ciężki niemiecki wyrok wobec dotychczasowych ukraińskich „przyjaciół”. Rosjanie natomiast, zgodnie ze stalinowską zasadą „*ani kroku w tył*”, nie dopuścili niestety nawet do możliwości wycofania własnych linii obronnych, co niewspółmiernie zwiększyło tylko całkowicie i tak zbędne straty we własnych ludziach. Dla zobrazowania tylko fragmentu tamtej chwili, można przytoczyć chociażby takie dane: w obronie Kijowa za okres lipiec-wrzesień 1941 poległo 616.304 żołnierzy sowieckich, a ponad 665.000 trafiło do faszystowskiej niewoli. Do końca roku 1941, sowieckie straty tego obszaru wyniosły ponad 3,5 miliona jeńców wojennych z czego Ukraińcy stanowili tylko około... 1/3 tej wartości.⁵⁸

Już z dniem 1 sierpnia roku 1941, okupant niemiecki dokonał rzeczywistego podziału obszaru Ukrainy na 4 zasadnicze części: dystrykt GALICJA (tereny Galicji Wschodniej i pd. część Wołynia – województwa: Tarnopole, Stanisławów, cz. Lwowskiego) w całości przyłączony do Generalnego Gubernatorstwa. Południową część Ukrainy – obwód: izmailski, czerniowicki, odeski oraz pd. rejony winnickiego i zachodnie Mikołajewskiego, w całości przekazano dla Rumunii. Tereny przynależne do obwodu: Charków, Donbas, czernichowskie, szumskie i briańskie uznano za podległe aktualnemu dowództwu operującej w tym regionie armii hitlerowskiej. Z pozostałej części Ukrainy, z przyłączonym obwodem pińskim i brzeskim,

⁵⁷ K.Sobczak (red.), *Encyklopedia II wojny światowej*, Warszawa 1975, s. 650.

⁵⁸ S.Yekelchik, dz.cyt., s. 195.

utworzono tzw. Komisariat Rzeszy Ukraina.⁵⁹ Przykładem zdobycia sobie przychylności miejscowej (ukraińskiej) ludności, chociażby zwiększenie szkolnictwa czysto ukraińskiego w obszarze Generalnej Guberni. Otóż tylko w roku 1940 funkcjonowało 876 otwartych szkół ukraińskich z ich rodzimym językiem wykładowym. W roku 1941 zwiększono tę liczbę do 929 placówek.⁶⁰ Z drugiej strony natomiast, już po niemieckiej agresji na Związek Sowiecki, nikt inny jak właśnie generalny komisarz Reichskomissariatu Ukraine – **Erich Koch**,⁶¹ na spotkaniu w Równem do podległego jemu już niemieckiego personelu ze swojego terenu grzmiał: „*Moi panowie, jestem znany jako brutalny pies. Dlatego też mianowano mnie Komisarzem Rzeszy na Ukrainę. Naszym zadaniem jest, nie zważając na względy uczuciowe czy majątkowe Ukraińców, wypompować z Ukrainy wszystko. Moi panowie, oczekuję od was absolutnej bezwzględności w stosunku do miejscowej ludności*”.⁶² Dla wsparcia tego „nabożnego życzenia”, używano przez cały okres obecności niemieckiej na ziemiach ukraińskich, właśnie sił nacjonalistów ukraińskich. Skutek był więcej niż spodziewany. Na przełomie lat 1941/1942 zmarło w tym regionie nie dziesiątki, a... setki tysięcy nie tylko sowieckich jeńców wojennych, ale także i niewinnej niczemu rodzimej ukraińskiej ludności cywilnej. Ponadto do końca roku 1942, władze faszystowskie, aby zapewnić sobie względnie spokojne działania własne, umieściły w obozach koncentracyjnych, a w najlepszym przypadku – w odległych więzieniach, około 80 % stanu całego ówczesnego aktywu OUN w odpowiedzi na coraz bardziej już wyraźne żądania odnośnie koncepcji samodzielnego i niepodległego państwa ukraińskiego.⁶³ Niemcy w stosunkowo bardzo krótkim czasie po agresji, udowodnili na co ich stać i do czego jedynie dążą. Np. w okolicach Kijowa – w wąwozie tzw. *Babięgo Jaru* w krótkim czasie wymordowano nie tylko około 34 tysiące ludności spod znaku „gwiazdy Dawida” (Żydów), ale także ponad 100 tysięcy jakoby ukraińskich nacjonalistów i domniemanych komunistów ukraińskich, a nawet ... piłkarzy drużyny *Dynamo Kijów*, którzy ośmielili się wygrać lokalny mecz spotkaniowy z amatorską drużyną niemieckiego Luftwaffe.⁶⁴ Faszyci nie ukrywali, że jako taka „wolna Ukraina” była, jest i będzie im zawsze tylko wysoce zbędnym terytorium, po całkowitym i kompletnym jej wykorzystaniu. Na pewno nigdy nie będzie już im potrzebna. Bardzo przydatna może być tylko i wyłącznie w postaci ewentualnej <kolonii rolniczej> dla niemieckich osadników rolnych. Konsekwencją takiego postrzegania i myślenia, stała się więc bezwzględna grabież absolutnie wszystkiego co prezentowało sobą najmniejszą chociażby

⁵⁹ W.Góra, M.Juchniewicz, J.Tobiasz, dz.cyt., s. 10.

⁶⁰ Torzecki, dz.cyt., s. 54.

⁶¹ **Koch Erich** (1896-1986) – zbrodniarz wojenny; nazista; nadprezydent Prus Wschodnich z roku 1938 mianowany przez samego Adolfa Hitlera; początkowo kierował, za pośrednictwem lokalnego gestapo, deportacją setek tysięcy Polaków z rejonu Białegostoku, do hitlerowskich obozów zagłady; od roku 1941 pełnił funkcję głównego komisarza Ukrainy; w momencie wyzwolenia Ukrainy przez armię sowiecką, powrócił do Prus Wschodnich. Po wojnie zbiegł na Zachód, gdzie się ukrywał. Złapany przez Brytyjczyków w roku 1949, został wydany, mimo usilnych próśb sowieckich w ręce Polaków. Osądzony w roku 1958, a 9.05.1959 wydano na niego wyrok śmierci jako winnego śmierci ok. 400 tysięcy cywili polskich. Wyroku jednak nie wykonano – podejrzewano go o znajomość okoliczności i miejsca ukrycia słynnej bursztynowej komnaty. Karę więzienia odbywał w Barczewie w powiecie Olsztyn. Niestety do końca nie uzyskano odpowiedzi na sekret. Zmarł 12.11.1986 w wieku 90 lat. Źródło: K.Diechert, H.Grossmann, *Bój o Prusy Wschodnie. Kronika dramatu 1944-1945*, Gdańsk 2011; M.Siemiański, *Rozmowy z Erichem Kochem: próbowałem zmienić świat*, Brzezia Łąka 2012

⁶² Tamże, s. 120.

⁶³ Tamże, s. 128

⁶⁴ S.Yekelchik, dz.cyt., s. 201.

wartość materialną, bądź praktyczną przydatność do życia codziennego dla przeciętnego obywatela przyszłej tysiącletniej Rzeszy Niemieckiej. Zlikwidowano więc edukację do poziomu klasy czwartej szkoły podstawowej. Stopniowo usunięto także podstawowe świadczenia medyczne dla ludności, traktując obszar Ukrainy, jako podstawowy rezerwuár doboru młodej i zdrowej siły roboczej w postaci młodych kobiet i mężczyzn, którzy początkowo nawet samoistnie i w dobrej wierze na własną niezależność i tożsamość narodową, jako państwo satelitarne III Rzeszy, zgłaszali się (bez świadomości dalszego losu), masowo na roboty do Niemiec.⁶⁵

Kolejny znaczący przełom w losach przyszłego państwa ukraińskiego, nastąpił wraz z zaostrzającą się sytuacją na frontach wojennych przeciwko III Rzeszy w latach 1942-1943. Bojownicy sił UPA zrozumieli już wtedy, iż u boku swojego niemieckiego „sojusznika” na zawsze pozostaną tylko elementem pośrednim do walki z Polakami. Podjęli więc walkę o rzeczywistą własną tożsamość pod hasłami: „walka ze wszystkimi”. Prowadzili ją więc zarówno przeciwko wczorajszym niemieckim sojusznikom, ale też wciąż przeciw pamiętliwym zdarzeniom z Polakami, oraz przeciwko obozowi komunistycznych zapędów ówczesnej Rosji Sowieckiej. Oczywiście najwięcej traciła na tej „śmiertelnej przepychance” pozostała na tych ziemiach lokalna, bo rodzima, ludność cywilna zarówno z rodowodem polskim, jak i ukraińskim. W obecnych czasach, jak zdołał ustalić IPN (*Instytut Pamięci Narodowej*), pierwszy masowy mord tzw. *rzezi wołyńskiej*, początkujący masowe mordy Polaków na ziemiach ukraińskich, rozpoczął się 9 lutego roku 1943 w polskiej kolonii osadniczej – *Parośla Pierwsza* (gmina: Antonówka, powiat Sarny). Tam właśnie oddział UPA dowodzony przez *Dowbeszkę-Korobkę* (Hryhorija Perehijnika), zamordował 173 osoby cywilne narodowości polskiej.⁶⁶ Najprawdopodobniej w końcowym okresie lutego i początkach marca roku 1943, ówczesne kierownictwo sprecyzowanych już oddziałów zbrojnych UPA zdecydowało, iż na pewno należy z ziem ukraińskich usunąć, chociażby z użyciem przemocy, a nawet – zbrodni, zamieszkujących ten obszar ludzi z rodowodem polskim, jak i wyznania mojżeszowego (Żydów). Ten rodzaj rozwiązania przyjęto jako bezwzględny dla wszystkich osób w przedziale 16-60 roku życia. Realizację morderczego planu, przewidziano wspierając się celowymi i prowokacyjnymi napadami na pojedyncze osoby lub małe początkowo grupki wykonujące w oddaleniu prace leśne bądź polowe. Następnie planowano atakować oddalone mniejsze polskie kolonie, osiedla i wsie, a następnie, wspierając się dużą koncentracją własnych sił – do otwartego ataku na większe skupiska ludzkie. Do głównych zbrodniarzy tego zamierzenia, na pewno zaliczyć należy m.in.: dowódcę Pierwszej Grupy UPA – Iwana Łytwynczuka ps. „*Dubowyj*”; dowódcę grupy UPA „*Ozero*” – Jurija Stelmaszczuka ps. „*Rudyj*”; dowódcę Okręgu UPA-Północ – Dmytro Klaczkiewskiego ps. „*Kłym Sawur*”.⁶⁷ Zbrodni dokonywano początkowo w niedziele i święta kościelne, gdy Polacy wracali do domów z mszy religijnych. Towarzyszące tym zdarzeniom skrajne okrucieństwo wynikało z rodzaju zadawanej śmierci, m.in.: od wideł, siekiery, piły do

⁶⁵ Tamże, s. 200-201.

⁶⁶ G. Motyka, *Ukraińska partyzantka 1942-1960*, Warszawa 2006, s. 313-316.

⁶⁷ P. Zająć, *Prześladowania ludności narodowości polskiej na terenie Wołynia w latach 1939-1945: ocena karnoprawna zdarzeń w oparciu o ustalenie śledztwa Okręgowej Komisji Śledczej przeciwko Narodowi Polskiemu w Lublinie* [w:] Ignatiew R., Kura A. (red.), *Zbrodnie w przeszłości. Opracowania i materiały prokuratorów IPN, t. 2 - Ludobójstwo*, Warszawa 2008, s. 37.

drewna, palenia żywcem, rzucania noworodkami o ścianę, nadziewanie starszych dzieci na sztachety płotu, obcinanie pośladków i piersi kobietom, a także poszczególnych kończyn...

Ten wciąż wzniecany i podsycany żar przemocy i okrucieństwa niewinnych ludzi, trwał prawie do końca działań wojennych, a właściwie do momentu wyzwania tych terenów przez przesuujące się fronty wojny. Wiadomo, że może i późno, ale dopiero z dniem **28 stycznia roku 1944** utworzono z lokalnych powstających coraz liczniej partyzanckich oddziałów polskiej samoobrony i nie tylko – *27 Wołyńską Dywizję Piechoty Armii Krajowej*. Dopiero ona stanowczo przyhamowała prowadzony bezsens mord „podpinany” do rachunku ciężaru toczzonej wojny światowej. Przy tej strasznej w skutki „okazji”, wymordowano również według szacunkowych badań m.in.: około 1000-3000 niewinnej ludności rdzennie ukraińskiej, jakoby za pomoc rdzennym na Ukrainie Polakom, bądź najmniejszy sprzeciw wobec lokalnych władz UPA lub OUN. Ponadto wtedy też zamordowano około 1200 Żydów, około 350 Czechów, około 150 Rosjan, oraz 100 osób jeszcze innych narodowości.⁶⁸ Generalnie, według tego wyliczenia w stosunku do samego regionu Wołynia, tamten tragiczny czas pochłonął około 50 – 60 tysięcy ofiar głównie Polaków, choć niektórzy badacze zbliżają tę wartość nawet do około 100.000 osób, a nawet do 150.000.⁶⁹ Ponadto, nacjonałści spod znaku morderczego Tryzuba (przyjęty znak rozpoznawczy UPA), zniszczyli w ten sposób około 1200 polskich osad wiejskich, około 1050 osiedli i około 26 tysięcy gospodarstw, a także ponad 100 katolickich kościołów.⁷⁰

Takie zachowania niemieckiego „przyjaciela” i sojusznika w postaci UPA, zapewniało wywiązywanie się z powierzonych zadań nie tylko w historii tych terenów, stosowaniem szczególnie wymyślnego i okrutnego, ale również masowego terroru w stosunku do cywilnej ludności polskiej, żydowskiej, jak i ukraińskiej, a wybitnie już, do osób sympatyzujących z komunizmem. Niestety, Niemcy nigdy nie zaakceptowały ukraińskich deklaracji do samodzielności, pomijając już zupełnie ukraińskie prawa do samodzielnego i niezależnego państwa. Zatem stało się też oczywiste, że w czasie owych działań Niemcy posługiwali się Ukraińcami dla osiągnięcia swoich zasadniczych celów przeciwko Polakom, oszczędzając „własne ręce”, a podsycając tym samym coraz bardziej nienawiść między obu narodami.

Po zaleconym odgórnie i z konieczności internowaniu Bandery przez Niemców (wciąż domagał się od niemieckiego sojusznika uznania <<wolnej Ukrainy>>), naczelne dowodzenie UPA przejął – *Roman Suchewycz*⁷¹. Końcowy okres II wojny światowej i odwrócenie jej losów,

⁶⁸ G.Motyka, dz.cyt., s. 400-412; W.Serhijczuk, *Straty ludności w wyniku ukraińsko-polskiego konfliktu narodowościowego w latach II wojny światowej* [w:] „Światowy Związek Żołnierzy AK”, *Polska – Ukraina. Trudne pytania*, t. 9, s. 53.

⁶⁹ W. i E.Siemaszko, *Ludobójstwo dokonane przez nacjonalistów ukraińskich na ludności polskiej Wołynia 1939-1945*, Warszawa 2000.

⁷⁰ W.Fliar, *Wydarzenia wołyńskie 1939-1944*, Toruń 2008, s. 158.

⁷¹ **Suchewycz Roman** (1907 – 1950) – używane pseudonimy: „R.Łozowski”; „Taras Czupryńka”; „Dzwin”; „Tur”; fanatyk niepodległości i wolności Ukrainy; główny dowódca i zdolny organizator około 6 dywizji partyzanckich (około 30-40 tysięcy ludzi pod bronią); zamordowany w obławie NKWD w miejscowości Biłohoroszcza w okolicach Lwowa; jego rodzinę: matkę, siostrę, żonę oraz córkę i syna wywieziono na Sybir; syn po 35 latach łagrów wypuszczony na wolność oślepił; pozostaje jednym z głównych odpowiedzialnych za wzmożony terror wobec niewinnej ludności cywilnej, jak i dokonanie słynnej *rzezi wołyńskiej* na ludności polskiej, przeciwko „niepokornym” Ukraińcom, mniejszości Rosjan, Ormian i Żydów. Źródło: R.Torzecki, dz.cyt., s. 324-326; w 2007

wiąże się bezsprzecznie z nasileniem działalności UPA na zapleczu wciąż przesuwających się sił frontu wschodniego. Na swój sposób ukraińscy nacjonaści pozorowali wspomaganie sowieckich działań oddziałów partyzanckich, kierując je jednakże już wybitnie przeciwko polskiemu podziemi niepodległościowemu, jak i komunistom. Faktycznie UPA do swojego niechlubnego końca, szerzyła niespotykany oraz niezwykle krwawy terror przeciwko ludności cywilnej – zarówno polskiej jak i rodzimej, podejrzanej o sprzyjanie Polakom. Dosyć wyrazistym przykładem sowieckiego reżimu totalitarnego, jak i tworzącej się na wzorcach sowieckich polskiej *władzy komunistycznej*, pozostawały kwestie dotyczące jej umacniania i słuszności postępowania:

...w latach 1944-1947 aby zlikwidować około 10 tysięcy członków podziemia niepodległościowego i aresztować około 150-200 tysięcy osób cywilnych [...] zmobilizowano 47 pułków piechoty, 2 brygady artylerii ciężkiej, 18 pułków artylerii lekkiej, 5 samodzielnych dywizjonów artylerii ciężkiej, 5 pułków czołgów, 3 pułki artylerii pancernej, 3 pułki kawalerii oraz 1 pułk saperów. Oprócz tego, nie bez znaczenia dla podejmowanych działań, pozostawały specjalnie w tym celu stworzone siły Korpusu Bezpieczeństwa Wewnętrznego (dalej: KBW; struktura: 2 pułki piechoty, 14 batalionów operacyjnych, 18 batalionów ochrony, 13 kompanii konwojowych), Wojsk Ochrony Pogranicza (dalej: WOP), Urzędu Bezpieczeństwa (dalej: UB), Milicji Obywatelskiej (dalej: MO) W przybliżeniu: 52.808 funkcjonariuszy, jak również sił Ochotniczej Rezerwy Milicji Obywatelskiej (dalej: ORMO) w masie około 100 tysięcy...⁷²

Tak naprawdę, mowa tutaj o ostatecznym „rozprawieniu” nowej oficjalnej i coraz bardziej komunizującej już władzy ze *znieprawionym niepodległościowym podziemiem* wciąż podlegającym rządowi w Londynie. Ludziom, którzy nie chcieli uznać narzucanego poprzez gwałt, przemoc i mord ustroju, jego zakłamanych przedstawicieli i zafałszowanych od początku do końca wymyślonych praw i zasad prowadzących niby ku demokracji, a właściwie niewolniczo podporządkowujących ogół społeczeństwa wybranej – elitarnej grupie komunistycznych sługusów Moskwy i Stalina.

... cała ta (dopisek autora: komunistyczna) granda strzelała, mordowała, zabijała, aresztowała. Wykonywano także akcje o charakterze ochronno-obronnym. Jednak przy systematycznym fałszowaniu doniesień, rozkazów, sprawozdań, analiz, wyjaśnień i wszelkiej innej dokumentacji, dziś po latach, nadzwyczaj trudno ustalić prawdę, znaleźć winnych, oddać sprawiedliwość niewinnym...⁷³

Te masowo wówczas podejmowane działania zbrojne, wymusiły z dniem 17 kwietnia 1947 roku oficjalną decyzję Państwowej Komisji Bezpieczeństwa Nr 00189/III o przeprowadzeniu

roku prezydent Ukrainy – Wiktor Juszczenko, nadał mu pośmiertnie tytuł – *bohatera narodowego*, co wywołało falę oburzenia zarówno na ziemi ukraińskiej, jak i w ościennym państwie polskim.

⁷² H. Piecuch, *W. Jaruzelski ból władzy*, Warszawa 2001, s. 89

⁷³ tamże,

słynnej tzw. Akcji „Wisła”. Powołano wtedy specjalną Grupę Operacyjną „Wisła”, którą dowodził – gen. bryg. Stefan Mossor.⁷⁴ W strukturze tego tworu, wydzielono: 5 dywizji piechoty; 1 dywizję KBW⁷⁵, jednostki zabezpieczenia (wydzielone oddziały Wojska Polskiego, funkcjonariusze Milicji Obywatelskiej, Służby Ochrony Kolei, wydzielone oddziały Wojsk Ochrony Pogranicza). Akcji miała jakoby całkowicie zlikwidować zbrojne oddziały UPA i siatkę cywilną OUN na obszarze południowo-wschodniej Polski. Wszystko to oczywiście przeciwko... około 2-3 tysiącom zbrojnych i około 4.000 – 4.500 tysiącom cywili jakoby ich wspierających i ukrywających. Generalnie, jako faktyczna siła rejonu działania siły militarnej UPA przeciwko tzw. Akcji WISŁA, pozostawały 4 kurenie: „Rena” (dowódca: Wasyl Iwan Mizerny lub: Maciejka)⁷⁶, „Bajdy”, „Żeleźniaka” oraz „Berkuta”. Głównym założeniem akcji, według oficjalnego twierdzenia ówczesnych władz polskich, była pomoc *Państwowemu Urzędowi Repatriacyjnemu* (dalej: PUR) w „przesiedlaniu” ludności ukraińskiej z obszaru Beskidu Niskiego i Bieszczad (ziem w dużej części byłych Kresów Wschodnich, a więc – Ukrainy) na tzw. *Ziemie Odzyskane* (tereny zachodnie i północne Polski, które teraz po wiekach

⁷⁴ **gen. bryg. Stefan Mossor** (1896-1957) – żołnierz Legionów Polskich, od roku 1918 w szeregach WP, teoretyk sztuki wojennej; w kampanii wrześniowej 1939 dowódca pułku; po klęsce w niewoli niemieckiej do 1945; od roku 1947 pełnił stanowisko zastępcy Szefa Sztabu Generalnego WP; dowódca Akcji WISŁA; w roku 1950 aresztowany pod fałszywymi zarzutami i skazany na dożywocie w roku 1951 w słynnym „procesie generałów”; zwolniony w roku 1956 powrócił do WP. Źródło: M.Czajka, M.Kamler, W.Sienkiewicz, dz.cyt., s. 493.

⁷⁵ **Korpus Bezpieczeństwa Wewnętrznego** (KBW) powstał decyzją sekretariatu Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej w dniu 19.10.1944 r., bazując na *Polskim Samodzielnym Batalionie Specjalnym* (dalej PSBS) zbudowanym z dniem 18.10.1943 r. w Białymostku k/Sielc, a formalnie podporządkowanemu *Związkowi Patriotów Polskich*, które to swoimi decyzjami *Centralnego Biura Komunistów Polskich*, przekształciło właśnie PSBS w *Wojska Wewnętrzne*. Te ostatnie z kolei z dniem 17.12.1944 r. rozbudowano w strukturę brygadową decyzją *Biura Politycznego Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej*. Z kolei *Plenum Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej* obradujące z dnia 21-22.05.1945 roku, dokonało przemianowania tzw. *Wojsk Wewnętrznych* na – *Korpus Bezpieczeństwa Wewnętrznego*. Komuniści z KBW potrafili się właściwie odwdziżyć partii za okazane im zaufanie. Tylko w latach 1945-1948 przeprowadzili: 32.988 akcji, w których aresztowali **43.699** osób niepodległościowego podziemia (jak to określali: „zapłutego karła reakcji”), **434** osoby ranili i **1.950** osób zabili, bo być może „nie opłacało się” brać jeńców...; Źródło: H.Piecuch, *W.Jaruzelski ból władzy*, Warszawa 2001, s. 204-205.

1 dywizja KBW – zdecydowano o jej powstaniu wiosną roku 1947, gdy stan bezpieczeństwa komunistów i ich władzy na ziemiach polskich, był coraz bardziej zagrożony nie tylko przez niepodległościowe podziemie kierowane przez Rząd Londyński, ale także przez nacjonalistów ukraińskich, szczególnie nasilające się na tzw. *ścianie wschodniej*. W ten sposób z dniem 12.04.1947 r. rozpoczęto formowanie 1 dywizji KBW w sile trzech brygad. Pierwsza brygada KBW „ZAMOŚĆ” sformowana w Zamościu (dca: mjr Dionizy Panasiński) zbudowana została z trzech batalionów operacyjnych: „Szczecin” (dca: kpt. Tadeusz Dąbrowski); „Zmotoryzowany Pułku” (dca: por. Kazimierz Kozmic); „Kielce” (dca: por. Marian Wasylewski). Druga brygada KBW TARNÓW (dca: mjr St. Wolański) sformowana została w Kielcach w składzie także trzech batalionów operacyjnych: „Wrocław” (dca: por. Ryszard Tarasiewicz), „Poznań” (dca: kpt. Tadeusz Rozmysłowicz); „Łódź” (dca: kpt. Józef Wieciech). Trzecia brygada KBW RZESZÓW (dca: ppłk. Piotr Rałdugin), również posiadała trzy bataliony operacyjne: „Rzeszów” (dca: mjr Eugeniusz Kanon, którego wkrótce zastąpił kpt. Bronisław Dzeń), „Bydgoszcz” (dca: kpt. Tadeusz Łyżnik); „Gdańsk” (dca: kpt. Zdzisław Amanowicz). Generalnie budowę każdego batalionu oparto na strukturze: trzy kompanie strzeleckie, 1-2 plutony kawalerii, kompanię ckm (w sile 3-4 plutony), kompanię moździerzy 82 mm (3-4 plutony), pluton taborów, 1-2 drużyny psów tropiących, kilka radiostacji. Przy czym około 1/3 stanów wyposażona była w broń maszynową.

⁷⁶ **Mizerny Wasyl Iwan** ps. Ren – pochodził z powiatu Brzeżany; uczestnik zamachu na ministra Pierackiego; następnie zbiegł do Niemiec i Austrii, gdzie był szkolony na dywersanta przez niemiecką Abwehrę; w kampanii wrześniowej roku 1939, był policjantem ukraińskim w Sanoku; w 1941 roku ukończył szkołę policyjną w Nowym Sączu; zorganizował sotnie UPA z uciekinierów ukraińskich przed powołaniem do Armii Czerwonej oraz policjantów ukraińskich; w 01. 1946 r. awansował do stopnia – majora. Źródło: F.Sikorski, dz.cyt., s. 14.

nieobecności, znów wreszcie znalazły się w granicach państwa polskiego, z łaski mocarstw zachodnich i Stalina – jako „rekompensata” za Kresy Wschodnie). Mówiąc wprost – dokonano formalnej czystki na ziemiach ukraińskich z „elementu obcego”, ponieważ według powojennych ustaleń traktatowych, wracały one znów w skład państwa sowieckiego, a Stalin życzył sobie pustki pod osadnictwo swoich zasłużonych działaczy z rejonów poza Uralem...

Akcję formalnie zakończono w roku 1948, choć w rzeczywistości trwała ona, aż do końca lat pięćdziesiątych, a w wielu przypadkach, nawet dłużej. Zakończyła się całkowitym sukcesem – likwidacją oddziałów UPA i przechwyceniem jej głównodowodzącego – Myrosława Onyszkewycza ps. „Orest”, którego aresztowano, osądzono, skazano na śmierć i wyrok wykonano. Sukces ten mógł zaistnieć, tylko dzięki celowemu „wstawieniu” w ówczesną rzeczywistość, specjalnie skonstruowanej przez komunistów w powiązaniu z ich służbami specjalnymi, tzw. *grupy pozorowanej*, czyli: *czoty Czumaka* (grupę zorganizowano w *Wojewódzkim Urzędzie Bezpieczeństwa Publicznego* w Rzeszowie. W jej składzie znalazł się m.in.: płk. Z.Rajchel z kontrwywiadu oraz słynny agent *Urzędu Bezpieczeństwa* umieszczony w szeregach OUN-UPA – Jarosław Hamiwka używający także nazwiska: *Wyszyński*. Ten ostatni właśnie, doprowadził do faktu, że „gra” z Ukraińcami, pomimo iż toczona w latach 1948-1956 na obszarze wielu państw, a nawet na wielu kontynentów: Europy, Azji, obu Ameryk, doprowadziła dzięki przemyślanym prowokacjom i „ustawionym” działaniom, do prawie dosłownego mordowania Ukraińców rękoma samych, także... Ukraińców).⁷⁷

Za konfliktami i poróżnieniami powodującymi tak wiele niezrozumiałych decyzji i wrogich nastawień jednych wobec drugich, Polaków wobec Ukraińców czy Ukraińców wobec Polaków, stoją już nie tylko biologiczne podstawy zachowań ludzkich. Zatem bez wyników współczesnych dogłębnych badań psychologicznych dotyczących samych relacji międzykulturowych, nie uda nam się chyba nigdy właściwie spojrzeć na problem. Tak jak bez znajomości pojęć i ich definicji, nie będziemy w stanie zrozumieć istoty wszelkich zadrażnień, jakie miały miejsce na przestrzeni czasu pomiędzy obu narodami. Poruszanie się między faktami dotyczącymi zwaśnionych narodów, pozwala nam jednak spojrzeć na ogrom nieszczęść, jakie wytworzyły niewyjaśnione sytuacje, niezrozumiałe zachowania owiane tajemnicą, które zostały odkryte po wielu, a czasami bardzo wielu latach. Jednak nawet te odkryte fakty i wydarzenia ciągle nie dają pełnej wiedzy, co za tym wszystkim stoi. W jaki sposób została wykorzystana nieświadomość ludzka, przez rządy i rządzących nie tylko zwaśnionych krajów, ale i zainteresowanych własnymi wymiernymi korzyściami innych narodów.

Jednym z głównych czynników umożliwiających manipulacje ludzkimi zachowaniami jest tutaj wspomniany na początku – *etnocentryzm*, którego dobre intencje można w pełni wykorzystać do celów wrogich ku osobom innej kultury niż własna. Przyjmując w procesie dorastania ukryte zasady i założenia własnej kultury, mamy oczekiwania, że inni członkowie naszej grupy będą postępować zgodnie z nimi. Zatem wszelkie odstępstwa od owych zasad, mogą wzbudzać większe lub mniejsze niezadowolenie. Naruszanie podstawowych reguł przez

⁷⁷ H.Piecuch, *W.Jaruzelski ból władzy*, Warszawa 2001, s. 205-206.



innych członków grupy, wyzwała negatywne reakcje emocjonalne typu *frustracje*,⁷⁸ a wyuczone oceny kodują negatywne emocje. Negatywne emocje mogą przenosić się na innych członków kultury. Przyjęte reguły spostrzegania i interpretowania stanowią swoistego rodzaju filtr, za którego pomocą patrzymy na wszystkich ludzi, również tych z innych kultur. Ten sposób widzenia, staje się nieodłączną, aczkolwiek niewidzialną częścią naszej konstrukcji psychicznej, powstałej w ramach socjalizacji i *enkulturacji* w obrębie swojego środowiska życia. I tak wszyscy jesteśmy etnocentryczni, ważne jednak, czy ludzie zdają sobie sprawę z własnego etnocentryzmu, czy potrafią wykształcić w sobie elastyczność w interakcjach z innymi osobami własnej i innej kultury. Ścisłe z etnocentryzmem wiążą się także wspomniane na początku – *stereotypy*, które mogą być zarówno pozytywne jak i negatywne. Ludzie zazwyczaj posługują się jednymi jak i drugimi stereotypami, stąd mogą one być zarówno bardzo trafne jak i fałszywe, szczególnie jeśli chodzi o stosunek do grup kulturowo obcych. Problem ten bardzo wyraźnie występował i stanowił o konfliktach pomiędzy różnymi grupami etnicznymi na terenach obecnej Ukrainy. W obecnych czasach różne grupy etniczne poddaje się badaniom w kwestii dotyczącej na przykład roli emocji w spostrzeganiu osób, dyskryminacji międzygrupowej i formułowaniu sądów opartych na stereotypach. Badania tego typu wskazują na wiele istotnych kwestii, które odpowiadają na trudne pytanie: dlaczego musieli dojść do tylu nieszczęść, jeżeli zarówno Polacy, jak i Ukraińcy chcieli dobrze dla siebie, jak i swoich najbliższych ... ???

Obecne, państwo ukraińskie uzyskało pełną niepodległość w wyniku słynnej już Jesieni Narodów roku 1989, kiedy rozpadł się ostatecznie Związek Sowiecki. Od tej pory, a właściwie dopiero od roku 1991, Ukraina funkcjonuje jako samodzielna i w pełni suwerenna struktura państwowa. Bezpośrednio przed obchodami 60. rocznicy rzezi wołyńskiej na Ukrainie, został wydany nawet *list otwarty* podpisany przez grupę intelektualistów ukraińskich, w którym zwrócili się oni z prośbą o wybaczenie do Polaków, „których losy zniszczył ukraiński oręż”. Rok wcześniej ukraiński historyk i polityk [Wołodymyr Łytwyn](#) w swojej pracy: *Tysiącza roki w susidstwa i wzajemodiji*, prawdopodobnie jako pierwszy polityk ukraiński, zgodził się na w miarę szerokie i dokładne przedstawienie wydarzeń *rzezi wołyńskiej* jako akcji noszącej cechy formalnej „czystki etnicznej” w stosunku do Polaków.⁷⁹ Relacje pomiędzy obu narodami obecnie idą w kierunku uzdrowienia relacji sąsiedzkich i ogólnoludzkich.

Problematyka omówiona w opracowaniu stanowi bardzo krótkie ujęcie wydarzeń, które miały miejsce na przestrzeni jednak kilku wieków. Artykuł oczywiście nie wyczerpuje tematu. Główną istotą poruszanej problematyki, było ukazanie najbardziej drażliwych kwestii różniących i łączących oba kraje, które swoją kulturą są jednak bardzo zbliżone, gdyż przez wieki mieszały się kulturowo, ale nie mogły znaleźć dla siebie wspólnej płaszczyzny właściwego zrozumienia. Co budzi wiele pytań, na które należy poszukiwać odpowiedzi nie tylko w samej historii dotyczącej obu narodów, lecz również w innych dziedzinach nauki, zajmujących się

⁷⁸ **Frustracja** – stan przykrego napięcia emocjonalnego występujący u kogoś na wskutek niemożności zaspokojenia jakiejś potrzeby, osiągnięcia celu, prowadzący do różnych form dezorganizacji funkcji psychicznych i organicznych; Źródło: Szymczak M. (red.), dz.cyt., t. 1, s. 615.

⁷⁹ E.Siemaszko, *Bilans zbrodni* [w:] „*Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej*”, Nr 7-8/2010, s. 93.

problematyką wielokulturowości, takich jak między innymi *antropologia kulturowa, psychologia kultury* bądź *socjologia kultury*....

Bibliografia:

1. Adamczyk-Szczecińska H., Mańkowska A., Zalewska K., *Słownik szkolny – postacie historyczne*, Warszawa 1997.
2. Ajdacki G.(red.), *Wielki atlas świata*, Warszawa 2003.
3. Bukowski Z., Dąbrowski K., *Śladami kultur azjatyckich*, Łódź 1978.
4. Chojnowski A., *Koncepcje polityki narodowościowej rządów polskich w latach 1921-1939*, Wrocław 1979.
5. Czajka M., Kamler M., Sienkiewicz W., *Leksykon historii Polski*, Warszawa 1995.
6. Diechert K., Grossmann H., *Bój o Prusy Wschodnie. Kronika dramatu 1944-1945*, Gdańsk 2011.
7. Exley H., *Możesz na mnie liczyć*, New York 1998.
8. Forgas J.P., *The role of emotion in social judgments: An introductory review and an affect infusion model – European Journal of Social Psychology* № 24, s. 1-24
9. Franz M., *Idea państwa kozackiego na ziemiach ukraińskich w XVI–XVII wieku*, Toruń 2005.
10. Godłowski K., Kozłowski J.K., *Historia starożytna ziem polskich*, wyd. V uzup., Warszawa 1983.
11. Góra W., Juchniewicz M., Tobiasz J., *Udział Polaków w radzieckim ruchu oporu*, Warszawa 1971.
12. Grodziński St., *Sejm Krajowy Galicyjski 1861-1914*, Warszawa 1993.
13. Jakowenko N., *Historia Ukrainy od czasów najdawniejszych do końca XVIII wieku*, Lublin 2000.
14. Kaczanowski P., Kozłowski J.K., *Starożytni Słowianie*, Wrocław 2007.
15. Kamiński A.S., *Historia Rzeczypospolitej Wielu Narodów. Obywatele, ich państwa, społeczeństwo, kultura*, Lublin 2000.
16. Kiryk F., Jureczko A. (red.), *Szkolny słownik biograficzny*, Kraków 1996.
17. Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1991.
18. Kulińska L., *Działalność terrorystyczna i sabotażowa nacjonalistycznych organizacji ukraińskich w Polsce w latach 1922-1939*, Kraków 2009.
19. Maciak D., *próba porozumienia polsko-ukraińskiego w Galicji w latach 1888-1895*, Warszawa 2006.
20. Matsumoto D., Juang L., *Psychologia międzykulturowa*, Gdańsk 2007.
21. Motyka G., *Ukraińska partyzantka 1942-1960*, Warszawa 2006.
22. Podhorecki L., *Sicz Zaporoska*, Warszawa 1978.
23. Rawita-Gawroński, F., *Kozaczyzna ukraińska w Rzeczypospolitej Polskiej do końca XVIII-go wieku: zarys polityczno-historyczny*. Warszawa 1922.
24. Romański R., *Kozaczyzna*, Warszawa 2004.
25. Serczyk W.A., *Na dalekiej Ukrainie. Dzieje kozaczyzny do roku 1648*, Kraków 1984.
26. Serczyk W.A., *Historia Ukrainy*, Wrocław 2001.
27. Siemiański M., *Rozmowy z Erichem Kochem: próbowałem zmienić świat*, Brzezia Łąka 2012.
28. Sikorski F., *Kabewiacy w Akcji WISŁA*, Warszawa 1989.
29. Sobczak K.(red.), *Encyklopedia II wojny światowej*, Warszawa 1975.
30. Szymczak M.(red.), *Słownik języka polskiego*, t. 1-3, Warszawa 1978-1981.
31. Torzecki R., *Kwestia ukraińska w polityce III Rzeszy 1933-1945* Warszawa 1972



32. Torzecki R., *Kwestia ukraińska w Polsce 1923-1939*, Kraków 1989.
33. Torzecki R., *Polacy i Ukraińcy – sprawa ukraińska w czasie II wojny światowej na terenie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1993.
34. Yekelchuk S., *Ukraina narodziny nowoczesnego narodu*, tłum. Joanna Gilewicz, Kraków 2009.





Filip Bojović: Problematyka patriarchalnego modelu rodziny we współczesnym społeczeństwie czarnogórskim i jego wpływ na życie społeczne

Abstract:

In this article will be presented an occurrence of dominating patriarchy in Montenegro and other socio-political issues related to this type of family. Women's position in society and level of their emancipation will be illustrated. Also will be shown the impact of culture, history and religion on perception about sex among Montenegrin people and actions taken by government in this area. In the last part of article I will try to answer which steps are necessary to improve position of women in various features of social life.

Abstrakt:

W poniższym artykule przedstawione będzie zjawisko dominującego patriarchatu w Czarnogórze oraz liczne problemy społeczno-polityczne wynikające z takiego modelu rodziny. Zobrazowana zostanie pozycja kobiet w społeczeństwie i kwestia ich emancypacji. Pokazany będzie także wpływ czynników kulturowych, historycznych i religijnych na postrzeganie płci wśród czarnogórskiej ludności oraz działania władz państwowych w tym zakresie. W ostatniej części artykułu podjęta będzie próba odpowiedzi na to, jakie kroki należy podjąć, aby wyrównać status płci i polepszyć położenie kobiet w różnych aspektach życia społecznego.

lic. Filip Bojović,

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

Filip Bojović – student pierwszego roku politologii II stopnia na Wydziale Prawa, Administracji i Zarządzania Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Stopień licencjata uzyskał w 2017 r. broniąc pracy pt. „Tradycja walk niepodległościowych a współczesne oblicze Albanii”. Jego zainteresowania badawcze obejmują historię polityczną Czarnogóry i Albanii oraz kwestie kulturowe i etniczne na tych obszarach, a także systemy polityczne krajów byłej Jugosławii.

Czarnogóra (czarn. Crna Gora/Црна Гора) jest niewielkim państwem w Europie Południowej, powstałym po rozpadzie Serbii i Czarnogóry. Liczba ludności wynosi 620 tys. mieszkańców¹, czyli mniej niż we Wrocławiu. Wcześniej republika związkowa Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii (1945–1992), Federalnej Republiki Jugosławii (1992–2003) i Serbii i Czarnogóry (2003–2006). Leży na wybrzeżu Morza Adriatyckiego i graniczy z Serbią, Kosowem, Chorwacją, Bośnią i Hercegowiną oraz Albanią. 28 czerwca 2006 Czarnogóra została przyjęta do Organizacji Narodów Zjednoczonych jako 192. członek tej organizacji, a od 11 maja 2007 roku jest 47. państwem członkowskim Rady Europy. Od 17 grudnia 2010 r. posiada status kandydata do Unii Europejskiej. Od 5 czerwca 2017 jest 29. państwem członkowskim NATO².

Kraj ten jest swego rodzaju unikatem pośród reszty państw Starego Kontynentu, nie tylko ze względu na jego walory turystyczne. Ukształtowanie terenu, środowisko naturalne, uwarunkowania historyczne, korelacja różnych religii oraz reżimy polityczne na przestrzeni wieków wpłynęły w decydującym stopniu na uformowanie się czarnogórskiej kultury w szerokim rozumieniu tego słowa. Czynniki te, a zwłaszcza trzy pierwsze wymienione, wykreowały charakterystyczną formę życia społecznego opartego na strukturze rodowo-plemiennej i idącymi za tym konkretnymi normami społecznymi. Głęboko zakorzenione archetypy wpłynęły z kolei na relacje społeczne, w tym na życie rodzinne i postrzeganie poci. Są one cały czas żywe w świadomości współczesnych Czarnogórców.

Jedną z najbardziej wyraźnych cech społeczeństwa czarnogórskiego jest silny patriarchy. Z powodu licznych patologii z tego wynikających, stanowi on jedną z najpoważniejszych, obok korupcji i przestępczości zorganizowanej, przeszkód na drodze do integracji europejskiej, a w największym stopniu chodzi tutaj o stosunek względem kobiet i praw kobiet w Czarnogórze³. Jest kilka źródeł takiego stanu rzeczy. Przedstawię je w poniższych akapitach.

Na terenie całej dzisiejszej Czarnogóry, podobnie jak w Albanii i w Kosowie, jeszcze w starożytności wytworzyły się struktury społeczne oparte na plemieniach, które dzieliły się na rody i na bractwa. Z powodu niedostępności terenów górskich, przetrwały w niezmienionej postaci aż do połowy XX w. Społeczności te wytworzyły charakterystyczny dla siebie system zarządzania, oparty na średniowiecznym prawie zwyczajowym. Najbardziej znanym z nich i funkcjonującym do dnia dzisiejszego jest Kanun Lekii Dukagjinięgo. Jest to co prawda nazewnictwo albańskojęzyczne, lecz reguły kanunu po czarnogórskiej stronie granicy, są niemalże identyczne, a funkcjonujące pod nazwą „običajno pravo” (prawo zwyczajowe). Prawo zwyczajowe to zespół norm, zakazów i nakazów, funkcjonujący w tradycji i będący - zgodnie z jego rozumieniem w prawie rzymskim - wyrazem woli ludu⁴. W patriarchalnej,

¹ Spis powszechny z 2011 r., [https://www.monstat.org/userfiles/file/popis2011/saopstenje/saopstenje\(1\).pdf](https://www.monstat.org/userfiles/file/popis2011/saopstenje/saopstenje(1).pdf) [dostęp 12.02.2018.].

² Czarnogóra, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Czarnogora;3889187.html> [dostęp 12.02.2018.].

³ S. Janković, *Patrijarhalnost crnogorskog društva prepreka u evrointegracijama*, <https://www.slobodnaevropa.org/a/patrijarhalnost-crnogorskog-drustva-prepreka-u-evrointegracijama/24941671.html> [dostęp 13.02.2018.].

⁴ K. Bielenin, *Zgodnie z Kanunem, czyli o prawie zwyczajowym w Albanii*, <http://etnologia.pl/europa/teksty/zgodnie-z-kanunem-prawo-zwyczajowe-w-albanii.php> [dostęp 05.05.2017.].

Filip Bojović: Problematyka patriarchalnego modelu rodziny we współczesnym społeczeństwie czarnogórskim i jego wpływ na życie społeczne

plemiennej społeczności, kanun jest formą wewnętrznego samorządu⁵. Prawo to posiada zasady, które można powiązać z animizmem czy też totemizmem⁶. Regulują one wszystkie sfery życia społecznego, w tym sferę rodzinną i status kobiety. Hierarchia wartości w tym przypadku działa na niekorzyść kobiety. Na przykładzie prawa krwawej zemsty, która jest nadal praktykowana w Czarnogórze, kobieta zajmuje podrzędne miejsce w hierarchii, więc jej życie nie kosztuje tyle, co życie mężczyzny. Kobieta zgodnie z Kanunem można zabić za cudzołóstwo, a ponieważ jest to traktowane jako kara, nie zostaje ona pomszczona. Kobięcie nie przysługuje prawo do zemsty, tj. nie sięga po broń⁷.

Polski miesięcznik popularno-naukowy „Focus” dokładnie opisuje status płci żeńskiej w prawie zwyczajowym w następujący sposób: „Kobiety - jako własność rodziny - muszą po ślubie przenosić się do męża (często poddawane są przez panią domu „próbom” podległości w nowej rodzinie). Nie mogą palić, pić, nosić zegarka, głosować. Nie mogą kupować ziemi, pojawiać się w niektórych instytucjach publicznych, prowadzić pojazdów i wykonywać wielu innych zajęć. Można zmusić dziewczynę do wyjścia za męża; rodzice odpornej samej mogą wręczyć naboje kandydatowi do ręki córki, by ją bezkarnie zabił, gdyby chciała uciec. Jeśli kobieta odmówi, jej decyzja jest karą dla niej samej, bo nie może poślubić innego, póki były narzeczone żyje, nawet jeśli on ożenił się z inną (par. 42-43). Mąż może żonie pozwolić pracować, ale ma prawo ją bić i porzucić w pewnych sytuacjach. Jeśli ona sprzeniewierzy się małżeństwu, naruszy zasady gościnności (!) i mąż może ją bezkarnie zabić. Nabojami od jej rodziców (par. 57)”⁸. Ponadto przywołać należy Paragraf 28, który stwierdza, że „w świetle Kanunu małżeństwo oznacza powiększenie domostwa o jedną osobę jako siłę roboczą i wydanie dzieci na świat”⁹. Ciekawe w tym kontekście są paragrafy 32 i 33, które określają obowiązki męża wobec żony i vice versa. W świetle ich zapisów obowiązki męża wobec żony to:

- a) dbać o żywność i ubiór, o wszystko, co potrzebne do życia;
- b) dbać o honor swojej żony i nie pozwolić, by się na cokolwiek skarżyła. Obowiązki żony wobec męża
- c) dbać o honor własnego męża;
- d) nie kaprysić;
- e) być mu posłuszną
- f) spełniać obowiązki, jakie nakłada na nią związek małżeński;
- g) dbać o dzieci i ich dobre wychowanie;
- h) dbać o ubiory (jeśli chodzi o szycie);
- i) nie decydować o przyszłych wyborach żon i mężów swoich synów i córek.

Uzupełnieniem opisu modelu rodziny opierającym się na prawie zwyczajowym, jest kwestia dziedziczenia. Kwestię tę regulują paragrafy 88., 89. i 90., stwierdzające, że: „kanun uznaje za

⁵ Š. Đečovi, *Kanon Leke Dukadžinija*, Zagreb 1986, s. 6.

⁶ Ibidem, s. 16.

⁷ K. Bielenin, *op.cit.*

⁸ B. Džon, *Na Bałkanach kobieta może zostać mężczyzną. Bez operacji, hormonów, urzędniczych procedur*, <http://www.focus.pl/artykul/na-balkanach-kobieta-moze-zostac-mezczyzna?page=1> [dostęp 18.02.2017.].

⁹ *Kanun Leka Dukadžini (wybrane artykuły)*, „Krasnogruda”, nr 15, s. 119, tłum. Rigels Halili



Filip Bojović: Problematyka patriarchalnego modelu rodziny we współczesnym społeczeństwie czarnogórskim i jego wpływ na życie społeczne

spadkobiercę syna, a nie córkę”; „nieślubnego syna nie uznaje się za spadkobiercę”; „do wnuka z krwi i kości należy spadek, a nie do wnuka po mleku, czy do wnuka po córkach”¹⁰.

Zasady te przyjmowane są obecnie w czarnogórskim narodzie jako relikty przeszłości, a ich treści – penalizowane przez kodeks karny. Niepokojące jest zjawisko polegające na tym, że pewne wzorce są przekazywane z pokolenia na pokolenie jako czyny dozwolone, jako powszechnie przyjmowane normy. Częstokroć praktyka ta ma charakter działań podświadomych. Zaliczają się do nich zachowania absolutnie niekaceptowalne z perspektywy kultury zachodnioeuropejskiej oraz stojące w sprzeczności ze standardami ochrony praw człowieka, tak silnie akcentowanych w ramach wspólnoty europejskiej. Choć trzeba przyznać, że na terenach wysokogórskich, gdzie gospodarstwa domowe nie posiadają ani prądu ani wody, powyższe zapisy mają się bardzo dobrze.

Autorska eksploracja obszaru badawczego obejmującego współczesne oblicze Albanii, pozwala na poczynienie następującego spostrzeżenia: „Nadal dość często spotykany w Albanii jest tradycyjny wzorzec rodziny. Tradycyjna rodzina albańska jest patriarchalna, patrylokalna i patrylinearna. Głową rodziny jest zgodnie z Kanunem najstarszy lub najbardziej zaradny mężczyzna. Status kobiety jest znacznie niższy niż mężczyzny - gospodyni nie może bez pozwolenia gospodarza nic pożyczyć, kupić ani sprzedać. Wynika to zapewne z faktu, iż dom i rodzina są domeną kobiety, natomiast sfera poza nimi - sfera publiczna - należy do mężczyzn. Według Kanunu ojciec ma prawo życia swoich dzieci - może bić, a nawet zabić syna lub córkę. Gdy zabije, nie spada na niego ciężar zemsty. Według raportów Amnesty International, przyzwolenie na zabójstwo dzieci istnieje w społeczeństwie albańskim do dziś”.¹¹ Powyższe stwierdzenie można również odnieść do Czarnogóry, ale nie w proporcji 1:1. Jeśli chodzi o postrzeganie roli kobiet, ale także szeroko rozumianej seksualności, w tym społeczności LGBT, nastroje społeczne w Czarnogórze i Albanii są bardzo zbieżne, co wynika z podobieństw kulturowych i historycznych, w szczególności na peryferyjnych obszarach górskich (w nadmorskich kurortach turystycznych z racji ich „umiędzynarodowienia” jest już nieco inaczej). Bardzo zbieżne nie znaczy, że identyczne. W Albanii, a już zwłaszcza w jej północnej części, sytuacja wygląda jeszcze bardziej dziko. Należy pamiętać, że Czarnogóra po II wojnie światowej weszła w skład Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii, jako jedna z sześciu równoprawnych republik składowych. Jugosławia pod rządami Josipa Broza Tity była o wiele bardziej rozwiniętym krajem od zacofanej Albanii, rządzonej twardą ręką przez Envera Hodżę. Jugosławia jako państwo socjalistyczne była państwem otwartym na świat i liberalnym światopoglądowo. Albania była zamkniętą twierdzą, w której brutalna polityka rozprawiania się z reakcyjnymi zwyczajami przeplatana nacjonalistyczną retoryką ciągłego zagrożenia, spowodowała wrogość ludności i ponowny wybuch przestarzałych zjawisk wraz z początkiem lat 90. XX w. Ponadto Czarnogóra jest o wiele bardziej popularną destynacją turystyczną, która każdego roku zwiększa zyski z tej gałęzi gospodarki. Suma tych wszystkich czynników wpłynęła na mentalność Czarnogórców i Albańczyków, podowując widoczne różnice w zakresie

¹⁰ *Loc.cit.*

¹¹ F. Bojović, *Tradycja walk niepodległościowych a współczesne oblicze Albanii*, Kielce 2017, s. 79.



rozumienia różnorodności, wielokulturowości, tolerancji na korzyść tych pierwszych. Nie oznacza to rzecz jasna, że obecne czarnogórskie realia są rewelacyjne.

W Albanii, Kosowie i Czarnogórze po dziś dzień spotkać można dziewice Kanunu (alb. *burrnesh*, *virgineshe*, *vajzë e betuar*; czarn. *virdžina*, *tobelija*). Współcześnie zjawisko to występuje coraz rzadziej, lecz reporterzy i dziennikarze docierają do takich osób. Pojęcie dziewicy Kanunu określa osobę, która będąc kobietą, na mocy złożonej przysięgi zachowania dziewictwa uzyskuje prawa i przywileje przysługujące mężczyznom. Przysięga może być złożona przez kobietę w formie aktu publicznego lub prywatnego i oznacza deklarację pozostania w abstynencji seksualnej do końca życia. Przysięga nie musi być aktem osobistego wyboru kobiety, może być decyzją wymuszoną przez rodzinę. Po jej złożeniu kobieta przywdziewa strój męski, ma prawo noszenia broni, przebywania w pomieszczeniach dla mężczyzn i pełnienia obowiązków gospodarza. Zyskuje także obowiązek uczestniczenia w krwawej zemście¹². Prof. Mirko Barjaktarević zjawisko dziewic Kanunu łączy ze specyficznymi potrzebami i mentalnością rodowo-plemiennych społeczeństw. Podkreśla tu dominujący czynnik ekonomiczny, czyli kwestię dziedziczenia na wzór patrylinearny. Dr Ljiljana Gavrilović wymienia pięć powodów, dla których kobieta staje się mężczyzną w aspekcie kulturowym:

1. Brak pełnoletnich męskich potomków.
2. Na męskich członkach rodziny ciąży widmo krwawej zemsty, wskutek czego siedzą zamknięci w domu.
3. Dziewczyna nie chce wyjść za mąż za wybranego przez rodzinę kandydata, dlatego postanawia zostać mężczyzną (w innym wypadku zostałaaby zgwałcona za zerwanie zaręczyn).
4. Wdowa postanawia, że nie będzie już wychodzić więcej za mąż (jeżeli jednak postanowi inaczej, rodzina byłego męża ma prawo ją uśmiercić).
5. Brak męskich potomków. Najpopularniejszy przypadek, w którym dziewczica Kanunu wychowywana jest na mężczyznę już od urodzenia¹³.

Do „bycia mężczyzną” przyznaje się kilkadziesiąt kobiet w Albanii, Kosowie, Macedonii, Czarnogórze, ale mówi się nawet o kilkuset. Najbardziej znane czarnogórskie dziewice to Mikaš Karadžić (urodzony jako Milica), Drko Memić z Gusinja, Stana Cerović z Šavnika, Stanica „Daga” Marinković z Bijelog Polja i żyjąca nadal między Mojkovcem a Žabljakiem Ljiljana „Đuka” Miljić. Ciekawym przykładem jest również postać Tonë Bikaj – Albanki z plemienia Kelmendi, muzkanta i członka partyzantki antykomunistycznej w czasie II wojny światowej, który całe życie mieszkał w czarnogórskim mieście Tuzi¹⁴. Niektóre podjęły decyzję samodzielnie, za inne zdecydowała rodzina. Dziś mają średnio po 60 lat, najstarsze są już po osiemdziesiątce¹⁵. Stana Cerović, zmarła w 2016 roku i nazywana ostatnią prawdziwą

¹² *Loc.cit.*

¹³ P. Šarčević, *Virdžina – žena koje nema*,

http://www.montenegrina.net/pages/pages1/antropologija/virdzina_zena_koje_nema_p_sarcevic.htm [dostęp 21.02.2018.].

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ B. Džon, *op.cit.*

zaprzyęglą dziewicą, mówiła w Guardianie, że ma duszę mężczyzny, jednakże poddanie się operacji oznaczałoby dla niej dokonanie zbrodni przeciwko naturze i w odróżnieniu od niej tacy ludzie nigdy nie zostaną w pełni zaakceptowani w społeczeństwie. Dziewice Kanunu stanowią okrutną tradycję wyrosłą z kultury wielusetletniej opresji. Relacje pokazują nam, że mimo zaznania życia w dwóch światach, dziewice często nie miały litości dla innych kobiet i automatycznie wręcz replikowały zachowania do cna przesiąknięte patriarchalnym sposobem myślenia, ale pamiętajmy, że nie znały one żadnego innego życia¹⁶.

W Czarnogórze funkcjonuje nadal proceder kupowania żon z Albanii. Nie jest to rzecz jasna zjawisko powszechne, lecz staje się coraz popularniejsze z racji wyludniania się wsi i migracji młodych panien do ośrodków miejskich. W statystykach, co prawda przodują Serbowie, lecz Czarnogórcy również zaczęli interesować się tym „biznesem”. Kupowaniem żony zainteresowani są starsi kawalerzy, prawie wyłącznie wieśniacy. Najczęściej są to tacy, którzy dzięki swojemu mentalnemu zacofaniu i niedostatecznej kulturze osobistej sami zamknęli sobie furtkę do ożenienia się w rodzimym kraju, tak więc znajdują sobie drugą połówkę w Albanii na równym sobie poziomie. Schemat jest prosty: jedzie się do zapuszczonej albańskiej wioski, znajduje się gospodarza, który ma pannę na wydaniu, negocjuje się cenę z rodziną i wraca się z żoną do domu. Cena panny młodej wynosi kilka tysięcy euro, choć ja będąc w Czarnogórze dowiedziałem się, że w Malesiji (najbardziej odizolowanym i zacofanym cywilizacyjnie regionie Albanii) dostanie się niewiastę za 500 euro, ponieważ miesięczne zarobki tamtejszych mieszkańców oscylują wokół 100 - 150 euro miesięcznie. W reportażu dla czarnogórskiej telewizji „Vijesti” pasterz Slavko Bijelić, który w taki oto sposób pozyskał żonę z Albanii wyraża zadowolenie, że komunikacja z wybranką przebiega wyśmienicie; na komendy zrób to czy przynieś tamto, żona reaguje automatycznie¹⁷. Stwierdzenie to dobitnie ukazuje hierarchię i podział obowiązków w przeciętnej czarnogórskiej rodzinie. Aprobata ze strony rodziny mężów jak również brak sprzeciwu społeczeństwa pokazuje akceptowalność dla tego typu przedsięwzięć.

Patriarchalizm jest silnie zakorzeniony w historii Czarnogóry, która w omawianym obszarze zająłaby się z płaszczyzną kulturalną. Historia Czarnogóry jest w znacznej mierze historią walk narodowo-wyzwoleńczych. Kraj ten jako jedyny na Bałkanach nie został nigdy, w sensie administracyjnym, podbity przez Imperium Osmańskie w ciągu 500 lat dominacji sułtanatu na Półwyspie. Czarnogórcy przemieścili swoje życie polityczne wraz z jego głównym ośrodkiem w niedostępne góry, z których prowadzili nieustanną walkę. Zarysowuje się więc tradycja wojownicza, a wiemy doskonale, że w tradycyjnym ujęciu roli płci, wojsko stanowi domenę mężczyzn. Na czarnogórskiej ziemi wytworzył się etos Czarnogórcza – bohatera, walecznego i nieugiętego rycerza. W związku z tym kobieta ma służyć swemu obrońcy ojczyzny. Są to silnie ugruntowane wzorce, które stanowią trzon dzisiejszego patriarchy w Czarnogórze. Okoliczności historyczne stworzyły też szereg tradycji umacniających

¹⁶ D. Fajt, *Dziewice Kanunu: albańska ucieczka od opresji*, <http://www.entertheroom.pl/life/7347-dziewice-kanunu-albanska-ucieczka-od-opresji> [dostęp 18.02.2017.].

¹⁷ *ALBANKA U ŠAVNIKU - PRILOG TV VIJESTI*, <https://www.youtube.com/watch?v=iLmA6v914rE> [dostęp 22.02.2018.].

patriarchalne więzy jak np. kupowanie nowonarodzonemu chłopczykowi broni do kołyski czy uczenie małych chłopców strzelania z broni palnej przez ich ojców. Wszystko to wpływa na przewagę mężczyzn kosztem kobiet od samych narodzin oraz na aktualną dysproporcję płci, której zjawisko będzie przybliżone w dalszej części artykułu.

Obok uwarunkowań kulturowych i historycznych, trzeba koniecznie wymienić również uwarunkowania religijne. Obecnie, według danych ze spisu powszechnego z 2011 roku, Czarnogórę zamieszkuje 72,07% osób wyznania prawosławnego (Serbski Kościół Prawosławny i Czarnogórski Kościół Prawosławny), 19,11% muzułmanów (sunnici) i 3,44% katolików¹⁸. Silna tożsamość religijna przejawia się również w patriarchalnym postrzeganiu rodziny. Ma ona także znaczenie przy negacji każdego nieheteronormatywnego przejawu, w tym na ponadprzeciętną skalę nienawiści względem społeczności LGBT. Najbardziej aktywny na tym polu jest Serbski Kościół Prawosławny. Dr Vladimir Bakrač przeprowadził w 2010 r. badanie pt. „Religijność młodych w Czarnogórze i ich stosunek względem niektórych wartości moralnych”, które zostało przeprowadzone na 556 respondentach w wieku 16 – 27 lat, należących do wszystkich 3 głównych wyznań w Czarnogórze. Wyniki wykazały coraz większe przywiązanie młodych do religii, jak również to, że rodzina jest bardzo ważnym i wpływowym czynnikiem w kontekście kształtowania opinii o religii i religijności. Ze zdaniem o treści „Jestem przekonany wiernym i przyjmuję wszystko, czego uczy moja wiara” zgodziło się 58,4% prawosławnych, dokładnie tyle samo katolików oraz 68,4% wyznawców islamu. Pytając o kwestie moralne, również zaznaczyło się widoczne znaczenie religii. Pośród wielu pytań dotyczących kwestii obyczajowych, przedstawię dwa istotne dla omawianego zagadnienia. Pierwsze z nich brzmi następująco: „Czy zgadzacie się, że młodzi powinni znać Boże przykazania o moralności”? Drugie brzmi: „Czy zgadzacie się, że osoby, które cudzołożą, czynią grzech przeciwko przykazaniom Bożym”? Odpowiedź „Całkowicie się zgadzam” w stosunku do pierwszego pytania wybrało 42,9% muzułmanów, 38,5% prawosławnych i 51,7% katolików. Odpowiedź „Częściowo się zgadzam” zaznaczyło 38,4% muzułmanów, 46,9% prawosławnych i 37,6% katolików. Przechodząc do drugiego pytania, odpowiedź „Całkowicie się zgadzam” wybrało 62,7% muzułmanów, 48,7% prawosławnych i 44,3% katolików. Częściową zgodę wyraziło 14,1% muzułmanów, 19,9% prawosławnych i 28,9% katolików. Warto jeszcze na koniec dodać, że na pytanie „Jeśli wierzycie w Boga, kto najbardziej na was wpłynął?”, odpowiedź „Rodzice” podało 66,8% prawosławnych, 71,8% katolików i 77,4% muzułmanów¹⁹.

Przywiązanie do religijnych wartości ma więc bezpośredni związek z postrzeganiem rzeczywistości, w tym na sposób patrzenia na rodzinę i rolę mężczyzny i kobiety. Trzeba koniecznie zaznaczyć, że w Czarnogórze, tak samo jak we wszystkich byłych jugosłowiańskich republikach, religia idzie ściśle w parze z narodowością. Dlatego podkreślanie religijności ma tak duże znaczenie dla poczucia tożsamości narodowej i przywiązania do narodowej tradycji. Znaczenie religii w Czarnogórze przejawia się również we wspomnianej niechęci, a wręcz wrogości do aktywistów LGBT, wyrażającej się w mowie nienawiści, a nawet w atakach

¹⁸ Spis..., *op.cit.*

¹⁹ V. Bakrač, *Religioznost mladih u Crnoj Gori i njihov odnos prema nekim moralnim vrijednostima*, „Sociološka luča”, nr 2/2011, s. 20 – 27.

Filip Bojović: Problematyka patriarchalnego modelu rodziny we współczesnym społeczeństwie czarnogórskim i jego wpływ na życie społeczne

fizycznych podczas Parady Równości. Identyczna nienawistna retoryka występuje w stosunku do feministek, ale również np. do ofiar gwałtów, jakoby to kobieta ponosiła za ten czyn winę. Skalę tego zjawiska ośmielę się nazwać ogromną, a najbardziej zauważalna jest ona w Internecie np. w komentarzach pod artykułami medialnymi lub postami w sieciach społecznościowych. Pod tym względem czarnogórcy obywatele należący do trzech głównych wyznań reprezentują tę samą stronę barykady.

Przechodząc do zasadniczej części artykułu, przedstawię w jaki sposób patriarchalizm przejawia się w poszczególnych aspektach życia społecznego. Oczywiście nie da się przedstawić każdego pojedynczego przypadku z osobna, ale można nakreślić najważniejsze problemy i je przeanalizować. Patriarchalizm bowiem dotyka w Czarnogórze wielu sfer – życia rodzinnego, życia publicznego, prawodawstwa, psychologii społecznej i wielu innych. Ale spróbujmy po kolei.

Z powodu dominującego w mentalności narodowej patriarchalnego (tradycyjnego) sposobu myślenia o modelu rodziny, ewidentnym problemem społecznym stała się w Czarnogórze zbyt wielka dysproporcja między płcią męską i żeńską. Jak się okazuje przewaga mężczyzn objawia się na dobitkę w postaci liczebnej. Myślę, że każdego polskiego czytelnika zaszokuje fakt, że w Czarnogórze pragnienie posiadania męskich potomków jest tak duże, że dość powszechna jest tzw. aborcja selektywna, czyli aborcja ze względu na płeć. Statystycznie na świecie przypada średnio około 102 mężczyzn na 100 kobiet. Uznaje się, że jeżeli w danym społeczeństwie mamy ponad 105 mężczyzn na 100 kobiet, mowa o dysproporcji i problemie demograficznym. W Czarnogórze na 100 kobiet przypada 110 mężczyzn, co oznacza, że brakuje obecnie około 3000 kobiet, które nigdy się nie urodziły. Kobiety w wieku reprodukcyjnym. Kraj należy do czołówki państw o najwyższej dysproporcji płci. Na pierwszym miejscu są Chiny, potem mamy: Azerbejdżan, Wietnam, Armenię, Gruzję, Albanie i... Czarnogórę²⁰.

Pomimo, że zdecydowana większość obywateli należy do Kościoła prawosławnego, który ostro potępia aborcję, stosunek Czarnogórców jest do aborcji bardzo liberalny, a ona sama dostępna bez większych formalności. Jednak przerywanie ciąży spowodowane kaprysem co do płci dziecka jest nielegalne. Płeć można poznać na badaniu USG zwykle między 13 a 15 tygodniem ciąży, zaś aborcję na życzenie można przeprowadzać w Czarnogórze do 10 tygodnia. Dlatego Czarnogórzanki masowo wyjeżdżają do Serbii, by w jednej z prywatnych klinik w Belgradzie wykonać inwazyjną biopsję kosmówkową, na podstawie której można wcześniej poznać płeć dziecka. Takie badanie kosztuje około 350 euro, a belgradzcy ginekolodzy twierdzą, że ich najczęstszymi pacjentkami z zagranicy są właśnie Czarnogórzanki, mówiące że mają w rodzinie historię chorób genetycznych, zaś po poznaniu płci dziecka

²⁰ K. Sadowska-Lasyk, *Nieważna płeć, ważne, że chłopiec. O selekcji (nie)naturalnej w Czarnogórze.*, <http://yugolski.blog.pl/2017/10/14/niewazna-plec-wazne-ze-chlopiec-o-selekcji-nienaturalnej-w-czarnogorze/> [dostęp 23.02.2018.].



decydują się na usunięcie ciąży „z przyczyn ekonomicznych lub społecznych”²¹. Te, które dowiadują się, że będą miały syna wracają spokojne do domu²².

Dlaczego Czarnogórcy wolą synów niż córki? Ponieważ w tym patriarchalnym społeczeństwie często wciąż pokutuje przeświadczenie, że córka to nie dziecko, nie przedłuża rodu, nie przekazuje dalej nazwiska. Kobiety, które urodziły 2 lub 3 córki odczuwają często presję, by w końcu dać mężowi (i ojczyźnie) syna. Spotykają się z pretensjami, nawet groźbami i przemocą. Same położeń przyznają, że ojcowie różnie reagują, i o ile jeszcze córka jest pierwszym dzieckiem, niechęć jest rzadziej spotykana, to ojcowie drugich czy trzecich (z rzędu) córek okazują niezadowolenie częściej. W Czarnogórze wciąż popularne jest powiedzenie: „Neka je živo i zdravo i da je muško” (czyli: „Oby było żywe i zdrowe i męskie”)²³. Pamiętam opowieść mojego ojca, który opowiadał mi o jednym Czarnogórcu, który miał około 10-ciu córek i oczekiwał kolejnego dziecka. Oznajmił żonie, że jeśli urodzi mu jeszcze jedną córkę, to nie ma już po co wracać do domu. Spanikowana kobieta zwierzyła się swojemu ginekologowi. W dniu narodzin ojciec dziecka spotkał na porodówce owego lekarza i wnet spytał się go, jakiej płci jest niemowlę. Lekarz poinformował go, że urodził mu się syn. Mężczyzna wybiegł ożywiony ze szpitala i zgodnie z tradycją zaczął strzelać z pistoletu w powietrze, ciesząc się niezmiernie, że urodził mu się syn. Wrócił do budynku, aby podziękować lekarzowi. Wszedłszy do jego gabinetu, zobaczył lekarza trzymającego na rękach niemowlę urodzone z porażeniem mózgowym. Czarnogórzec stanął unieruchomiony i nie był w stanie wydusić z siebie ani słowa. Po chwili spytał, czy to jego syn. Doktor powiedział, że to nie jest jego dziecko, podkreślając, że umyślnie skłamał mówiąc mu, że urodził mu się syn. Doktor oznajmił, że mężczyźnie urodziła się zdrowa i silna i piękna córeczka. Najpiękniejsza na całej sali porodowej. W tym momencie czarnogórski mężczyzna zrozumiał swoje zachowanie, podziękował lekarzowi, uściśnął mu dłoń, przeprosił żonę i stał się szczęśliwym tatą nowonarodzonej dziewczynki.

Ostrzeżenie dla czarnogórskiego rządu w sprawie aborcji selektywnej wystosowała już Rada Europy w 2013 r. Psycholożka i aktywistka Centrum kobiecej i pokojowej edukacji „Anima” z Kotoru Ljupka Kovačević wyraziła swój osąd dla chorwackiego portalu Voxfeminae.net, że usuwanie żeńskich płodów świadczy o tym, że czarnogórskie społeczeństwo jest niedemokratyczne i zniewolone z wysokim stopniem dyskryminacji kobiet. Dodała, że w dyskusji na ten temat ma miejsce nieograniczona hipokryzja. „Totalna ignorancja i trudna pozycja, w której znajdują się dzisiaj kobiety w Czarnogórze, ma swoje podłoże w prymitywnym neoliberalizmie i klerykalizmie, gdzie głosy, które podnoszą tę problematykę są bardzo rzadkie”²⁴. Za trudną sytuację kobiet obwinia także rządzących. „Pomimo, że wszyscy wiedzą, jak wielka skala przemocy dotyka kobiety w Czarnogórze, przede wszystkim przez niekwestionowany patriarchy, a potem i przez systemowe i systematyczne promowanie

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ CRNA GORA: Preveliki disbalans između djece muškog i ženskog pola, <http://kolektiv.me/44121/CRNA-GORA--Preveliki-disbalans-izmedju-djece-muskog-i-zenskog-pola> [dostęp 24.02.2018.].

Filip Bojović: Problematyka patriarchalnego modelu rodziny we współczesnym społeczeństwie czarnogórskim i jego wpływ na życie społeczne

przemocy przez aktorów politycznych, omija się wyznaczenie odpowiedzialnych, a jest to władza wykonawcza i ustawodawcza” – zauważyła²⁵.

Jasnym jest, uważa Kovačević, że w każdym patriarchalnym społeczeństwie wielką wagę nadaje się rodzeniu męskiego potomka i tym sposobem kobiety osiągają lepszą pozycję w rodzinie i społeczeństwie. Problemem jest, jak podkreśla, patriarchy i podrzędna rola kobiety, a nie wybór płci. Zaznacza, że instytucje oświatowe, socjalne i służba zdrowia nie wykonują odpowiednio swojej pracy, brakuje przy tym wiedzy o stosunkach między płciami, prawach kobiet i seksualności²⁶.

Socjolożka Biljana Radović wyjaśnia, że powiększona liczba selektywnych aborcji na terytorium Czarnogóry oraz w regionie ma swe źródło w silnych patriarchalnych wartościach i jeszcze sztywniejszych obyczajach na poziomie pojedynczej, ale też kolektywnej świadomości. „W klimacie patriarchy przewagę daje się chłopczykom kosztem dziewczynek z powodu ochrony rodzinnej dziedziczości, na pierwszym miejscu nazwiska. Bez względu na to, że nasze społeczeństwo przez dziesięciolecia trzyma się przyswoić nowe wartości, rozbieżności między płcią są bardzo widoczne. Tradycja, która zakłada, że kobieta jest «cudzą wieczerzą», że powinna się «udomowić», jak i prawo zwyczajowe mówiące, że kobieta stanowi «nóż między braćmi» o ile zdobędzie część rodzinnego dobytku, jest wskaźnikiem stanowiska, które w świadomości społecznej zarówno na poziomie indywidualnym jak i kolektywnym wyraża się w odniesieniu do kobiet w czarnogórskim społeczeństwie” – powiedziała Radović²⁷. Zakonkludowała, że nie widzi na tym polu postępu dla czarnogórskiego społeczeństwa, znajdującego się w dobie transformacji już prawie 30 lat. Sytuację pogarsza, według niej, niestabilność ekonomiczna i zastój w rozwoju, które wpływają niekorzystnie na relacje rodzinne²⁸.

Kolejne zjawisko, które może mocno zszokować polskiego czytelnika, to powszechne w Czarnogórze operacje rekonstrukcji błony dziewiczej. Czarnogórzanki poddają się takiemu zabiegowi, wierząc, że dzięki temu chronią swój oraz rodzinny honor. Zabiegi mają miejsce w Czarnogórze, choć pacjentki udają się również do klinik zagranicznych²⁹.

Aktywistki feministyczne oraz socjologowie zwracają uwagę, że istota rzeczy tkwi w oszustwie, degradacji kobiety i sprowadzaniu jej do roli obiektu i niewolnika. Powody dla których kobiety poddają się takiemu zabiegowi tkwią w tradycji i patriarchacie, ponieważ kiedyś żelazną zasadą było to, aby kobieta zawarła małżeństwo jako dziewica³⁰. Po dziś dzień zresztą ta niepisana zasada odznacza się wyjątkową ważnością w świadomości wielu czarnogórskich rodzin. Mężczyzna, który poślubi dziewicę zachowuje swoją godność, a niewiasta nie splamia honoru. Tyczy się to zarówno chrześcijan jak i wyznawców islamu.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ O. Nikolić, *Kako patrijarhat degradira ženu*, <https://www.slobodnaevropa.org/a/kako-patrijarhat-degradira-zenu/25426733.html> [dostęp 03.03.2018.]

³⁰ Ibidem.

Filip Bojović: Problematyka patriarchalnego modelu rodziny we współczesnym społeczeństwie czarnogórskim i jego wpływ na życie społeczne

Choć nie ma żadnych dostępnych statystyk na ten temat, to przebywając wśród czarnogórskiego społeczeństwa, można z łatwością zauważyć, że taki sposób myślenia jest często spotykany wśród płci męskiej, co więcej, jest on również głównym czynnikiem co do wyboru przyszłej żony.

Rekonstrukcji błony dziewiczej poddają się najczęściej młode kobiety z północnej, górzystej części kraju, mające już umówione małżeństwo, do którego, zgodnie z żądaniami swojego środowiska, musi wstąpić jako dziewica³¹. Owszem, w tym bałkańskim państwie występują nadal ustawiane małżeństwa, polegające na dogadaniu się dwóch rodzin co do ożenienia swoich dzieci. Niekiedy partner i partnerka są już wyznaczeni dla siebie w wieku przedszkolnym, a nawet i młodszym. Z takimi, z punktu widzenia XXI-wiecznego Europejczyka, kuriozalnymi zdarzeniami najczęściej styka się na wiejskich obszarach górskich, na których silnie zakorzeniona jest rodowo-plemienna tradycja.

Chirurg plastyczny Žarko Borović dla Radia Wolna Europa komentuje to zjawisko w następujący sposób: „Motywy są różne, chociaż najczęściej są one związane z wzięciem ślubu, a dokładniej z żądaniami bycia dziewicą w momencie brania ślubu. Jednak nasze środowisko jest tak bardzo patriarchalne, zwłaszcza już na północy, że dziewictwo jest, jakby to powiedzieć, dobrym wskaźnikiem do zamążpójścia. (...)”. Co się zaś tyczy etycznego usprawiedliwienia dla takiego zabiegu, doktor Borović jest zdania, że lekarz nie jest tym, który powinien rozpatrywać kwestie etyczne, dodając, że lekarz nie czyni niczego nienaturalnego, że tylko przywraca jedną część ciała do swego pierwotnego stanu, a kwestie związane z moralnością nie spoczywają na lekarzu, tylko na pacjentce i jej środowisku³².

Dziewictwo było kiedyś w patriarchalnym czarnogórskim społeczeństwie oznaką nienaruszalności, czystości, honoru niewiasty i jej rodziny oraz stanowiło imperatyw w kontekście zawarcia sakramentu małżeństwa. Tradycja pomału odchodzi, ale jej negatywne skutki nadal są bardzo widoczne. Socjolog Ratko Božović stwierdza, że obecny stan stanowi koszmar, w którym „jedna stara historia jeszcze się nie zakończyła, a nowa zamarała w próżni transformacji”³³. Z kolei feministka Paula Petričević wyjaśnia, że rekonstrukcja błony dziewiczej stanowi wyrażenie społeczeństwa, w którym się znajdujemy. Wyraża ono aprobatę dla traktowania kobiety jako obiektu i niewolnika. Dodaje ona, że zjawisko to ukazuje hipokryzję i podwójną moralność społeczeństwa. „Jeśli mamy taką samą wartość jako ludzie, to musimy mieć te same prawa. Innymi słowy – moralne zasady albo są uniwersalne i tyczą się wszystkich albo nie obowiązują wcale, ponieważ wtedy odmawiają one pełnej ludzkiej godności połowie ludzkiej populacji. Tak więc, rekonstrukcja błony dziewiczej i potrzeba za takimi zabiegami, stanowi jeden przykry wskaźnik tego wszystkiego” – Podsumowuje Petričević³⁴. Podobnie sądzi socjolog Božović, który udobitnia wątek systemu wartości opartego na kłamstwie. Jak mówi, „oszukać i uczynić coś jakoby było, a nie jest, stało się czymś

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem.

Filip Bojović: Problematyka patriarchalnego modelu rodziny we współczesnym społeczeństwie czarnogórskim i jego wpływ na życie społeczne

normalnym w komunikacji. Oczekiwania drugich muszą być osadzone na oszustwie, blefie, symulowaniu (...)”³⁵.

W Podgoricy, stolicy Czarnogóry, od 1999 r. działa Bezpieczny dom kobiet (czarn. Sigurna ženska kuća), który oferuje kobietom schronienie, doradztwo, całodobowy telefon kryzysowy oraz pomoc prawną w przypadku gdy są one ofiarami przemocy, stręczycielstwa, dyskryminacji itp. Czarnogórski portal internetowy Kolektiv.me zwrócił się do tegoż schroniska z prośbą o scharakteryzowanie położenia kobiet w Czarnogórze oraz o opisanie pracy ośrodka. W oświadczeniu Bezpiecznego domu kobiet, które stanowiło odpowiedź na prośbę portalu, można przeczytać: „Kobiety w Czarnogórze cierpią z powodu przemocy w rodzinie, rzadko piastują stanowiska decyzyjne, ciężiej znajdują pracę, dłużej są bezrobotne i często są stawiane przed dylematem między rodzicielstwem a karierą. Zła sytuacja gospodarcza, niedostateczne wsparcie ze strony państwa i społeczeństwa, błędnie określona strategia działania związków zawodowych, jak i wiele innych czynników, przede wszystkim nieskuteczność we wdrażaniu prawnych rozwiązań np. ze strony inspekcji pracy, wpłynęły na to, że kobiety w okresie transformacji i rozwoju gospodarki rynkowej nie odnajdują się dobrze”³⁶. W dalszej części oświadczenia czytamy: „Patriarchat daje mężczyznom moc, a przemoc nad kobietami jest sposobem utrzymania tej mocy. Wiele kobiet zostaje w zaczarowanym kręgu przemocy, ponieważ nie mają wystarczająco wiedzy jak korzystać z praw im przysługujących. (...). Kobięce organizacje pozarządowe w 2015 roku zainicjowały propozycję surowych kar dla osób używających przemocy (...). Sądy w praktyce często wydają wyroki, które oscylują wokół minimalnego wymiaru kary, a nawet bywają poniżej tego wymiaru. Łagodne wyroki sądowe są przesłaniem, że przemoc w rodzinie posiada pełną legitymację i jest akceptowalne społecznie”³⁷. W kwestii poprawy położenia kobiet, ośrodek jest zdania, że państwo czarnogórskie musi obowiązkowo zwiększyć nakłady finansowe na polepszenie sytuacji bytowej kobiet, wyrównać szanse na rynku pracy, nakierować kobiety na walkę o swoje prawa i na to, aby kobiety uczestniczyły we wszystkich sferach życia publicznego oraz promować „antydiskryminacyjne role płci i równość płci” na wszystkich szczeblach edukacji. Schronisko informuje, że największa liczba kobiet szukających wsparcia to ofiary przemocy domowej³⁸.

Dyrektorka Bezpiecznego domu kobiet, Ljiljana Raičević, w rozmowie z Anadolu Agency podkreśla, że patriarchat jest dalej obecny i że potrzeba zmian kilku generacji, aby się sytuacja poprawiła. Jak zauważa: „Państwo w pewnym momencie w ogóle nie stało za kobietami. Oni nie widzą problemu i w ten sposób niszczy się młode pokolenia, które widzą co się dzieje w rodzinie. Nam to jakoś zostało w spadku i ten patriarchat nas dalej gryzie. Rozmawiając z młodymi ludźmi zauważyliśmy, że one same nie rozpoznają przemocy w swoich związkach. Gdzieś usprawiedliwiają ją jako «kocha mnie», «jest zazdrosny»... Tak jakby mężczyzna musiał uderzać pięścią w stół, być silnym i kontrolować kobietę i jej życie.

³⁵ Ibidem.

³⁶ *Međunarodni dan žena: Kakav je položaj dama u Crnoj Gori?*, <http://kolektiv.me/64711/meunarodni-dan-ena-kakav-je-poloaj-dama-u-crnoj-gori> [dostęp 03.03.2018.].

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

Filip Bojović: Problematyka patriarchalnego modelu rodziny we współczesnym społeczeństwie czarnogórskim i jego wpływ na życie społeczne

Jednakowoż, musi minąć kilka dziesięcioleci i pokoleń, żebyśmy mogli powiedzieć, że coś się zmieniło”³⁹.

Czarnogóra podpisała Konwencję Stambulską⁴⁰, jednak dyrektorka ośrodka twierdzi, że młoda republika jest kompletnie nieprzygotowana do jej przestrzegania. Ljiljana Raičević zaznacza, że Czarnogóra nigdy w historii nie sporządziła analizy ile kosztuje ją przemoc nad kobietami, a według Raičević, kosztuje ją bardzo dużo. Statystyka dotycząca przemocy nad kobietami jest bardzo nieprecyzyjna. Policja posiada swoją statystykę, organizacje pozarządowe mają swoje dane, a pomoc socjalna dysponuje jeszcze innymi wyliczeniami. Jak twierdzi Raičević, jej ośrodek dysponuje danymi, że każda trzecia kobieta w Czarnogórze doświadczyła jakiegoś rodzaju przemocy. Na pytanie jaki rodzaj przemocy jest najczęściej spotykany, odpowiada, że jest to przemoc psychiczna⁴¹.

Najdłużej działającą i najbardziej rozpoznawalną czarnogórską feministką jest Ervina Dabižinović z miasta Herceg Novi. Od dwudziestu lat nagłaśnia ona kwestię położenia kobiet w Czarnogórze. Niczym Liroy dla polskiego hip-hopu, tak Dabižinović jest prekursorką współczesnego ruchu feministycznego w Czarnogórze oraz założycielką organizacji „Anima” z największym doświadczeniem na tym polu. Udzieliła obszernego wywiadu dla chorwackiego portalu feministycznego Voxfeminae.net, w którym jak stwierdza, prawa kobiet w Czarnogórze są „na najniższym poziomie w regionie”⁴².

Ervina Dabižinović pytana o postęp w kwestii praw kobiet w Czarnogórze w odniesieniu do połowy lat 90-tych ubiegłego stulecia, udziela stanowczej odpowiedzi: „Od lat dziewięćdziesiątych do dnia dzisiejszego prawa kobiet wywalczone w socjalizmie doznały gwałtownego upadku. To uderzenie poniżej pasa w stosunku do kobiet stało się niewidzialne, ponieważ na prawie całym obszarze Socjalistycznej Jugosławii dla elit politycznych ważniejsze było zajmowanie się narodowymi i wyznaniowymi tożsamościami, a także proces prywatyzacji własności państwa, który skończył się w prywatnych kieszeniach tych, którzy wzbogacili się na biznesie wojennym. Było wyjątkowo niepopularnym wspominać cokolwiek z okresu socjalizmu. Nacisk na elity, aby zajęły się kwestią kobiecą, przybył ze strony społeczeństwa międzynarodowego jako imperatyw. Nacisk przyszedł również ze strony kobiecych organizacji w Czarnogórze, które w tamtym momencie były najaktywniejszą częścią społeczeństwa. A jednak od tamtego czasu do dzisiaj stoimy w obliczu braku woli politycznej, a polityczny establishment nie ma zamiaru ustąpić”⁴³. Całkowicie zgadzam się z przedstawioną opinią

³⁹ Raičević: *Patrijarhat u Crnoj Gori i dalje prisutan*, <https://www.cdm.me/drustvo/raicevic-patrijarhat-u-crnoj-gori-i-dalje-prisutan/> [dostęp 03.03.2018.].

⁴⁰ Konwencja o zapobieganiu i zwalczaniu przemocy wobec kobiet i przemocy domowej (ang. Convention on preventing and combating violence against women and domestic violence) – konwencja Rady Europy, otwarta do podpisu 11 maja 2011 roku w Stambule.

⁴¹ Raičević: *Patrijarhat u Crnoj Gori i dalje prisutan*, <https://www.cdm.me/drustvo/raicevic-patrijarhat-u-crnoj-gori-i-dalje-prisutan/> [dostęp 03.03.2018.].

⁴² M. Camović, *Ervina Dabižinović: Ženska prava u Crnoj Gori su na najnižoj tački u regionu*, <https://www.voxfeminae.net/cunterview/politika-drustvo/item/8614-ervina-dabizinov-ic-zenska-prava-u-crnoj-gori-su-na-najnizoj-tacki-u-regionu> [dostęp 05.03.2018.].

⁴³ Ibidem.

Filip Bojović: Problematyka patriarchalnego modelu rodziny we współczesnym społeczeństwie czarnogórskim i jego wpływ na życie społeczne

i uważam, że ukazuje ona doskonale ówczesne realia i priorytety dla nacjonalistycznych przywódców politycznych, a konkretniej – podjudzaczy wojennych.

W sprawie braku implementacji prawnej dotyczącej praw kobiet, Ervina Dabižinović wyraża swoje wielkie niezadowolenie. Jak argumentuje, prawa kobiet w Czarnogórze znajdują się w opłakanym stanie. Kobiety narażone są na przemoc każdego rodzaju i na poniżenie, o ile nie wejdą w sojusz z politykami, ich odsetek w politycznej partycypacji jest najniższy w Europie, prawa pracownicze względem kobiet łamane są z zatrważającą mocą, a ponadto cierpią z powodu bezrobocia i biedy. Działaczka dodaje, „bez księżeczki partyjnej nie ma możliwości, by ktoś was wziął po uwagę⁴⁴”. Zaznacza, że działalność jej organizacji jest uniemożliwiana, a system nigdy nie był przygotowany na to, aby rozpatrzyć sugestie dotyczące równościowej edukacji np. żeby wprowadzić kobiece studia na uniwersytet albo, żeby brać pod uwagę jako kryterium do zatrudniania w miejscach dotyczących równości płci zakończony kurs organizacji „Anima”. „Myślę, że dotarliśmy do nikąd” – konkluduje⁴⁵.

Aktywistka w słowach przewodniczącego parlamentu Czarnogóry Ranko Krivokapicia, który z okazji 8 marca mówił o „pozytywnym patriaracie w Czarnogórze”, widzi celową niechęć zmierzenia się z problemem i przyzwolenie na dyskryminację kobiet. Zapewnia, że przewodniczący parlamentu doskonale zna istniejący problem, ale umyślnie go omija. Sformułowanie „pozytywny patriarhat” ma oznaczać, że kobiety w Czarnogórze są szanowane poprzez ich patriarchalne funkcje (matki, siostry, córki...). W taki sposób politycy zamykają oczy przed przemocą każdego typu – tłumaczy Dabižinović⁴⁶.

Według doświadczonej feministki kobiety przyjmują upokorzenie ze stoickim spokojem, ponieważ są zastraszane i nie mogą liczyć na instytucjonalne wsparcie. Co więcej, negatywne oddziaływanie płynie również ze wspólnot wyznaniowych, przede wszystkim z Serbskiego Kościoła Prawosławnego. Jak zaznacza rozmówczyni, „politycznemu establishmentowi odpowiada manipulacja wspólnotami wyznaniowymi i granicą wyznaniowe/świeckie. Zgodnie z przepisami, można rzec, że Czarnogóra jest państwem świeckim. Jednakże elity polityczne i religijne zachęcają, nęcą, wykorzystują i nadużywają swojej władzy, kiedy tylko mogą⁴⁷.

Ervina Dabižinović tłumaczy sprawę szerzej. Moim zdaniem dostrzega znakomicie problematykę społeczną w postjugosłowiańskich państwach, sprawnie ją charakteryzując. Zauważa ona, że liderzy polityczni z lat dziewięćdziesiątych na gruncie nacjonalizmu wykonali swoje zbrodnicze dzieła, że polityczne elity nigdy nie poniosły odpowiedzialności za zbrodnie wojenne, że odstania się pomniki faszystom zniekształcając fakty, które ukazują jasno, po której stronie byli, że z porażającą siłą depreczuje się antyfaszystowskie wartości i zasady i, że w końcu wszystko to pokazuje, jak bardzo kościelne instytucje są środkami w rękach

⁴⁴ W Czarnogórze od 1990 r., tj. nieprzerwanie od 28 lat rządzi jedna partia – DPS (Demokratska Partija Socijalista), a jej obecny szef Milo Đukanović jest przez ten cały okres najważniejszą osobą w państwie.

⁴⁵ M. Camović, *op.cit.*

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

Filip Bojović: Problematyka patriarchalnego modelu rodziny we współczesnym społeczeństwie czarnogórskim i jego wpływ na życie społeczne

nacjonalistów i jak bardzo wygodne jest dla kościołów tudzież wiernych być w stałym kontakcie z władzą polityczną. Dodaje ona, że kościoły nie przeszły nigdy lustracji w związku ze swoją rolą i odpowiedzialnością za horror wojenny w byłej Jugosławii. W postsocjalistycznym i transformacyjnym społeczeństwie politycy są skłonni do wielu nadużyć, a sutanny zajmują miejsca w przestrzeni publicznej. To wszystko nie może dobrze wpływać na sytuację kobiet – komentuje aktywistka⁴⁸.

W Czarnogórze, według jej słów, istnieje wielki kłopot z wydaniem książki o tematyce feministycznej. Państwo nie finansuje w żadnym stopniu takich publikacji. Aby wydać książkę trzeba należeć do kliki partyjnej i mieć dobre stosunki z władzą państwową. Gałąź wydawnicza jest silnie skorumpowana. „Ja się nie wspinam po drabinie; mogę zawsze czytać publicznie swoje teksty i myśli na placach i na ulicach” – podsumowuje Ervina Dabižinović⁴⁹.

Wyraźna nierówność płci jest również przeszkodą w drodze do członkostwa w Unii Europejskiej. Czarnogóra będzie tym bliżej UE, im bardziej prawa kobiet będą na jej terytorium funkcjonowały. Koordynatorka CEMI⁵⁰ Nikoleta Tomović spostrzega, że „Czarnogóra jest nadal państwem patriarchalnej kultury politycznej, której przestrzenią polityczną dominują mężczyźni, a czarnogórskie społeczeństwo ułożone jest tak, że kobiety wciąż jeszcze trzyma na marginesie polityki”. Zdanie w zakresie równości płci zabrała również była ambasadorka USA w Czarnogórze Sue K. Brown, mówiąc, że problemy społeczne nie da się rozwiązać bez udziału kobiet. Ambasadorka wyraziła opinię jakoby niemożliwością było osiągnięcie w pełni demokratycznego i wolnego społeczeństwa, dopóty dopóki kobiety nie są zaangażowane we wszystkie sektory. Biljana Zeković z pozarządowej organizacji SOS stwierdziła, że demokrację w konkretnym państwie mierzy się również poziomem emancypacji kobiet⁵¹. Przytaczam umyślnie wszystkie te głosy, ponieważ dochodzimy do kolejnego problemu wynikającego wprost z patriarchy. Mianowicie mowa o reprezentacji kobiet w parlamencie i ogólnie w życiu publicznym. Jak się okazuje reprezentatywność ta jest zdecydowanie niedostateczna.

Ze strony rządu głos zabrał pomocnik ministra nauki Darko Petrušić, którego słowa były w przeważającej mierze krytycznie komentowane w jego ojczyźnie. Powiedział on, że w Czarnogórze kobiety zawsze zajmowały centralne miejsce będąc filarem rodziny. Dodał też, że za każdym mężczyzną, który osiągnął sukces, stoi kobieta. Swą wypowiedź zakończył powiedzeniem, że mężczyzna jest głową rodziny, a kobieta jest szyją; tak więc szyja zakreśli głowę gdzie tylko będzie chciała. Na słowa te zareagowała m.in. cytowana wcześniej Biljana Zeković, mówiąc, że „kobieta nie musi i nie chce być filarem rodziny. Ona nie musi być szyją i nie życzy sobie być szyją, dlatego, że posiada głowę i dlatego, że ona powinna rozmyślać swoją głowę, powinna decydować.”

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Centar za Monitoring i Istraživanje (pol. Centrum Monitoringu i Badań) – organizacja pozarządowa zajmująca się eksperckim wsparciem kontroli procesu transformacji w Czarnogórze. Jej główne priorytety to: społeczeństwo obywatelskie, prawa człowieka i walka z korupcją. Jest znana z monitorowania wyborów.

⁵¹ S. Janković, *op.cit.*

Filip Bojović: Problematyka patriarchalnego modelu rodziny we współczesnym społeczeństwie czarnogórskim i jego wpływ na życie społeczne

Dzisiaj w Czarnogórze reprezentacja kobiet w polityce jest dużo mniejsza niż w pozostałych państwach bałkańskich. Statystyki mówią same za siebie, a są one w tym przypadku porażające. Na podstawie danych Fundacji Roberta Schumana w 2010 r. odsetek kobiet w Parlamencie Europejskim wynosił 34,92%. Najwyższy wskaźnik obecności kobiet w parlamencie posiada Finlandia – 61%. Następnie w kolejności plasują się: Szwecja (46%), Holandia (41%), Norwegia (36%), Niemcy (32,8%) i Słowenia (32,2%). Na ostatnim miejscu lokuje się Malta, w której kobiety zajmują 0% miejsc w parlamencie⁵².

Do czasu rozpadu SFRJ, odsetek reprezentacji kobiet w parlamencie Czarnogóry osiągnął 20%. Jednak i wtedy był to najniższy wskaźnik w odniesieniu do pozostałych republik byłej Jugosławii. Po wojnie, która doprowadziła do marginalizacji kwestii kobiecej kosztem kwestii tożsamościowych, uczestnictwo kobiet w parlamencie Jugosławii wynosiło zaledwie 5,1%. Obecnie Słowenia zajmuje czołowe miejsce w Europie pod względem ilości kobiet w krajowym parlamencie. Chorwacja w 2015 r. posiadała 26% kobiet w Saborze, pozycję głowy państwa piastuje tam również kobieta – Kolinda Grabar-Kitarović. Serbia po wyborach parlamentarnych w 2012 r. osiągnęła 33,6% reprezentacyjności kobiet w parlamencie; w tym czasie funkcję przewodniczącego parlamentu pełniły kobiety; obecnie premierem Serbii jest także kobieta, będąca wyoutowaną lesbijką – Ana Brnabić. W Macedonii w 2015 r. odsetek płci żeńskiej w Sobraniju wynosił 33,1%, a zatrudnienie kobiet w administracji publicznej wynosiło 39%. W odniesieniu do Bośni i Hercegowiny nie ma aktualnych danych, natomiast faktem jest, że w 1998 r. w parlamencie BiH zasiadało 30,2% kobiet, a po zmianie prawa wyborczego od 2013 r. na listach wyborczych kobiety muszą zajmować minimum 42% listy⁵³.

Czarnogórzanki uzyskały prawa wyborcze w 1946 r., czyli można powiedzieć, że zawdzięczają ten fakt zwycięstwu partyzantów Tity i idei jugosłowiańskiej. W historii Czarnogóry kobieta nigdy nie była prezydentem kraju. Tylko raz funkcję przewodniczącego parlamentu piastowała kobieta (2001), a na pozycję wiceprzewodniczącego parlamentu również nie wybrano nigdy żadnej kobiety⁵⁴. Jednak czarnogórski rząd twierdzi, że czyni wiele dla poprawienia statusu kobiet. Zobaczmy więc w skrócie jak sprawa w rzeczywistości wygląda.

Równość kobiety i mężczyzny gwarantuje Konstytucja Czarnogóry z 2007 r. Kobiety chronią również takie ustawy jak: ustawa o równości płci, ustawa o zakazie dyskryminacji, ustawa o pracy i ustawa o ochronie od przemocy w rodzinie⁵⁵. A więc od strony prawnej wszystko wygląda jak najlepiej, jednak jak pokazuje rzeczywistość, w Czarnogórze prawo to jedno, a życie to drugie. Tezę tę można by tak naprawdę odnieść do kwestii samej demokratyczności Czarnogóry, aczkolwiek jest to już temat odrębny. Powolne tempo wchodzenia w struktury Unii Europejskiej jest tak samo dobitnym dowodem na niedostateczną implementację prawną w tym obszarze. Czarnogóra podpisała i ratyfikowała Konwencję w sprawie likwidacji wszelkich form dyskryminacji kobiet (CEDAW) oraz

⁵² E. Dabižinović, *Žene u skupštini Crne Gore od 2006-2012*, „Sociološka luča”, nr 1/2015, s. 58.

⁵³ Ibidem, s. 58 – 59.

⁵⁴ Ibidem, s. 60.

⁵⁵ Ibidem, s. 61.

Filip Bojović: Problematyka patriarchalnego modelu rodziny we współczesnym społeczeństwie czarnogórskim i jego wpływ na życie społeczne

zobowiązała się do 2015 r. wypełnić trzeci Milenijny Cel Rozwoju ONZ, co, jak nie trudno zauważyć, nie uczyniła⁵⁶. Po zmianie prawa wyborczego w 2011 r., aby lista wyborcza została zgłoszona, musi występować na niej co najmniej 30% kandydatów płci znajdującej się w mniejszości. Zapis ten w praktyce funkcjonuje tak, że kobiety, co prawda, stanowią minimum 30% listy kandydatów, natomiast ewidują na samym końcu listy⁵⁷. Aby wywołać wrażenie troski o poprawę bytu kobiet, niektóre partie polityczne wprowadziły wewnątrzpartyjne kwoty płci. Rządzący nieprzerwanie od 28 lat DPS wprowadził u siebie trzydziestoprocentowe kwoty płci. Podobnie uczyniły pozostałe główne partie. Problem tkwi w tym, że parytety płci w praktyce nie obowiązują jeśli chodzi o funkcje kierownicze w partiach. Dla odróżnienia Nowa Serbska Demokracja nie wprowadziła żadnych kwot, lecz posiada około 11% kobiet we władzach partii⁵⁸. Oczywiście żadna z tych form nie może być zadowalająca w kontekście równości płci. Przyjąć można, że wprowadzanie parytetu płci w czarnogórskich partiach politycznych wynika tylko i wyłącznie z presji Unii Europejskiej.

Nie można nie odnotować działań, jakie podejmuje rząd w kwestii praw kobiet. Zmiany mające poprawić aktywność kobiet w życiu politycznym, choć jak widać na powyższych przykładach – w znacznej mierze nieefektywne, są wprowadzane. Wprowadzono też zmiany, które przyniosły wymierne korzyści dla kobiet. W 2013 r. po raz kolejny wprowadzono zmiany w kodeks wyborczym, gdzie wprowadzono zasadę, że każdy czwarty kandydat na liście wyborczej musi należeć do płci będącej w liczebnej mniejszości oraz, że każdy poseł, któremu wygasa mandat musi być zamieniony kandydatem płci mniejszościowej. Posłanki domagały się, aby zasada obejmowała każdego trzeciego kandydata, jednak nie zdołały przeforsować swojej propozycji. Po wprowadzeniu poprawki odbyły się wybory samorządowe, a odestek kobiet w organach samorządowych wzrósł z 5% na 27%⁵⁹.

Reprezentacja polityczna kobiet w parlamencie Czarnogóry w poszczególnych kadencjach wyglądała następująco: 2006 r. – 9,88%, 2009 r. – 13,6%, 2011 r. – 16,6%⁶⁰. Przed ostatnimi wyborami parlamentarnymi, które odbyły się 16 października 2016 r. kobiety zajmowały 18,5% miejsc w parlamencie Czarnogóry⁶¹, co oznacza, że na 81 miejsc w czarnogórskim parlamencie 15 zajmowały kobiety. Tak jak zaznaczono przedtem, mimo niepodważalnego wzrostu, jest to nadal najgorszy wynik w całym regionie, który oddala Czarnogórę od standardów europejskich. Komisja Europejska w jednym z raportów w 2015 r. przyznała, że widoczny jest postęp w czarnogórskim prawodawstwie związanym z równością płci, ale zastrzegła zarazem, że Czarnogórze nadal brakuje silnych instytucji zajmujących się ogólnie kwestią praw człowieka⁶². Przed ostatnimi wyborami parlamentarnymi w 2016 r. spośród 14 komisji parlamentarnych, tylko trzem przewodniczyła kobieta, a oprócz tego w każdej komisji wskaźnik kobiet wahał się między 15% a 30% (z wyjątkiem komisji

⁵⁶ Ibidem, s. 60 – 61.

⁵⁷ Ibidem, s. 64.

⁵⁸ Ibidem, s. 62.

⁵⁹ M. Brnović, *Žene u Skupštini Crne Gore*, Podgorica 2016, s. 3.

⁶⁰ E. Dabižinović, *op.cit.*, s. 65.

⁶¹ M. Brnović, *op.cit.*, s. 3.

⁶² Ibidem, s. 4.

Filip Bojović: Problematyka patriarchalnego modelu rodziny we współczesnym społeczeństwie czarnogórskim i jego wpływ na życie społeczne

ds. równości płci – 85% kobiet)⁶³. Do tej pory nie utworzono w parlamencie grupy kobiecej⁶⁴. W organach samorządu terytorialnego liczba kobiet wzrosła, lecz znajdują się one w dalszym ciągu w mniejszości. Tylko 6 na 78 stanowisk jednoosobowego organu wykonawczego zajmuje kobieta. Na 21 przewodniczących lokalnych parlamentów, tylko w dwóch przypadkach stanowisko to należy do kobiety. Wiceprzewodniczący lokalnych parlamentów to również prawie wyłącznie mężczyźni – jest ich w sumie 33, a kobiet jedynie 3⁶⁵.

Mila Brnović w swojej analizie sytuacji kobiet w czarnogórskim parlamencie idzie krok dalej. Jak wiadomo życie polityczne jest częścią życia publicznego, a zatem jedna z przyczyn niezadowolającego stanu rzeczy tkwi według niej w przekazach medialnych. Na podstawie badania przeprowadzonego przez Ministerstwo Praw Człowieka i Mniejszości z 2013 r., 78,1% wypowiedzi w mediach należy do mężczyzn, a jedynie 21,9% wypowiedzi należy do kobiet. Badanie wykazało także, że mniej niż 1% treści medialnych poświęconych jest kwestiom kobiecym. 60% treści medialnych wzmacnia stereotypy o płci. Co ciekawe, kobiety stanowią 66% redaktorów wiadomości telewizyjnych, jednak w żadnym stopniu nie wpływa to na samą treść wiadomości. Brnović konstatuje, że media są ważnym środkiem kreowania opinii publicznej, dlatego są zarazem szansą i zagrożeniem dla wizerunku posłanki. Czarnogóra jest uważana za kraj z silną tradycją rodzinną, a zatem jeśli media będą pokazywały kobietę w sposób, który nie będzie się podobał większości odbiorców, sprowadzą na siebie ogromną krytykę ze strony społeczeństwa⁶⁶.

Jak zaznacza w swoim artykule Dabižinović, politycy przyjmują wytyczne społeczności międzynarodowej, jednak nie mają już woli do wprowadzania ich w życie. Dodaje, że mechanizmy wewnątrzpartyjne, które mają pomóc kobietom, są uzależnione od decyzji władz partyjnych, które na pierwszym miejscu bronią własnej pozycji⁶⁷. Widać wprawdzie pewien postęp w położeniu kobiet na scenie politycznej, jednak nadal jest to najgorszy wynik w zachodniej części Półwyspu Bałkańskiego. Mila Brnović wymienia 8 punktów koniecznych do urzeczywistnienia równości płci:

1. Prawo o wyborze posłów należy zmienić tak, by każda trzecia osoba na liście partyjnej przedstawiała płeć mniejszościową.
2. Kobiety w partiach politycznych muszą się angażować i ożywić swoje kręgi w partiach.
3. Trzeba stworzyć przestrzeń dla edukacji posłów, a także klimat, który umożliwiłby afirmację kobiecych sieci parlamentarnych.
4. Rząd Czarnogóry powinien zachęcać partie polityczne działaniami takimi jak: zwiększanie środków na promocję kobiet w parlamencie, kreowanie budżetu na forum kobiet, tworzenie kampanii społecznych promujących równość płci

⁶³ *Loc. cit.*

⁶⁴ *Ibidem*, s. 6.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 5.

⁶⁶ *Loc. cit.*

⁶⁷ E. Dabižinović, *op.cit.*, s. 69.

- w mediach. Trzeba również adekwatnie do tego zmienić ustawę o finansowaniu partii politycznych.
5. Trzeba zachęcać kobiety na poziomie lokalnym, ponieważ mobilizacja kobiet w polityce przyniosłaby wymierne korzyści na poziomie lokalnym i stopniowo dawałaby im wsparcie do działań politycznych na poziomie ogólnonarodowym.
 6. Posłowie powinni aktywnie uczestniczyć we wszystkich pracach związanych z równouprawnieniem, ponieważ dalej widzą sferę równouprawnienia jako coś co się tyczy wyłącznie kobiet.
 7. Media powinny pokazywać sukcesy poszczególnych posłanek i koncentrować się na ich osiągnięciach zawodowych, a nie osobistych.
 8. Media powinny częściej używać kobiet jako źródła informacji i ekspertyz⁶⁸.

Podsumowując, na czarnogórski patriarcalizm wpływa wiele czynników. Obecny stan rzeczy dotyczący statusu kobiety, który nie jest na równi ze statusem mężczyzny, generuje całą problematykę z tym związaną na najróżniejszych płaszczyznach.

W kontekście zmian w przyszłości, trzeba wziąć przede wszystkim pod uwagę fakt, że Czarnogóra jest państwem z bardzo silnie zakorzenioną tradycją, jednakże stale modernizującym się i otwierającym na wyzwania współczesnego świata. Wynika to z samej konieczności dostosowywania się do potrzeb turystów, którzy generują największą część zysków z gospodarki. Jeżeli Czarnogóra pragnie być atrakcyjną destynacją turystyczną to musi wprowadzać nowoczesne rozwiązania. Postęp w dziedzinie równouprawnienia jest także czynnikiem koniecznym dla członkostwa w Unii Europejskiej, która to nadała Czarnogórze status oficjalnego kandydata.

Istotnym problemem w tej dziedzinie jest pasywna postawa czarnogórskiego rządu oraz specyfika czarnogórskiego życia politycznego. Wiadomym jest, że państwo to mocno odbiega od standardów demokratycznych. Kuriozalne sytuacje związane z procedurą wyborczą, podejrzane powiązania polityków partii rządzącej, dramatycznie niska stopa życiowa obywateli w stosunku do wysokiego PKB kraju są ewenementem w skali światowej. Liderzy DPS-u nie są zainteresowani rzeczywistymi reformami, lecz zachowaniem swojej władzy. DPS zbudował swój kapitał polityczny na idei niepodległości. Do dziś dnia scala swoich wyborców wokół sloganów na temat ochrony swojej tożsamości i niepodległości, którą chcą im odebrać wielkoserbscy ekstremiści, nakręcając oczywiście agresywną narrację w stosunku do wschodniego sąsiada. Argumenty te, choć w pełni uzasadnione, nie stanowią przecież jedynego problemu z jakim zmagają się czarnogórskie społeczeństwo. Proszę zauważyć, że przy okazji każdych wyborów, Czarnogórcy głosują na być albo nie być swojego państwa. Całą przedwyborczą kampanię oscylują wokół haseł „niepodległość”, „e viva Montenegro”, „Czarnogóra dla Czarnogórców” z jednej i „braterska jedność”, „Czarnogóra i Kosowo – serbskie ziemie” „wielka Serbia”, z drugiej strony. Czarnogórska scena polityczna podzielona jest niezmiennie na „prawdziwie” czarnogórski, niepodległościowy i skrajnie proeuropejski i proatlantycki DPS i całą „zdradziecką”, fanatycznie prorosyjską proserbską opozycję. Rząd

⁶⁸ M. Brnović, *op.cit.*, s. 7.

nieustannie podkreśla kwestię czarnogórskiej odrębności narodowej, języka czarnogórskiego, kreuje swoją politykę na bazie pamięci o czarnogórskich patriotach zabitych z rąk serbskich oprawców. Naród jest totalnie podzielony, dwie strony nienawidzą się nawzajem. Czarnogórcy będący w bardzo przyjaznej koalicji z Boszniakami, Albańczykami i Chorwatami i Serbowie stanowią dwa odizolowane bloki polityczne. Nienawiść umacnia jeszcze konflikt Czarnogórskiego Kościoła Prawosławnego z Serbskim Kościołem Prawosławnym, podgrzewany przez polityków obydwu bloków. Zadają więc pytanie: Co się zmieniło w takim razie od lat dziewięćdziesiątych?! Gdzie widać różnice w retoryce politycznej? Gdzie w tym wszystkim jest arcyważna gospodarka, bezrobocie, nędza, ochrona środowiska, korupcja i przestępczość zorganizowana, seksizm, homofobia, równość płci? Wniosek jest nadzwyczaj prosty: politykom odpowiada taki stan rzeczy. Celowo pozwoliłem sobie na taki opis, żeby pokazać, że w takich warunkach, walka o „jakieś tam” prawa kobiet nie stanowi w ogóle priorytetu ani dla rządzących ani dla społeczeństwa omamionego sloganami o zabarwieniu stricte tożsamościowym. Zasada jest prosta: pokazujesz dwa palce jesteś pronepodległościowym Czarnogórcem, pokazujesz trzy palce jesteś antypaństwowym Serbem. Ot, całe sedno czarnogórskiej polityki.

Zastanawiający może być w takim wypadku wątek, jak się ma obrany przez DPS kierunek euroatlantycki i europejski do kwestii równościowych? Sądzę, że takowy kurs uzasadniony jest wyłącznie czynnikami geopolitycznymi tudzież pragmatyzmem politycznym. Dochodzi do tego podgrzewanie napięcia w stosunku do jednej strony. Oczywiście warunkiem koniecznym sukcesywnej integracji jest ciągły postęp w dziedzinie praw człowieka, w tym praw kobiet. Uważam, że działania rządu na tym polu są przede wszystkim umotywowane tym, aby dobrze wypaść w oczach brukselskich i waszyngtońskich przyjaciół. Parada Równości nigdy nie byłaby zorganizowana, gdyby nie odgórna presja. Identyczna sytuacja ma miejsce w sąsiednich państwach np. w Kosowie, gdzie współcześni bohaterowie walki o niepodległość z udawanym uśmiechem przech chwilę machają tęczową chorągiewką, by po tym od razu wrócić do nacjonalistycznej retoryki, na której osadzony jest cały kapitał polityczny.

W artykule przedstawiłem patriarchalizm przeważnie z krytycznego punktu widzenia. Ale ambitny naukowiec musi wyznaczać się szeroko otwartym umysłem. A może patriarchyat przynosi również dobre rezultaty? Może słowa przewodniczącego parlamentu o „pozytywnym patriarchacie” nie są całkowicie pozbawione sensu? Otóż omawiając czarnogórski patriarchyat nie można ominąć niektórych pozytywów. Tradycyjne czarnogórskie relacje rodzinne są bardzo bliskie, o wiele bliższe niż w Polsce. Rodzina utrzymuje silną jedność, w zasadzie sama komórka rodziny jest w sobie świętością nie do ruszenia. Rodziny są bardzo trwałe, a zjawisko prostytutki – znikome. Wpływa na to oczywiście również przywiązanie do wartości religijnych. Czarnogórcy są narodem opartym w dominującej mierze na pojęciu honoru. Splamienie osobistego honoru równoznaczne jest w społeczeństwie za splamienie honoru rodziny. Stąd wielkie znaczenie pojęć takich jak cnota, dostojność, majestat. Czarnogórzanki są z reguły wspaniałymi żonami, bo mają wpojoną zasadę, że ich mężom nie może niczego brakować. Mężczyźni zaś, pokrzepieni świadomością o swojej supremacji, wyznaczają się w przeważającej liczbie silną, barczystą posturą, wysokim wzrostem

Filip Bojović: Problematyka patriarchalnego modelu rodziny we współczesnym społeczeństwie czarnogórskim i jego wpływ na życie społeczne

(Czarnogórcy zaraz po Holendrach są najwyższym narodem w Europie⁶⁹) i ponadprzeciętnymi predyspozycjami do uprawiania sportu. Dochodzi do tego jeszcze wielki duch bojowy wzmocniony wiedzą o bohaterskich wyczynach przodków. Tylko czy cechy te w zestawieniu z szeregiem patologii wynikających z takiego układu sił są przekonywujące? Czy w oparciu o takie wartości można budować nowoczesne społeczeństwo obywatelskie?

W pełni zgadzam się ze słowami dyrektorki kobiecego schroniska w Podgoricy Ljiljany Raičević, która stwierdziła, że potrzeba kilku pokoleń, aby popelnszyć sytuację kobiet. Jestem święcie przekonany, że obecnie nie ma szans na zmianę mentalności. Przy czym uważam, że emancypacja kobiet nie wyklucza silnej tożsamości narodowej i tradycji wokół niej związanej. Czarnogóra posiada bardzo bogate, podkreślam, bardzo bogate dziedzictwo historyczne i kulturowe, unikatowy w skali całej planety folklor, niepowtarzalny język, odrębny od wszystkich innych języków byłej Jugosławii i wiele innych cennych bogactw. Problem pojawia się wtedy, kiedy tradycyjne (plemienne) zasady społeczne, odgrywają dominującą rolę w życiu społecznym w XXI wieku. Zasady te w sposób oczywisty uciskają kobiety. W demokratycznym świecie nie ma miejsca na dyskryminację płciową. Nie ma także miejsca na fałszywe archetypy o wyższości mężczyzn nad kobietami. Żywię przekonanie, że czarnogórskie rządy będą siłą rzeczy wdrażać politykę równości płci. Sądzę również, że Czarnogórcy będą zmieniać swoje postrzeganie płci w kulturze. Ale nie da się tego osiągnąć z dnia na dzień. Potrzeba do tego co najmniej kilku pokoleń.

Bibliografia:

1. ALBANKA U ŠAVNIKU - PRILOG TV VIJESTI, <https://www.youtube.com/watch?v=iLmA6v914rE> [dostęp 22.02.2018.]
2. Bakrač V., *Religioznost mladih u Crnoj Gori i njihov odnos prema nekim moralnim vrijednostima*, „Sociološka luča”, nr 2/2011.
3. Bielenin K., *Zgodnie z Kanunem, czyli o prawie zwyczajowym w Albanii*, <http://etnologia.pl/europa/teksty/zgodnie-z-kanunem-prawo-zwyczajowe-w-albanii.php> [dostęp 05.05. 2017.]
4. Bojović F., *Tradycja walk niepodległościowych a współczesne oblicze Albanii*, Kielce 2017.
5. Brnović M., *Žene u Skupštini Crne Gore*, Podgorica 2016.
6. Camović M., *Ervina Dabižinović: Ženska prava u Crnoj Gori su na najnižoj tački u regionu*, <https://www.voxfeminae.net/cunterview/politika-drustvo/item/8614-ervina-dabizinovic-zenska-prava-u-crnoj-gori-su-na-najnizoj-tacki-u-regionu> [dostęp 05.03.2018.]
7. *CRNA GORA: Preveliki disbalans između djece muškog i ženskog pola*, <http://kolektiv.me/44121/CRNA-GORA--Preveliki-disbalans-izmedju-djece-muskog-i-zenskog-pola> [dostęp 24.02.2018.]
8. *Czarnogóra*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Czarnogora;3889187.html> [dostęp 12.02.2018.]
9. Dabižinović E., *Žene u skupštini Crne Gore od 2006-2012*, „Sociološka luča”, nr 1/2015.
10. Džon B., *Na Balkanach kobieta može zostać mężczyzną. Bez operacji, hormonów, urzędniczych procedur*, <http://www.focus.pl/arttykul/na-balkanach-kobieta-moze-zostac-mezczyzna?page=1> [dostęp 18.02.2017.]
11. Đečovi Š., *Kanon Leke Dukađinija*, Zagreb 1986.

⁶⁹ G. Sandić-Hadžihasanović, *Ko je najviši na Balkanu?*, <https://www.slobodnaevropa.org/a/balkan-istrazivanje-visina-region/28487355.html> [dostęp 12.03.2018.]



12. Fajt D., *Dziewice Kanunu: albańska ucieczka od opresji*, <http://www.entertheroom.pl/life/7347-dziewice-kanunu-albanska-ucieczka-od-opresji> [dostęp 18.02.2017.]
13. Janković S., *Patrijarhalnost crnogorskog društva prepreka u evrointegracijama*, <https://www.slobodnaevropa.org/a/patrijarhalnost-crnogorskog-drustva-prepreka-u-evrointegracijama/24941671.html> [dostęp 13.02.2018.]
14. *Kanun Leka Dukagjini (wybrane artykuły)*, „Krasnogruda”, nr 15, s. 119, tłum. Rigels Halili
15. *Međunarodni dan žena: Kakav je položaj dama u Crnoj Gori?*, <http://kolektiv.me/64711/meunarodni-dan-ena-kakav-je-poloaj-dama-u-crnoj-gori> [dostęp 03.03.2018.]
16. Nikolić O., *Kako patrijarhat degradira ženu*, <https://www.slobodnaevropa.org/a/kako-patrijarhat-degradira-zenu/25426733.html> [dostęp 03.03.2018.]
17. Raičević: *Patrijarhat u Crnoj Gori i dalje prisutan*, <https://www.cdm.me/drustvo/raicevic-patrijarhat-u-crnoj-gori-i-dalje-prisutan/> [dostęp 03.03.2018.]
18. Sadowska-Lasyk K., *Nieważna płeć, ważne, że chłopiec. O selekcji (nie)naturalnej w Czarnogórze.*, <http://yugolski.blog.pl/2017/10/14/niewazna-plec-wazne-ze-chlopiec-o-selekcji-nienaturalnej-w-czarnogorze/> [dostęp 23.02.2018.]
19. Sandić-Hadžihasanović G., *Ko je najviši na Balkanu?*, <https://www.slobodnaevropa.org/a/balkan-istrazivanje-visina-region/28487355.html> [dostęp 12.03.2018.]
20. Spis powszechny z 2011 r., [https://www.monstat.org/userfiles/file/popis2011/saopstenje/saopstenje\(1\).pdf](https://www.monstat.org/userfiles/file/popis2011/saopstenje/saopstenje(1).pdf) [dostęp 12.02.2018.]
21. Šarčević P., *Virdžina – žena koje nema*, http://www.montenegrina.net/pages/pages1/antropologija/virdzina_zena_koje_nema_p_sa_rcevic.htm [dostęp 21.02.2018.]



Agnieszka Żok, Ewa Baum: Leczenie ku transzłowickowi – transhumanistyczna interpretacja w osiągnięć współczesnej biomedycyny.



Agnieszka Żok, Ewa Baum: Leczenie ku transczłowiekowi – transhumanistyczna interpretacja w osiągnięć współczesnej biomedycyny.

Katedra Nauk Społecznych, Uniwersytet Medyczny im. K. Marcinkowskiego w Poznaniu

Abstrakt:

Proces zmiany człowieka, czy próby jego ulepszenia nie jest niczym nowym. Człowiek od tysięcy lat na różne sposoby, dążył do poprawy jakości swojego życia. W ostatnich latach, proces ten się nasilił oraz doczekał naukowych opracowań. Przyczynił się do tego bardzo dynamiczny rozwój technologii, w tym biotechnologii, oraz genetyki i protetyki. Dziedziny te bardzo dynamicznie wkraczają do medycyny oraz codziennego życia. To, co kilka lat temu wydawało się niemożliwe, dziś może stać się sposobem leczenia. Celem tekstu jest przeanalizowanie zjawiska cyborgizacji w odniesieniu do najnowszych osiągnięć biomedycyny.

Abstract: Treatment to transhuman - transhumanist interpretation of the achievements of contemporary biomedicine.

The process of man's transformation, or human improvement, are not new issues. For thousands of years, man has been trying to improve his quality of life in various ways. In recent years, this process was intensified and numerous scientific studies have been carried out. The dynamic development of technology, including biotechnology, genetics and prosthetics contributed to these effects. Currently, these disciplines are rapidly entering into medicine and everyday life. Things that appeared to be impossible a few years ago may now become a treatment. The article aims to analyse the phenomenon of cyberorganization in relation to the latest developments in biomedicine.

dr Agnieszka Żok, Kulturoznawczyni, zainteresowana przede wszystkim zagadnieniami na styku nauk medycznych i humanistyki. Od 10 lat związana z Katedrą Nauk Społecznych Uniwersytetu Medycznego w Poznaniu, gdzie obroniła rozprawę doktorską dotyczącą sytuacji pacjentów nieheteroseksualnych w polskim systemie ochrony zdrowia. Obecnie zajmuje się bioetycznymi aspektami rozwoju reprogenetyki w kontekście transhumanizmu.

dr dab. Ewa Baum, doktor habilitowany nauk o zdrowiu, pracuje w Zakładzie Filozofii Medycyny i Bioetyki Katedry Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu. Zainteresowania naukowe dotyczą kwestii związanych z ekspansywnym rozwojem biomedycyny i kontekstami etycznymi oraz prawnymi transplantacji.

Bardzo szybki rozwój nauk biomedycznych nie pozostaje bez wpływu na człowieka. Żyjemy coraz dłużej, jakość życia się poprawia, potrafimy też skutecznie leczyć coraz to więcej chorób. Wiedza na temat mechanizmów rządzących ludzkim ciałem oraz możliwości nad nimi zapanowania wzrastają. Czy można zatem śmiało rzec, że jesteśmy bliżej stadium postczłowieka? Celem tekstu jest przeanalizowanie zjawiska cyborgizacji czy innej formy udoskonalania człowieka w odniesieniu do najnowszych osiągnięć biomedycyny.



W stronę (post)człowieka

Postczłowiek, czyli przyszła forma człowieka wciąż pozostaje zagadką. Jak twierdzi Ray Kurzweil, jego kształt ma być najistotniejszym zagadnieniem obecnego wieku (Kurzweil, 1999). Drogi do odpowiedzi na to pytanie kim będziemy, a tym samym stawania się postczłowiekiem, są dwie. Pierwsza wizja, nazwana przez Monikę Bakke posthumanizmem filozoficznym, zakładać ma odejście od antropocentryzmu. Posthumaniści zauważają, że człowiek (postczłowiek) może się rozwijać tylko w idealnie działającym ekosystemie, gdzie wszystkie zwierzęta mają zapewniony dobrobyt. Taka postawa, ma zapewnić również poprawę całego środowiska naturalnego. Kontynuowanie dotychczasowej postawy, zjadanie zwierząt oraz ich masowa „produkcja” doprowadza do zanieczyszczenia środowiska. Posthumaniści filozoficzni nie zakładają udziału technologii w modyfikacji człowieka. Drugą postawę stanowi transhumanizm, który próbuje wprowadzić człowieka na nowy poziom ewolucji poprzez zastosowanie najnowszych technologii (Bakke 2010, 337-339). Pojęcie cyborga rozumianego poprzez myśl post i trans humanistyczną będzie zatem różne. W kontekście medycyny bardziej znaczącą perspektywą wydaje się być transhumanistyczna wizja człowieka. Przepowiednie dotyczące jego kondycji znajdują się w Deklaracji Transhumanistycznej (Humanity+, 1998), której już pierwszy punkt zakłada, iż ludzkość ma zostać całkowicie zmodyfikowana przez nowoczesne technologie (Humanity+, 1998). To, co jeszcze kilka lat temu wydawało się tylko scenariuszami filmów sc-fiction, jest coraz bliższe spełnieniu. Choć do realizacji marzenia o nieśmiertelności ludzkości wciąż daleko, nie ulega wątpliwości iż najnowsze biomedyczne technologie znacznie poprawiają jakość oraz długość życia. Jednym z pierwszych kroków w tą stronę był zakończony w kwietniu 2003 roku Human Genome Project (HGP) (Chail, 2008). Na zastosowanie zdobytej dzięki poznaniu genomu wiedzy trzeba było trochę poczekać, a wciąż wiele aspektów pozostaje w obrębie badań. Kolejnym krokiem jest rozwój technologii sekwencjonowania genomu, oraz znaczny spadek kosztów tej procedury. Sekwencjonowanie, które w przypadku HGP kosztowało ponad 2 biliony dolarów, dziś można wykonać za około 1000. Jest to niezwykle ważne w świetle założeń projektu Humanity+, według którego projekt transhumanistyczny może się rozwijać tylko w sytuacji równego dostępu do najnowszych technologii. Wszyscy bowiem powinni mieć jednakowe szanse do wejścia na nowy poziom człowieczeństwa. Zmiany, które przewidują transhumaniści mają przyczynić się do wydłużenia długości ludzkiego życia, poprawy kondycji fizycznej oraz intelektualnej oraz w końcu wytworzenia sztucznej inteligencji. W przypadku dwóch pierwszych postęp jest już bardzo łatwo zauważalny. Obecna medycyna daje znacznie więcej możliwości, głównie dzięki postępowi w genetyce oraz również medycynie regeneracyjnej. Nie tylko wydłuża się długość życia człowieka, ale przede wszystkim znacznie poprawia się jego jakość. Dla rozważań dotyczących cyborgizacji w medycynie kluczowe będzie pytanie o samą definicję cyborga. Nie zawsze bowiem uzupełnianie, ulepszanie organizmu będzie odbywało się przy pomocy sztucznych protez. Medycyna regeneracyjna potrafi uzyskać podobny efekt przy użyciu komórek macierzystych. Pojęcie cyborga, zostało po raz pierwszy użyte w 1960 roku przez Manfreda E. Clynes oraz Nathana S. Kline, w kontekście ulepszania możliwości człowieka w podróży kosmicznych. Ich tekst *Cyborgs and Spaces* i zawarte w nim marzenie o człowieku mogącym żyć w każdym środowisku staje się coraz bliższe realizacji (Manfred, 1960, 29). Encyklopedia PWN, definiuje natomiast cyborga jako „organizm, którego

procesy życiowe są wspomagane (lub realizowane) przez urządzenia techniczne”. W odniesieniu do współczesnej medycyny, takie rozumienie wydaje się dość archaiczne. Z dwóch powodów, pierwszym jest fakt, że stosowanie sztucznych protez jest już z jednej strony standardem w medycynie co sugerowałoby to wniosek, że wszyscy jesteśmy cyborgami, nosimy przecież soczewki kontaktowe, wszczepianie sztucznych zastawek serca również jest standardową procedurą medyczną. Pojęcie cyborga wówczas traci na znaczeniu, staje się codziennością. Współczesna medycyna dąży bowiem do produkcji lub regeneracji narządów z komórek biorcy. Postczłowiek nie ma być cyborgiem, a udoskonaloną wersją samego siebie. Drugi argument dotyczy odwrócenia proporcji, nie dążymy już do stworzenia człowieka z elementami maszyny. Marzymy raczej, o sztucznej inteligencji, uczonej maszynie. Oczywiście maszyny wciąż są niezbędne, wracają jednak do roli pośredników, pomagają w naprawianiu człowieka, poprawiają jakość życia. Przyspieszony rozwój biomedycyny oraz technologii nie pozostaje bez wpływu na człowieka, oraz jego oczekiwania.

Medycyna regeneracyjna a cyborgizacja

Medycyna regeneracyjna ma umożliwić hodowanie tkanek czy narządów w laboratoriach oraz bezpośrednio w organizmie człowieka. Coraz dokładniejsza wiedza dotycząca funkcjonowania ludzkiego organizmu pozwoliła również na myślenie o pozyskiwaniu narządów oraz tkanek do przeszczepów z hodowli laboratoryjnych oraz regeneracji zniszczonych struktur bezpośrednio w organizmie człowieka. Kluczowym elementem tego rodzaju terapii mają być komórki macierzyste, które znajdują swoje zastosowanie w hematologii oraz w leczeniu chorób przewlekłych, cukrzycy, zaburzeń neurologicznych, oparzeń skóry, uszkodzeń rdzenia kręgowego czy regeneracji mięśnia sercowego (Grafka, Łapucki, 2012, 301-318). Dzięki teoretycznie nieograniczonemu potencjałowi różnicowania się mogą dostarczać one komórek pozwalających zastąpić dowolną zniszczoną bądź uszkodzoną tkankę (Snarski, 2005, 41-55). Medycyna regeneracyjna jest zatem dyscypliną, której głównym celem jest odtwarzanie uszkodzonych tkanek i narządów ludzkiego organizmu. Jeden z pionierów tego kierunku, doktor Yannis twierdzi, że w przypadku uszkodzenia jakiegokolwiek części ludzkiego ciała cały wysiłek organizmu jest ukierunkowany na proces gojenia i ograniczania reakcji systemowych, kosztem uszkodzonego narządu, który ulega zanikowi (Yannis, 2005, 1-200). Taka reakcja jest uwarunkowana znikomą zdolnością regeneracyjną ludzkiego ciała. Dlatego poszukiwano od wielu lat sposobów przezwycięzenia tej słabości organizmu ludzkiego, co było jedną z przyczyn rozwoju transplantologii. Postęp w tej dziedzinie zależał nie tylko od sprawności chirurgów, ale również znajomości immunologii, niezbędnej dla zahamowania procesów odrzucania przeszczepionego narządu.

Wiązane z rozwojem medycyny regeneracyjnej koncentrują się prace nad hodowlą narządów. Wypracowanie takich metod pozwoliłoby zrewolucjonizować transplantologię, dając wielu pacjentom możliwość wydłużenia życia lub poprawy jego jakości. Zespołowi badawczemu z Katedry Medycyny Regeneracyjnej Uniwersytetu w Yocohama udało się już wyhodować pierwszą, pełnosprawną wątrobę. W eksperymencie przekształcono grupę pluripotencjalnych się komórek macierzystych (komórki mogące zróżnicować się w dowolny typ komórek somatycznych, poza komórkami łożyska) do komórek zdolnych do ekspresji genów wątroby. Wykorzystano również pochodzące z krwi pępowinowej komórki śródbłonna.

Trzeci typ stanowiły mezyenchymalne komórki macierzyste będące w stanie przekształcić się w osteoblasty kości, chondrocyty chrząstki oraz adipocyty żółtej tkanki tłuszczowej (Takanori, 2013, 481–484).

Pojęcie cyborga, jako osoby ulepszonej poprzez zastosowanie mechanicznych elementów może zatem odejść do historii. Znacznie bliższa wydaje się, w tym kontekście, pierwotna definicja, zakładająca możliwość przystosowanie się organizmu do warunków. W prawdzie samoistne dostosowanie się do warunków panujących poza ziemską atmosferą jeszcze daleko. Jednak, zakładając, że zdrowie stanowi jedną z najważniejszych wartości dla współczesnego człowieka, medycyna dążąca do regeneracji czy poprawy funkcji organizmu stymulując jego własne mechanizmy naprawcze stanowi ważny przełom w drodze ku transzłowiekowi.

Transgenowce

Kolejny, bardziej zdecydowany, krok ku transzłowiekowi to wykorzystanie wiedzy z zakresu genetyki. Praktyka medyczna jest też coraz bliższa skutecznej terapii genowej, czyli możliwości modyfikacji genomu człowieka w celu leczenia bądź zapobiegania chorobom. Marzenia transhumanistów o przyspieszeniu ewolucji oraz wyeliminowaniu nieuleczalnych chorób zdają się być zatem bliższe realizacji.

Zmiany, które do życia człowieka wprowadziła technologia są nieodwracalne, można je poddać analizie i wyciągnąć wnioski. Z całą pewnością jednak człowiek zaczyna się zmieniać coraz szybciej a nawet dążyć do nowej, być może lepszej formy. Po zsekwencjonowaniu genomu ludzkiego zaobserwować można bardzo szybki rozwój tej nauki. Dzięki, wykonywanym od 1960 roku przesiewowym badaniom genetycznym noworodków możliwe jest zapobieganie objawom poważnych chorób genetycznych, jak fenyloketonuria czy mukowiscydoza. Cały czas jednak choroby te są nieuleczalne, mimo bardzo sprawnych metod diagnostycznych. Podobnie wygląda sytuacja w przypadku chorób DNA mitochondrialnego (mtDNA). Istnienie genomu mitochondrialnego odkryto w 1960 roku (Nass, 1963, 593–611). Ludzki mitochondrialny DNA (mtDNA) ma postać małej, kolistej, dwuniciowej cząsteczki i wielkość około 16,5 tysiąca par zasad. Koduje on 37 genów, w tym 2 rybosomalne RNA (rRNA), 22 rodzaje cząsteczek transportującego RNA (tRNA) i 13 białek będących podjednostkami kompleksów łańcucha oddechowego (Anderson, 1981, 457–465). DNA mitochondrialny posiada mało sprawny system naprawczy i z tego powodu ewoluuje o wiele szybciej. Powstające zmiany mogą powodować zaburzenia funkcji fizjologicznych mitochondriów i prowadzić do występowania chorób, których objawy związane są przeważnie z tkankami o wysokim zapotrzebowaniu energetycznym - mięśniowej i nerwowej. Jednak ze względu na losową segregację mtDNA mogą dotyczyć właściwie wszystkich tkanek i narządów. Wielu chorobom towarzyszy zatem występowanie różnych objawów klinicznych, które dodatkowo mogą się też różnić stopniem nasilenia u poszczególnych członków rodziny (Wojewoda, 2011, 222-230). Możliwość preimplantacyjnego leczenia takich chorób została zastosowana dopiero w 2015 roku, kiedy rząd Wielkiej Brytanii zaakceptował metodę transferu mitochondriów w komórce jajowej bądź w embrionie do stosowania w celach terapeutycznych. Ponieważ DNA mitochondrialne dziedziczone jest tylko od matki, metoda ta stanowi jedyną szansą na urodzenie zdrowych dzieci przez kobiety obciążone chorobami



mającymi swoje źródło właśnie w mutacjach mtDNA. Technika polega na przeniesieniu wrzeczona (ST) z komórki jajowej matki do, pozbawionej mitochondriów, komórki jajowej dawczyni (Reznichenkoa, 2016, 40-47). DNA mitochondrialne nie koduje informacji, które mogłyby służyć do manipulowania cechami potomka, co więcej u większości populacji nie różni się znacząco. Mimo to, zmiany wywołane podczas takiego sposobu leczenia są dziedziczne, dziecko poczęte z zastosowaniem tej techniki nie tylko nie będzie obciążone mutacją ale przede wszystkim nie przekaże będzie jej przekazywało kolejnym pokoleniom. Możliwość taka wpisuje się w transhumanistyczne założenie o racjonalnym przyspieszaniu ewolucji, dążenia do polepszenia człowieka, a co za tym idzie, udoskonaleniu społeczeństwa (Bostrom, 2013). Zgodnie z manifestem Humanity+ , który podkreśla entuzjazm transhumanistów wobec najnowszych technologii (Humanity +, 1998) oczekiwane zmiany mają dotyczyć całego człowieka: długości oraz jakości życia, sprawności fizycznej, możliwości intelektualnych oraz wytworzenia sztucznej inteligencji. Owo przyspieszanie ewolucji ma się jednak odbywać przy akceptacji i wsparciu ludzkości, dotyczyć ma bowiem wszystkich organizmów odczuwających. Wprowadzanie dziedzicznych zmian w genomie stoi jednak w opozycji do Konwencji o Ochronie Praw Człowieka i Istoty Ludzkiej wobec Zastosowań Biologii i Medycyny (Konwencja o Ochronie Praw Człowieka i Istoty Ludzkiej wobec Zastosowań Biologii i Medycyny, 1996).

Inną techniką pozwalającą na wprowadzanie dziedzicznych zmian w genomie jest CRISPR Cas9. Pomysł na taką technikę, został zaadaptowany z naturalnie występującego systemu edycji bakteryjnego genomu. W systemie tym bakterie przechwytyują fragmenty DNA pochodzące od infekujących je wirusów a następnie wykorzystują te fragmenty do tworzenia tzw. macierzy CRISPR. Macierze CRISPR mogą być rozumiane jako odpowiednik ludzkiej pamięci immunologicznej (Thurtle-Schmidt, 2018). Dzięki zastosowaniu tej techniki możliwym będzie precyzyjne wycięcie zmutowanego genu i zastąpienie go prawidłowym jeszcze na poziomie preimplantacyjnym (jeszcze przed umieszczeniem zarodka w macicy kobiety). W taki sposób będzie można leczyć dotąd nieuleczalne choroby jak choroba Huntingtona ale też zapanować nad ich dziedziczeniem w przyszłych pokoleniach.

Dylematy bioetyczne wokół modyfikacji genomu ludzkiego

Wspomniane terapie budzą poważne zastrzeżenia etyczne, ze względu na Konwencji o Praw Człowieka i Istoty Ludzkiej wobec Zastosowań Biologii i Medycyny, która w art. 13 zakazuje wprowadzania dziedzicznych zmian w genomie człowieka (Artykuł 13 głosi, iż: „interwencja mająca na celu dokonanie zmian w genomie ludzkim może być przeprowadzona wyłącznie w celach profilaktycznych, terapeutycznych lub diagnostycznych tylko wtedy, gdy jej celem nie jest wywołanie dziedzicznych zmian genetycznych u potomstwa”). Choć utopijne założenia projektu Humanity+ wydają się wpisywać w starania o podwyższanie jakości życia ludzkości popadają w konflikt z bioetyką kodeksową. Pojawia się zatem pytanie o bezpieczeństwo następujących zmian oraz rolę bioetyki we współczesnej medycynie. Można przypuszczać, że techniki te będą ulegały stopniowemu upowszechnieniu. Pierwsze dziecko poczęte z zastosowaniem techniki transferu mitochondriów przyszło na świat w 2016 roku w Meksyku (Palacios-Gonzalez, 2017, 50-69; Michelle, 2016), ponieważ Stany Zjednoczone nie akceptują tej techniki z przyczyn etycznych. Pewnym jest, że żyjemy w erze genetyki a wraz z postępem

biomedycyny można zaobserwować swoistą genetyzację społeczeństw (Domaradzki, 2012, 7-26). Niezależnie od światopoglądu jesteśmy coraz bardziej skłonni w słowa James D. Watson, który stwierdził: „Zwykliśmy myśleć, że nasze przeznaczenie było zapisane w gwiazdach. Teraz wiemy, że w dużej mierze, jest ono w naszych genach” (Alper, 1993, 511-524). Pytanie czy damy sobie przyzwolenie na próbę zapanowania nad genami, a co za tym idzie, czy marzenie Bostroma o powszechnym wspieraniu projektu i uogólnieniu go jako powszechnej normy etycznej również wejdzie w życie.

Bibliografia

1. Alper J.S, Beckwith J., *Genetic Fatalism and Social Policy. The Implications of Behavior Genetics*, Research, Yale Journal of Biology and Medicine, 6 (1993).
2. Anderson, S.; Bankier, A. T.; Barrell, B. G.; de Bruijn, M. H. L.; Coulson, A. R.; Drouin, J.; Eperon, I. C.; Nierlich, D. P.; Roe, B. A.; Sanger, F.; Schreier, P. H.; Smith, A. J. H.; Staden, R.; Young, I. G. (1981). "Sequence and organization of the human mitochondrial genome". *Nature*. 290 (5806): 457–65.
3. Bakke M., Posthumanizm, człowiek w świecie większym niż ludzki [w:] *Człowiek wobec natury humanizm wobec nauk przyrodniczych*, Neriton, Warszawa 2010, s 337-339.
4. Bostrom N., *The Transhumanist FAQ, A general introduction*, World Transhumanist Association, 2003, <https://nickbostrom.com/views/transhumanist.pdf>.
5. Chial H., DNA Sequencing Technologies Key to the Human Genome Projectm, *Nature Education* 1(1):219, 2008.
6. Domaradzki J., *Genetyzacja społeczeństwa. Społeczne konsekwencje nowej genetyki*, *Studia Socjologiczne*, 202 (2012).
7. Grafka A., Łapucki M., Wykorzystanie komórek macierzystych w medycynie, *Postępy Biologii Komórki*, tom 37, 2012, nr 4.
8. Konwencja o Ochronie Praw Człowieka i Istoty Ludzkiej wobec Zastosowań Biologii i Medycyny. Konwencja o prawach człowieka i biomedycynie, 1996. [w:] https://www.coe.int/t/dg3/healthbioethic/texts_and_documents/ETS164Polish.pdf
9. Kurzweil R., *The age of spiritual machines. When Computers Exceed Human Intelligence*, Viking, 1999.
10. Manfred E. Clynes, Nathan S. Kline, Cyborgs and Spaces, w: *Astronautis*, IX 1960 s. 29
11. Palacios-Gonzalez C., Medina-Arellano M., Mitochondrial replacement techniques and Mexico's rule of law: on the legality of the first maternal spindle transfer case, *J Law Biosci*. 2017 Apr; 4(1): 50–69.
12. Roberts, Michelle (2016-09-27). "First 'three person baby' born using new method". *BBC News*. Retrieved 2016-09-28.
13. Nass, M. K., Nass, S (1963). "Intramitochondrial Fibers With DNA Characteristics: I. Fixation and Electron Staining Reactions". *The Journal of Cell Biology*. 19 (3): 593–611. DOI: 10.1083/jcb.19.3.593.
14. Reznichenko A. S., Huysenb C., Pepper M.S., Mitochondrial transfer: Implications for assisted reproductive technologies, *Applied & Translational Genomics*, Volume 11, December 2016, Pages 40-47.
15. Snarski E., Jędrzejczak W.W., Zarodkowe komórki macierzyste i wykorzystania ich w medycynie, *Postępy Biologii Komórki*, tom 32, supl 23 2005.

16. Takanori T, Keisuke T, i in. , Vascularized and functional human liver from an iPSC-derived organ bud transplant, *Nature* 499, 481–484 (25 July 2013) doi:10.1038/nature12271
17. Thurtle-Schmidt M.D, Lo T.W , *Molecular biology at the cutting edge: A review on CRISPR/CAS9 gene editing for undergraduates*, Biochemistry and Molecular Biology Education, January (2018), DOI: 10.1002/bmb.21108
18. US National Library of Medicine, *What are genome editing and CRISPR-Cas9?*, <https://ghr.nlm.nih.gov/primer/genomicresearch/genomeediting>
19. Humanity +, The Transhumanist Declaration, <http://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-declaration/>
20. Wojewoda M, Zabłocki K., Szczepanowska J., Choroby spowodowane mutacjami w mitochondrialnym DNA, *Postępy biochemii* 2/2011, 222-230.
21. Yannis V, Editor (2005). *Regenerative Medicine*. Two volumes. New York, Springer 2005.



Kobieta – natura znana/nieznana





Katarzyna Bartnik: Demon – zawsze zły? wizerunek kobiety demonicznej w malarstwie symbolizmu i jego ewolucje filmowe w kinie grozy i noir

Centrum Kultury w Lublinie

littleblackfloe@gmail.com

Abstract: The demon – always evil? The image of a demonic woman in symbolism painting and its film evolution in the horror and noir cinema

For centuries man has felt the presence of supernatural and mysterious beings, such as demons. The term "demon" comes from the Greek *daimōn* and is a bad or good deity, a spirit that affects the fate of man, but also identifies with inner voice, leading through life and refraining from evil (*daimonion*, *dajmon* according to Socrates). It means possessing passions, the genius of the artist, or the "image of the soul", *animus / anima* by Carla Jung, element of the subconscious "I". Most often, however, we encounter demons as dangerous, unfriendly ghosts, such as the helpers of Satan or the pantheon of evil deities, less affectionate ones. So is demonism always evil? Culture has always liked to demonize a woman and present it as a bad thing. The image of a demonic woman developed in a way that was interesting at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, and was supported by the phenomenon of science and social views, philosophy, literature and art. I will give a very general description of the development of the demonic type of representation of women and I will show what factors influenced it. I will devote my attention to the selected solutions of demonic images in painting of the nineteenth century. Symbolism is full of such images with all its baggage of decadence and romantic pedigree. I will also show the film examples of these images showing what the demonic manifestation of feminine manifestations was, how it was developed in the art of painting and sound, how it was changing, and how different it was in German expressionism, horror and the *noir* film. Without actresses such as Theda Bara, Louise Brooks or Marlene Dietrich and their movie creations, the image of a demonic woman would not have existed. In the examples presented, the dualistic nature of demonism will appear, which is both destructive but at the same time renewable. The female element's demons reflect his destructive and creative power, so we feel uncertainty with him. It is difficult to fully describe a demonic woman because it is so multidimensional, but it does not mean that there is no female "monster" to unmask.

Keywords: Demon, Woman, Symbolism, Horror, Noir Film, Movie, Cinema, Painting, Art, Femme Fatale, Demonic Woman, German Expressionism

Abstrakt:

Od wieków człowiek czuje obecność istot nadprzyrodzonych i tajemniczo nieustępliwych, takich jak demony. Termin „demon” pochodzi od greckiego *daimōn* i oznacza złe lub dobre bóstwo, ducha, wpływającego na losy człowieka, ale także identyfikowanego z wewnętrznym głosem, prowadzącym przez życie i powstrzymującym od zła (*daimonion*, *dajmon* według Sokratesa). Oznacza opętanie namiętnościami, geniusz artysty czy też „obraz duszy”, *animus/anima* Carla Junga, element podświadomego „ja”. Najczęściej jednak spotykamy się z określeniem demonów jako groźnych, nieprzyjaznych duchów, takich jak pomocnicy szatana czy strącone z panteonu złe bóstwa, rzadziej natomiast dobrotliwych. Czy zatem demonizm jest zawsze zły? Kultura od zawsze miała upodobanie do demonizowania kobiety i przedstawiania jej jako istoty złej. Wizerunek kobiety demonicznej rozwinął się w sposób interesujący na przełomie wieku XIX i XX, a sprzyjały temu zjawisku nauki i poglądy społeczne, filozofia, literatura oraz sztuka. Przedstawię bardzo ogólną charakterystykę kształtowania się demonicznego typu przedstawień kobiet oraz ukazę, jakie czynniki miały na to wpływ. Poświęcę uwagę wybranym rozwiązaniom wizerunków demonicznych w malarstwie XIX wieku. Symbolizm jest pełen takich przedstawień z całym jego bagażem świadomości dekadencji i romantycznym rodowodem. Zaprezentuję także przykłady filmowe tych wizerunków ukazując, czym objawiał się ów demonizm postaci kobiecych, jak został rozwinięty w sztuce obrazu i dźwięku, jak się zmieniał oraz jak bardzo był różny w: niemieckim ekspresjonizmie, horrorze oraz filmie *noir*. Bez aktorek takich jak Theda Bara, Louise Brooks czy Marlene Dietrich i ich filmowych kreacji wizerunek kobiety demonicznej nie zaistniałby. W zaprezentowanych przykładach uwidoczni się natura dualistyczna demonizmu, który jest zarówno niszczący, ale jednocześnie odnawiający życie. Demoniczność żeńskiego pierwiastka odzwierciedla jego siłę destrukcji i kreacji, dlatego obcując z nim czujemy niepewność. Trudno opisać w pełni kobietę demoniczną, gdyż jest tak wielowymiarowa, nie znaczy to jednak, że nie można żeńskiego „potwora” zdemaskować.

Słowa kluczowe: demon, kobieta, symbolizm, horror, noir, film, kino, malarstwo, sztuka, femme fatale, kobieta demoniczna, niemiecki ekspresjonizm

„Demoniczność” jest w istocie czymś w rodzaju przepaści, której nie można wypełnić, tęsknoty, której nie można ukoić, głodu, którego nigdy się nie zaspokoi....¹

Od wieków człowiek czuje obecność istot nadprzyrodzonych i tajemniczo nieustępliwych, takich jak demony. Termin „demon” pochodzi od greckiego *daimōn* i oznacza złe lub dobre bóstwo, ducha wpływającego na losy człowieka, ale także identyfikowanego z wewnętrznym głosem, prowadzącym przez życie i powstrzymującym od zła (*daimonion*, *dajmon* według Sokratesa). Oznacza opętanie namiętnościami, geniusz artysty czy też „obraz duszy”, *animus/anima* Carla Junga, element podświadomego „ja”. Najczęściej jednak

¹ L. Ziegler, *Das Heilige Reich der Deutschen*, 1925. Cytuję za: Lotte H. Eisner, *Ekran demoniczny*, tłum. K. Eberhardt, Gdańsk 2011, s. 19.

spotykamy się z określeniem demonów jako groźnych, nieprzyjaznych duchów, takich jak pomocnicy szatana czy strącone z panteonu złe bóstwa, rzadziej natomiast dobrotliwych. Czy zatem demonizm jest zawsze zły?

Kultura, z mężczyznami na czele, od zawsze miała upodobanie do demonizowania kobiety i przedstawiania jej jako istoty złej. Wizerunek kobiety demonicznej rozwinął się w sposób interesujący na przełomie wieku XIX i XX, a sprzyjały temu zjawisku nauki i poglądy społeczne, filozofia, literatura oraz sztuka, zwłaszcza malarstwo i teatr. Jego istnienie podchwyciło i utrwaliło późniejsze kino. Mitologię „złej kobiecości” rozbudowywały, choć będąc w mniejszości, także niewiasty – pisarki, aktorki czy tzw. „osobowości historyczne”, czerpiące z tego faktu niebywałą satysfakcję.

Szczególnie malarstwo symboliczne końca XIX wieku obfituje w takie przedstawienia, z całym bagażem świadomości dekadencji i romantycznym rodowodem. Wzorce kobiety demonicznej czerpano z kodów i person utrwalonych w świadomości kulturowej. Wyobraźnie i płótna malarskie symbolistów zaludniły się postaciami przyjmującymi wymyślone lub tradycyjne maski, przeraźliwie brzmiące imiona oraz atrybuty wielkiej i demonicznej płci kobiecej, w modernizmie często dodatkowo oblekane w kostium wibrującego erotyzmu i egzotyzy. Spadkobiercy romantyzmu „pozwolili wyzwolić się demonom zrodzonym ze związku Erosa i Thanatosa”², wykształcając symboliczny obraz satanicznej, fascynującej i zarazem niepokojącej widza piękności, zakłętej w dziele „w beznadziejną zdrętwiałą nieporuszoność”³. Kobieta w malarstwie symbolizmu jawi się jako forma uduchowionego grzechu pod postacią tajemniczej, nieskrępowanej, perwersyjnej ponęty, będącej projekcją męskich, stłumionych pragnień seksualnych. Taki wizerunek feminy, której mrocznym, ostatecznym celem jest chaos i zniszczenie, budził w męskim widzu zarówno nieufność czy podziw, jak i potępienie oraz ubóstwienie. Równocześnie z zabiegiem mającym na celu zdegradowanie żeńskiej płci, dochodziło do jej idealizacji. W ten sposób przenoszono kobietę w sferę transcendentálną, zaś połączenie z demonem pozwalało zatrzeć tę granicę sennych marzeń i koszmarów na rzecz wyuzdanej niekiedy cielesności.

Od rudowłosych grzesznic po boginie

W ikonografii końca wieku demonicznym feminom odpowiadają zatem mitologiczne oraz legendarne potwory z innych wierzeń, uosabiające urok grzechu i tajemnicę natury kobiecej: liczne chimery, hydry, syreny, harpie, meduzy i gorgony, sfinksy, bestie pół-ludzkie, pół-zwierzęce, o posągowych kształtach i rysach lub podobnie zbudowane kobiety oplecione przez węże, niszczące boginie Kali, Maja, Izyda, Isztar, Inanna, Asztarte, czarownice – Hekate, Kirke, jak również archetypy wampirzyc – Lilith, Empuza, Lamia albo Pandora – matka wszystkich nieszczęść ludzkich czy też Erynie, Afrodyta, Scylla, Klitajmestra, Medea, Circé i wiele innych⁴.

² I. Kolańska, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory: horror filmowy i jego widz*, [w:] *Kino gatunków: wczoraj i dziś*, red. Krzysztof Loska, Kraków 1998, s. 116.

³ H. H. Hofstätter, *Symbolizm*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1987, s. 320.

⁴ Literatura Młodej Polski oraz dwudziestolecia pełna była „postaci żartoczonej, zniewalającej flory, agresywnej fauny”: jesieni-oszustki, pani okrutnej zimy, kobiet-lilii, kobiet-samic, modliszek, lisic, panter, tygrysic, lwic,

Dekadentyzm wykorzystywał również postaci grzesznic, odnawiał ich wizerunki, desakralizując ewangelijną historię, często też przekraczając granice stereotypów. Biblijne heroiny, dzięki XIX-temu wiekowi stały się demonicznymi „znakami zagłady i wyrafinowania, chorobliwych obsesji”⁵. Historia również przyniosła swoje żniwo wraz z groźnymi heroinami na czele: niemal mityczną Heleną Trojańską, Kleopatram, Messaliną czy Lukrecją Borgią.

Wizerunek kobiety demonicznej odnaleźć możemy na obrazach takich jak np. *Meduza* (1893) Jeana Delville, *Pocałunek Sfinksa* (ok. 1895) czy *Grzech* (1893) Franza von Stucka, *Astarte Syriaca* (1875-77) Dante Gabriela Rossettiego, *Lilith* (1887) Johna Colliera, *Judyta*⁶ (1901) Gustava Klimta, *Madonna* (1895) czy *Wampir* (1895) Edvarda Muncha, *Kobieta-nietoperz* (ok. 1890) autorstwa Alberta-Josepha Pénota, *Ona* (1905) Gustava Adolfa Mossy czy też *Szał uniesień* (1894) Władysława Podkowińskiego i wielu innych.

Demon wkracza na ekran kinowy

Podobnie działo się z wizerunkiem kobiety demonicznej w filmie. Sposoby kreowania kobiecych obrazów oraz ich ewolucje na ekranie kinowym związane były nadal z mitologizacją i były odzwierciedleniem ważnych przemian, jakie zachodziły i nadal zachodzą w społeczeństwie, kulturze i mentalności odbiorców. Dlatego postaci kobiece ukazane w filmie są metaforami, których niezmaterializowana część może mieć zakorzenienie w mrokach nieświadomości i w określonej rzeczywistości⁷. Mechanizm kreacji „typów idealnych” na ekranie, polega na tym, że widz identyfikuje je z tym, czego pragnie, czy w przypadku żeńskiej publiczności, kim chciałby się stać. Są to jednak marzenia, modele, które nie istnieją naprawdę. Kino tworzy zatem wyobrażenia na temat kobiet demonicznych, jest „fabryką snów” produkującą przeróżne fantazmaty⁸, wpisuje je w grę gatunków, fabuły, emocji. Nadaje status fetyszu, podziwia i podobnie jak wcześniej – jednocześnie potępia. Fenomen ekranowej kobiety fatalnej, która będąc fantazmatem, konstruktem wyobraźni, z jednej strony wpisuje się w zagadnienie męskiej psychiki i wyobraźni, a z drugiej w kontekst odwiecznej walki płci. Bo „czy gdziekolwiek poza wyobraźnią mężczyzny mogłaby narodzić się kobieta”⁹ demoniczna, wizerunek obsesji, jeżeli nie z ich duchowych demonów?

sępów, kobiet-pawi, kobiet-kotów, bachantek, aszantek, hedonistek, szalenic, nekrofilek, nieopanowanych morderczyń, łaknących krwi żeńskich wampirów aż po kobietę-Thanatos, znak śmierci. Cyt. za: Anna Tytkowska, *O modernistycznej demonizacji miłości i kobiecości*, [w:] *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wieki XIX i XX*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, T. IX, Warszawa 2006, s. 160.

⁵ D. Trześniowski, *Biblijne twarze i, Modernistyczny portret grzesznic Nowego Testamentu*, [w:] *Kobieta w literaturze i kulturze*, red. D. Mazurek, Lublin 2004, s. 123.

⁶ Inny tytuł obrazu widoczny na ramie z trybowanego metalu to *Judyta i Holofernes*. Często nazywano go także *Salome*.

⁷ A. Helman, Wprowadzenie, [w:] *I film stworzył kobietę*, red. G. Stachówna, Kraków 1999, s. 12-13.

⁸ M. Janion. *Prace wybrane. Tom 3: Zło i fantazmaty*, red. Małgorzata Czerwińska, Kraków 2001, s. 344.

⁹ Z. Hadamik, *Femme fatale jako byt fantazmatyczny. O demonicznych postaciach kobiecych w filmie w pierwszej połowie XX wieku i ich późniejszych reminiscencjach*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 41-42, 2003, s. 132.

wizje kobiety demonicznej i królowej mroku w kinie grozy

Zalążki kina grozy datuje się na początek XX wieku, wskazując na filmy o potworach Georgesa Mélièsa (1861-1938). Gatunek ten, nazywany również fantastyką grozy czy później horrorem (łac. *horror* – dreszcz, trwoga, strach), wywodził się z tradycji literatury grozy: osiemnastowiecznej powieści gotyckiej, literatury romantycznej i mającej swoje apogeum na przełomie XIX i XX wieku, fantastyki i pisarstwa niesamowitości. Celem kina grozy jest wywołanie w widzu uczucia art-grozy¹⁰, podobnego do lęku, niepokoju i strachu, poprzez wprowadzenie w świat rzeczywisty i realny elementów nadprzyrodzonych¹¹. Takimi irracjonalnymi składnikami grozy są zazwyczaj wszelkie potwory, monstra, demony, wampiry, wilkołaki, zjawy, duchy oraz w przypadku pomieszania z filmem *science fiction* – obce istoty z innych planet. Cechami charakterystycznymi dla horroru są: niezwykła nastrojowość, mające romantyczny rodowód swoiste zauroczenie irracjonalnością, strach przed ciemnością, mrokiem oraz tajemnicą ludzkiej natury.

Film grozy jako najbardziej psychoanalityczny gatunek był sztuką spojrzenia na siebie i na ogólnoludzkie lęki. Niemiecki ekspresjonizm (1919-1924) użył swoich form wizualnych i niepokojącej mentalności narodowej jego twórców, dzięki którym narodziło się w pełni odbicie, na specyficznym, czułym zwierciadle, jakim jest ekran kina, koszmarne ludzkiego strachu oraz stłumionych pragnień, szczególnie tych seksualnych, związanych z fetyszyzmem po to, by widz doznał katharsis i „mógł wyzwolić się od własnych demonów”¹². Ten nurt filmowy rozumiał demoniczność jako „synonim zagadkowości, sekretności, ciemności ludzkiej jaźni”¹³, odwołanie do dwoistości istoty ludzkiej, drzemiącego w łagodnym człowieku „drugiego ja”, a niekoniecznie coś całkowicie diabolicznego.

W filmie grozy również „zło pochodzi z zewnątrz, jego demoniczność właśnie w tym się przejawia, że spada ono gwałtownie i nieoczekiwanie na kogoś, kogo wybrało na swego nosiciela. Jest potęgą niedającą się ani przebłagać, ani oswoić, ani opanować”¹⁴.

Horror wyznaczał demoniczne wzorce kobiet głównie dzięki mrocznym postaciom licznych lubieżnic, wampiryzyc, straszycielek, kochanek, narzeczonych, żon, córek nocy, sióstr, matek, królowych i księżnych... o różnych imionach, związanych z rodziną monstrów: Nosferatu, Draculą, Frankensteinem, Doktorem Jekylllem i Panem Hydem, Upiorem w Operze itd. Kobieta demoniczna była również ujarzmicielką diabelskich sił, fascynująco walczącą ze swoimi demonami, wewnętrznym i zewnętrznym złem, była ofiarą potwora, wampira, wilkołaka, ale także ofiarą własnego pożądania¹⁵. Horror był także miejscem do pokazania

¹⁰ To, co ją wyróżnia to kombinacja poczucia zarazem niebezpieczeństwa i nieczystości. Więcej o art-grozie: Noël Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 50.

¹¹ Operator kamery jest dla widza „Perseuszem, który uśmiercił Meduzę, fotografując ją”. Widz równocześnie czuje grozę Niesamowitości i bezpieczeństwo, spełniając przy tym swoje pragnienie spełnienia *voyeurystycznej* przyjemności. Ekran jest „tylko iluzją realności gwarantującą przeżycie szoku kontrolowanego”. I. Kolasińska, *op. cit.*, s. 113.

¹² *Ibid.*, s. 117.

¹³ L. H. Eisner, *op. cit.*, s. 13.

¹⁴ *M. Janion. Prace...*, s. 361

¹⁵ Ulegając swoim skrytym demonom, stawała się ofiarą zewnętrznego zła. Tłumiła swe pożądanie, które w końcu wróciło ze zdwojoną siłą i ją pokonało.

kobiety demonicznej, ściśle związanej ze swoją naturą, wymykającej się spod męskiej kontroli, jako odrażającego monstrum, sfrustrowanego w sobie wampirycznego sobowtóra, Ciebie, który „uosabia » złą « – lecz organiczną, wewnętrzną – cząstkę duszy, to » zło «, które drzemie w każdym z nas”¹⁶, a szczególnie w żeńskim żywiole. Kobieta przejęła w horrorze rolę protagonistki, pozycję centralną, choć nie w sferze narracji, a symbolizacji¹⁷, a także stała się figurą transgresji¹⁸ w zło. „Mężczyzna w horrorze przestaje być władcą absolutnym, a kobieta, stając się podmiotem, bywa że wnosi prymarne zagrożenie dla kondycji mężczyzny”¹⁹. Kobieta demoniczna zatem jest projekcją męskiego pożądania i zarazem jego stłumienia, jest fatalna, ale dryfuje pomiędzy dobrem a złem, a jej artystyczna kreacja „musi być dokonana z zewnątrz, czyli główną rolę odgrywać będą opisy jej wyglądu, stroju, zachowania, sceny z demonem w roli głównej”²⁰. Jednak film grozy jak żaden inny gatunek filmowy „przekonuje nas o tym, że to kobieta ma bogate życie wewnętrzne, wyobraźnię, siłę, aspiracje poznawcze, że jest otwarta na nieznanne i że nie sposób poddać jej reifikacji”^{21”22}.

Takimi demonicznymi bohaterkami filmów grozy, począwszy od ekspresjonizmu niemieckiego, są przykładowo: Jane Olsen, grana przez aktorkę Lil Dagover w *Gabiniecie doktora Caligari* (1919) oraz tytułowa kapłanka *Genuine* (1920), którą gra Fern Andra (oba filmy w reżyserii Roberta Wiene'a); Ellen, którą gra Greta Schröder w *Nosferatu – symfonia grozy* (1922) w reżyserii Friedricha Wilhelma Murnau'a; Lucy (Isabelle Adjani) w *Nosferatu wampir* (1979) Wenera Herzoga; w ekranizacji *Drakuli* (1992) Francisa Forda Coppola Elisabetta/Mina Murray (Winona Ryder), Lucy Westenra (Sadie Frost) oraz trzy narzeczone wampirycznego księcia, Straszycielki (Monika Bellucci, Michaela Bericu, Florina Kendrick); nowoczesna wampirzyca Akasha (Aaliyah) jaką jest tytułowa *Królowa potępionych* (2002)²³ (reż. Michael Rymer), a także w tym samym filmie zafascynowana czarną magią i siłami ciemności młoda rudowłosa Jesse Reeves (Marguerite Moreau); kociej urody Irena Dubrovna Reed (Simone Simon) w filmie *Ludzie-koty* (1942) (reż. Jacques Tourneur); w horrorze Briana De Palmy tytułowa *Carrie* (1976)²⁴, bohaterka u progu adolescencji (Sissy Spacek) czy w filmie *Plan 9 z kosmosu* (1959) reżysera Edwarda Wooda Wampirzyca (Maila Nurmi tzw. Vampira), która stworzyła genialny medialny wizerunek seksownej ikony z legendarną talią osy, długimi paznokciami i mrocznym makijażem, a także zwana „królową horroru” Barbara Steele, która w *Masce demona* (1960)²⁵ wcieliła się w postać Księżniczki Vajdy, niegdyś skazaną na śmierć za uprawianie czarnej magii, która jako demon dwieście lat później zostaje przywrócona do życia i bierze odwet na swych prześladowcach czy w późniejszym obrazie

¹⁶ M. Janion, *Polacy i ich wampiry*, [w:] *Maria Janion. Prace...*, s. 43.

¹⁷ I. Kolasińska, *Kobieta i demony. O widzu horroru filmowego*, Kraków 2003, s. 43.

¹⁸ Transgresja to termin psychologiczno-filozoficzny, oznaczający przekraczanie granic biologii, osobowości, granic oraz norm społecznych.

¹⁹ *Ibid.*, s. 292.

²⁰ M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008, s. 114, 221.

²¹ Reifikacja to traktowanie istoty żywej lub abstrakcji jak rzeczy.

²² I. Kolasińska, *Kobieta i demony...*, s. 10.

²³ Obraz został zrealizowany na podstawie powieści o tym samym tytule (1988), trzecim tomie należącego do cyklu *Kroniki wampirów* autorstwa Anne Rice (ur. 1941).

²⁴ Ekranizacja pierwszej powieści Stephena Kinga (ur. 1947) o tym samym tytule (1974).

²⁵ Zob. *Maska demona (La Maschera del demonio)* (1960), reż. Mario Bava, produkcja: Włochy.

Studnia i wahadło (1961)²⁶ wykreowała bohaterkę Elizabeth Barnard Mediny, tajemniczo zmarłej żony Sir Nicholasa, ostatniego potomka słynnego rodu, mieszkającego w wielkim zamczysku, słynącym z krwawej przeszłości.

Wizerunek demonicznej kobiecości w horrorze w postaciach wykreowanych przez wyżej wymienione aktorki, rozwijany przez następczynię, na stałe zapisał się w popkulturze, zagościł w masowej świadomości, inspirując kolejne pokolenia aż do dziś. Podobne, demonicznie stylizowane mroczne kobiece bohaterki odnaleźć można przykładowo w filmach współczesnego reżysera Tima Burtona²⁷.

Demoniczna *femme fatale* i kobieta-pająk w kinie *noir*

Czarny film narodził się z filmu gangsterskiego lat 30., gatunku czerpiącego inspirację z amerykańskiej historii i realiów społeczno-politycznych. W jego ekranowych obrazach panowało ściśle rozróżnienie na bohaterów złych (gangsterów) i dobrych (policjantów, detektywów). Z czasem fabularny schemat przedstawianej „drogi gangstera” ulegał modyfikacjom, lecz zawsze spełniał podstawowe wytyczne, a film niezmiennie kończył się rozwikłaniem intrygi, klęską i ukaraniem winnego. Film *noir* powstał na początku lat 40. jako swoisty nurt kina gangsterskiego, w wyniku przekształcenia nieco jego formuły, co spowodowane było odniesieniem do literatury i kina europejskiego. Jedną z inspiracji były tzw. „czarne kryminały” z końca lat 20.²⁸, w których jasny podział postaci na dobre i złe ulegał znacznemu zatarciu. Rozwiązanie tajemnicy zbrodni z kolei nie przywracało porządku społecznego, lecz prowadziło do morału o niesprawiedliwości świata i wyższości zła ponad wszystkim. Film *noir* czerpał wzorce estetyczne z tradycji ekspresjonizmu filmowego i nieco z francuskiego czarnego realizmu poetyckiego²⁹ i istniał do końca lat 50., wzbogacany często o wątki polityczne, społeczne, a nawet melodramatyczne, ulegając wielu różnym przemianom³⁰.

W kinie *noir* synonimem kobiety demonicznej staje się *femme fatale*, będąca przeważnie złą blondynką, przeciwnikiem męskiego protagonisty, ale i partnerką w zbrodni. Czarne kino ze swoim specyficznym nastrojem niepewności i pesymizmu, wynikającym z sytuacji obyczajowej po II wojnie światowej w Ameryce, eksponowało „zdolność do czynienia zła, która okazywała się immanentną cechą każdego człowieka”³¹. Bohaterowie nie są tutaj ani

²⁶ Zob. *Studnia i wahadło (Pit and the Pendulum)* (1961), reż. Roger Corman, produkcja: USA.

²⁷ Np. Pani Lovett grana przez Helenę Bonham Carter w filmie *Sweeney Todd: Demoniczny golibroda z Fleet Street (Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street)* (2007) czy też Elizabeth Collins Stoddard graną przez Michelle Pfeiffer i Angelique Bouchard, w którą wcieliła się znakomita Eva Green w *Mrocznych cieniach (Dark Shadows)* (2012).

²⁸ Powieści powstałe na gruncie Stanów Zjednoczonych autorów takich jak: Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Erle S. Gardner, James M. Cain, Cornell Woolrich, W. R. Burnett i David Goodis.

²⁹ Wpływy ekspresjonistyczne objawiały się w enigmatycznej atmosferze mrocznego, bo fotografowanego na czarno-biało miasta (labiryntu dobra i zła), w nocnej scenerii, pełnej intryg oraz gry światła i cieni. Pesymistyczna stylizacja uwikłanego w zło świata była natomiast nawiązaniem do czarnego realizmu poetyckiego.

³⁰ Oddziaływał też na inne gatunki filmowe, np. melodramat, czego przykładem jest film Michaela Curtiza *Casablanca* (1943).

³¹ R. Syska, *Dekada cienia: amerykańskie kino lat czterdziestych*, [w:] *Historia kina. Kino klasyczne. T. 2*, red. T. Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2011, s. 469.

jednoznacznie źli, ani jednoznacznie pozytywni, gdyż kierują się swoimi motywami. Demoniczną postać kobiety w *cinéma noir* „charakteryzuje daleko posunięta schematyczność, a będąc uosobieniem niszczących sił seksu, niesie zawsze zagrożenie mężczyźnie niepotrafiącemu oprzeć się jej urokowi”³². Choć w tym gatunku nastąpiło nagromadzenie *femme fatale* wtłoczonych w ściśle określone ramy, wizerunek demoniczności silnie się wykształcił i unowocześnił, nabierając wyrazistości i charakteru modelowego. Zło wcieliło się w atrakcyjną kobietę, której motywem działania była chęć uniezależnienia się od mężczyzny – w ten sposób kino odreagowało kompleks wojny, a także męskie fantazje erotyczne. Mimo filmowego upadku kobiety fatalnej jej dążenie do wolności w kinie amerykańskim opłacało się – stanowiło punkt wyjścia do dalszej ewolucji wizerunku, a dzięki demonicznym siłom, które kobieca postać wyzwoliła, stała się w końcu swobodną, docenioną, wyzwoloną z okowów moralności, równoprawną partnerką mężczyzny, zarówno w filmie, jak i w życiu.

Janey Place w artykule o kobietach w *cinéma noir* pisze następująco: „Źródło i działanie seksualnej władzy kobiety i zagrożenie, jakie stanowi dla bohatera, jest wyrażone wizualnie poprzez zarówno ikonografię, jak i styl”³³. Femina stanowi centrum zainteresowania, dominuje nad kompozycją i punktem widzenia. To „właśnie jej siła i zmysłowa materia wizualna pozostają nam w pamięci, a nie finałowe zniszczenie”³⁴. Demoniczność płci żeńskiej kryje się zatem w pozostawaniu wiernej swojej własnej naturze, a co za tym idzie, opór przed poddaniem siebie i swojej seksualności męskiej kontroli i społecznym definicjom. „Czy jest zła, czy niewinna, jej pragnienie wolności, bogactwa czy niezależności uruchamia siły, które niszczą bohatera”³⁵. Są to siły demoniczne.

Modelowym obrazem gatunku, który zapoczątkował czarne kino, był debiut amerykańskiego reżysera Johna Hustona zatytułowany *Sokół maltański* (1941), w którym demoniczną kusicielką jest piękna i tajemnicza Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor). Przykładem najbardziej zepsutej *femme fatale*, której niecny plan się powiodł, jest z kolei blondwłosa piękność, Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), bohaterka filmu *Podwójne ubezpieczenie* (1944) w reżyserii Billy'ego Wildera. Kolejnym przykładem *femme fatale* jest Elsa Bannister (Ritę Hayworth) o pseudonimie Rosalie z obrazu *noir* genialnego reżysera Orsona Wellesa, zatytułowanego *Dama z Szanghaju* (1948). Diaboliczna, zimna kobieta spełniła cytowane przez siebie chińskie przysłowie: „Ten, kto podąży za głosem swej natury, pozostanie sobą do końca”³⁶. Elsa posłuchała mrocznych demonów swojej duszy, by uniezależnić się od męża, co skończyło się jej klęską. Przykłady *femme fatale* czarnego filmu można by mnożyć w nieskończoność: tytułowa *Laura* (1944), Velma z *Żegnaj, laleczko* (1944), Cora Smith z *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy* (1946), Vivian z *Wielkiego snu* (1946), Irene Jansen z *Mrocznego przejścia* (1947) czy Kathie z *Człowieka z przeszłością* (1947).

³² Z. Hadamik, *op. cit.*, s. 121.

³³ J. Place, *Kobiety w kinie czarnym*, tłum. Alicja Helman, „Film na Świecie”, nr 384, 1991, s. 56.

³⁴ *Ibid.*, s. 59-60.

³⁵ *Ibid.*, s. 57.

³⁶ Wypowiedź bohatera przytoczona za ścieżką dźwiękową filmu.

wampy lat dwudziestych i damy czarnego kina³⁷, czyli o ikonach filmowych

W epoce *fin de siècle'u* nie brakowało przykładów sławnych kobiet, żywo reprezentujących histeryczność, próżność i amoralność. Taką transgresyjną osobowością była zapewne Dagny Juel-Przybyszewska, aktorka teatralna Sarah Bernhardt czy też polska aktorka Irena Solska. Nie inaczej było później. Fascynujący wątek, jakim jest kobieta demoniczna, „swą barwność, przemiany i długowieczność zawdzięcza najwybitniejszym gwiazdom, które to kino stworzyło”³⁸. To prawda, bez aktorek i ich filmowych kreacji, jej wizerunek nie byłby możliwy do zaistnienia. Już u zarania kina legł mit wampa wraz z osobowością Thedy Bary, Asty Nielsen, Stacji Napierkowskiej, Musidory, Poli Negri i Louise Brooks, który był kontynuowany w horrorze chociażby przez Barbarę Steele czy Vampire, w *noir* przez damy czarnego filmu: Barbarę Stanwyck, Ritę Hayworth, Lanę Turner, Gene Tierney, Claire Trevor, Jane Greer czy słynną Lauren Bacall, by później osiągnąć kulminację w osobach: Grety Garbo, Marlene Dietrich, Bette Davis, Jean Harlow czy Mae West. Aktorki te wykształciły na tyle silny demoniczny wizerunek, że do dzisiaj trudno wyrwać go ze szponów popkultury.

„Kobietko! Boski diable”

W kreowaniu wizerunku kobiety demonicznej nastąpił bardzo wyraźny zwrot – iście złowrogi charakter tych przedstawień, nadany im głównie przez malarstwo i naukę na przełomie XIX i XX wieku, uległ pewnemu rozmyciu oraz obniżeniu jego złowieszczej i groźnej rangi. Problem żeńskiej demoniczności na ekranie kinowym poddany został pewnej redefinicji i dewaluacji: dotyczy to zarówno prostej, aczkolwiek esencjonalnej relacji pomiędzy symbolicznym jeszcze „wampirem” a kinowym „wampem”, jak również w warstwie wizualnej, dotykającej zmiany optyki z satanicznej ostrości na zło ukryte we wnętrzu, pod płaszczem niewinności oraz na pewien seksualny fetyszizm. Problem zaczął się także koncentrować w wymiarze uniformizacji i feminizmu czy rozgrywać w innych sferach życia, m.in. na polu zawodowym, politycznym, reklamowym.

Oprócz całego katalogu cech fizjonomicznych, jak i psychofizycznych, świadczących o demoniczności postaci kobiecej, przejawia się ona także w niepokojącej dwuznaczności: widz doświadcza ambiwalencji uczuć lęku i pożądania, zagrożenia i fascynacji. „Demonizacja kobiety, jak i jej idealizacja, są tylko dwoma stronami tego samego procesu: potrzebą intensyfikacji najgłębszych przeżyć i pragnień. Idealizacja kobiety sublimuje potrzeby transcendencji, demonizacja – cielesności”³⁹. Demoniczność ma naturę dualistyczną, potrafi być zarówno niszcząca, ale jednocześnie odnawiająca życie, posiada zatem jednocześnie siłę destrukcji i kreacji, dlatego tak trudno opisać w pełni kobietę demoniczną,

³⁷ Użyty w tytule tego rozdziału termin „czarne kino” należy rozumieć w tym wypadku jako kino czarno-białe sprzed epoki koloru.

³⁸ Z. Pitera, *Diabeł jest kobietą. Z historii filmowego wampa*, Warszawa 1989, s. 5.

³⁹ G. Matuszek, *Kultura contra natura? O mizoginizmie minionego fin de siècle'u*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 60.

gdyż jest tak wielowymiarowa, nie znaczy to jednak, że nie można żeńskiego „potwora” zdemaskować.

Demaskuję zatem i śmiem twierdzić, że demon nie zawsze jest zły, gdyż „samo zło, doprowadzone do pewnego punktu perwersyjnej ekstazy, staje się swoistym dobrem dzięki tkwiącej w nim energii, która skierowana w przeciwnym kierunku jest cnotą”⁴⁰ – na potwierdzenie przywołując słowa brytyjskiego krytyka Arthura Symonsa na temat kobiety w ujęciu Aubrey'a Beardsley'a.

Bibliografia:

1. Carroll Noël, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, tłum. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk 2004.
2. Eisner Lotte H., *Ekran demoniczny*, tłum. Konrad Eberhardt, Gdańsk 2011.
3. *Encyklopedia ekspresjonizmu*, red. Richard Lionel, tłum. Dorota Górna, Warszawa 1996.
4. *Encyklopedia symbolizmu*, red. Jean Cassou, tłum. Joanna Guze, Warszawa 1992.
5. Gutowski Wojciech, *Mit-Eros-Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.
6. Gutowski Wojciech, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992.
7. Hadamik Zofia, *Femme fatale jako byt fantazmatyczny. O demonicznych postaciach kobiecych w filmie w pierwszej połowie XX wieku i ich późniejszych reminiscencjach*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 41-42, 2003, s. 114-139.
8. Helman Alicja, *Wprowadzenie*, [w:] *I film stworzył kobietę*, red. Grażyna Stachówna, Kraków 1999, s. 11-15.
9. Hofstätter Hans H., *Symbolizm*, tłum. Sławomir Błaut, Warszawa 1987.
10. Jakubowski Piotr, *Obrazy kobiet w filmie noir*, [w:] *Gender – film – media*, red. Elżbieta H. Oleksy, Elżbieta Ostrowska, Kraków 2001, s. 25-37.
11. Janion Maria, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2008.
12. Kolasińska Iwona, *Kiedy spojrzenie Gorgony budzi upiory: horror filmowy i jego widz*, [w:] *Kino gatunków: wczoraj i dziś*, red. Krzysztof Loska, Kraków 1998, s. 113-132.
13. Kolasińska Iwona, *Kobieta i demony. O widzu horroru filmowego*, Kraków 2003.
14. *Maria Janion. Prace wybrane. Tom 3: Zło i fantazmaty*, red. Małgorzata Czerwińska, Kraków 2001.
15. Matuszek Gabriela, *Kultura contra natura? O mizoginizmie minionego fin de siècle'u*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. Marian Stala, Franciszek Ziejka, Kraków 2001, s. 47-63.
16. Pitera Zbigniew, *Diabeł jest kobietą. Z historii filmowego wampa*, Warszawa 1989.
17. Place Janey, *Kobiety w kinie czarnym*, tłum. Alicja Helman, „Film na Świecie”, nr 384, 1991, s. 51-61.
18. Podraza-Kwiatkowska Maria, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja* [w:] *Taż, Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 274-288.
19. Podraza-Kwiatkowska Maria, *Somnambulicy – Dekadenci – Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

⁴⁰ Słowa Arthura Symonsa cyt. za: Hofstätter, *op. cit.*, s. 292.

20. Syska Rafał, *Dekada cienia: amerykańskie kino lat czterdziestych*, [w:] *Historia kina. Kino klasyczne. T. 2*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2011, s. 409-479.
21. Trześniowski Dariusz, *Biblijne twarze i maski. Młodopolski portret kobiety*, [w:] *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. Eugenia Łoch, Lublin 2001, s. 135-151.
22. Trześniowski Dariusz, *Modernistyczny portret grzesznic Nowego Testamentu*, [w:] *Kobieta w literaturze i kulturze*, red. Dorota Mazurek, Lublin 2004, s. 117-154.
23. Tytkowska Anna, *Czar(ne) anioły. Fantazmaty mrocznej kobiecości w młodopolskim dramacie*, Katowice 2007.
24. Tytkowska Anna, *O modernistycznej demonizacji miłości i kobiecości*, [w:] *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarc, T. IX, Warszawa 2006, s. 149-161.
25. Wenerska Wioleta, *Romantyczne fantazmaty demonicznej kobiecości*, Toruń 2011.
26. Wojnicka Joanna, Katarfiasz Olga, *Słownik wiedzy o filmie. Od braci Lumière do Pedro Almodóvara*, Warszawa – Bielsko-Biała 2009.



Magdalena Michałczyk-Janaszek: Revolutionised Female Vampires: From Femme Fatale to a Mother

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

mkmichalczyk@gmail.com

Abstract: Revolutionised Female Vampires: From Femme Fatale to a Mother

Vampires have been en vogue for many centuries. My paper will look at their feminine side, taking into consideration characters that have either been forgotten, overlooked or have become unjustly famous. The figure of a female vampire has changed dramatically over the last century. Female vampires used to be depicted as monsters, nowadays they are civilised, live in the neighbourhood, and are happy to be “ordinary” mothers. In my paper, I would like to focus on three female characters: Joseph Sheridan Le Fanu’s Carmilla, Bram Stoker’s Mina and Stephenie Meyer’s Bella, the protagonist of *Twilight*. They represent different models of a female vampire: a villainess, a damsel in distress, and a contemporary vampire, respectively. All three females seem to be liberated and free, yet there are still some elements that are constricting them, such as religion, patriarchal society, their gender, and the cultural context of the period they lived in. The paper also raises the question whether, and to what extent, we have domesticated the vampire. Should we call it “him” or “her”? Can a vampire be a mother or a lost, fragile girl?

Keywords:

Female Vampires, Nineteenth Century Literature, Gothic Fiction, Feminism, Comparative Literature

Abstrakt:

Wampiry są w modzie od wielu wieków. Mój artykuł skupi się na kobiecej stronie tych istot, biorąc pod uwagę postaci zapomniane, pominięte, jak również te, które są niezasłużenie sławne. Postać wampirzycy zmieniła się radykalnie na przestrzeni ostatniego wieku. Kobiety – wampiry zwykły być przedstawiane jako potwory, natomiast obecnie są one ucywilizowane, żyją po sąsiedzku i czują się dobrze w roli matki. W poniższym artykule skupiam się na trzech kobiecych postaciach, tj. Carmilli Josepha Sheridana Le Fanu, Minie Brama Stokera oraz Belli, bohaterce powieści *Zmierzch* autorstwa Stephenie Meyer. Reprezentują one różne modele wampirzycy, tj. odpowiednio czarnego charakteru, damy w opałach i współczesnego wampira. Wszystkie trzy kobiety wydają się być wyzwolone i niezależne, wciąż jednak skrępowane pewnymi elementami takimi jak religia, patriarchalne społeczeństwo, płeć oraz kontekst kulturowy okresu w którym żyły. Artykuł próbuje również odpowiedzieć na pytanie czy i do jakiego stopnia udomowiliśmy wampira. Czy powinniśmy nazywać „to” mianem „on” lub „ona”? Czy wampir potrafi być matką lub zagubioną, delikatną dziewczyną?

Słowa kluczowe:

wampirzyce, literatura dziewiętnastego wieku, powieść gotycka, feminizm, komparatystyka w literaturze

“You must come with me, loving me, to death; or else hate me and still come with me, and hating me through death and after.”

Joseph Sheridan Le Fanu, Carmilla

Introduction

A cursed person, who will never see the sun again, has been en vogue for many centuries. Vampires have been present in folklore, literature, film and other media. Nevertheless, it seems that most authors and readers have taken interest only in male vampires. Dracula appears to be *the* vampire for most people, as if there was not anything (or anyone) before him or after him.

The introductory quotation to this article was uttered by one of the earliest female vampires in literature, namely Joseph Sheridan Le Fanu’s *Carmilla* (1871) and this article will look at precisely this – the feminine side of the vampire, taking into consideration characters that have been either forgotten, overlooked or have become extremely controversial. The aim of this essay is to show the development of three characters: the previously mentioned Carmilla, Bram Stoker’s Mina, and a contemporary vampire, Stephenie Meyer’s Bella Swan. They were all vampires or part – vampires, part – humans, therefore they perfectly showcase the change of a female vampire throughout centuries; from villainess or *femme fatale* to a mother figure, a being who can be called a *person*, one who is able to love and be loved in return.

If the figure of Count Dracula comes to mind immediately, one may think erroneously that vampire fiction concentrates strongly only on one gender. Obviously, it is partly true, as there have been and there still are many male vampires in fiction. However, the history of a female vampire is, surprisingly, almost as rich as that of her male counterpart. It is rather extraordinary that nowadays a great many people, and especially those who are not familiar with the history of English literature, are able to recall only the figure of the Count or, occasionally, male characters from Anne Rice’s novels. It might be connected with the fact that most of the stories were written by men. One can be under the impression that female heroines, even if they are sometimes the main character of the plot or the story is titled after them, are less significant, being only a complement to the male protagonists.

Before focusing on the three characters, one should mention other important female “she – devils” in literature. They could be interpreted either as vampires, ghostly apparitions or other supernatural beings, depending on the reader’s sensibility. In light of this, however unlike they may be, there is still similarity between them that cannot be overlooked.

In the eighteenth century, in English literature the first female demon appeared to be a prosperous, yet barefoot lady, clad all in white. Samuel Taylor Coleridge gave her a very melodic and sensuous name – Geraldine. In his poem “Christabel” there was no word



“vampire” though it was rather obvious that she was some kind of a devilish being. There were many aspects indicating her vampirism. First of all, the poem is set against the backdrop of the night, with immediate vampiric connotations springing to mind. Geraldine has problems while crossing the threshold of the castle since according to the popular folklore belief, no evil is able to enter one’s house without being invited¹. Furthermore, she does not want to pray and the owner’s dog growls when she senses her. Finally, Geraldine feels weak when she looks at figures of saints. Therefore, she is unmistakably a “creature of the night”, probably a vampire.

Different types of supernatural beings flourished in the nineteenth century, in the Romantic period. Gothic fiction and dark romanticism, which were abundant in stories about ghosts and demons, were blooming in this epoch. E. A. Poe, the master of macabre and horror, played a pivotal role in popularising the character of a young, beautiful woman, who is ailing and morose. Thus, another model of a female demon, one not directly called a vampire, was embodied by the eponymous hero of Poe’s poem “Ligeia”. The plot of the story is very swift; the beautiful Ligeia falls ill and, although she (...)”wrestled with the Shadow...”² she eventually passes away. However, from beyond her grave she is able to drain the life force from Lady Rowena, the narrator’s second wife. Such behaviour of consuming somebody, even if it is not their blood, strongly resembles a vampiric figure, a so – called energy vampire. Eventually, when the lady dies, she somehow transforms into Ligeia. It might therefore be supposed that Ligeia metaphorically ate her alive.

Another example of a female vampire is Madeleine from “The Fall of the House of Usher”. This short story is yet another of Poe’s narratives touching upon the same subjects, that is malady and death. Madeleine comes down with a strange disease and is buried in the family tomb, supposedly alive³, as there is “[...] mockery of a faint blush upon the bosom and the face, and that suspicious lingering smile upon the lip [...]”⁴. She possesses inhuman strength, as one night she breaks down the vault’s heavy doors and kills Roderick, her twin brother.

The last example would be an unnamed *femme fatale* from Keats’s poem “La Belle Dame Sans Merci”, who uses her charm to entrap her male victims. She leaves her prisoners, or even slaves, both male and female, “pale, death – pale”, and “starved”⁵. This dangerous woman might have been a fairy as well, however, she also resembled a vampire, having captives and leaving them in utter horror.

¹ Leonard R.N. Ashley, professor emeritus of English at Brooklyn College of the City University of New York, wrote in his book entitled *The Complete Book of Vampires*: “It is a well-established truth, in vampire myth, that the predator cannot hurt a victim without being invited. Superstition holds that a vampire cannot enter a house without permission.” Leonard R.N. Ashley, *The Complete Books of Vampires*, Barricade Books, Fort Lee 1998, subchapter: *Willing Victims*, paragraph 1.

² Edgar Allan Poe, *Selected Tales*, Penguin Popular Classics, Clays Ltd, St Ives plc, London 1994, p.53.

³ Premature burial, among other themes such as death of a young, beautiful woman or madness, was typical in Edgar Allan Poe’s writings. The author used this idea in “Berenice” and “The Cask of Amontillado”. He also published a short story entitled “The Premature Burial” in 1844.

⁴ E. Poe, *op. cit.*, p.89.

⁵ John Keats, *La Belle Dame Sans Merci in Lyric Poems*. Dover Publications, Inc., Mineola 1991, stanzas X – XI.



To return to the main protagonists of this article, being or becoming a vampire through a transition process had a great influence on the life of the three characters; it either improved or destroyed it. Carmilla was only a girl found by accident on a road, when Laura asked her father to take care of the exotic guest; however, both she and Laura, who was the host's daughter, were treated equally. In *Dracula*, Mina Harker, while "infected", started to be almost a leader of the Crew of Light, which was the name of a group of men who wanted to destroy the main villain, that is the malicious Count Dracula. Bella, on the other hand, had problems with family, friends, school and pregnancy after her transformation.

Carmilla – a predator and *femme fatale*

From the three characters, Carmilla is chronologically first. She was a vampire created by the Irish author Joseph Sheridan Le Fanu. Nowadays, the figure of Carmilla is not known to the wider public, therefore she is also advertised as being the original vampire, as evidenced in an ebook *Carmilla (Gothic Classics)* from 2017 which is subtitled "Featuring First Female Vampire – Mysterious and Compelling Tale that Influenced Bram Stoker's *Dracula*"⁶; indeed Carmilla might have been a possible inspiration to Stoker, as Le Fanu published his story in 1872, well before Stoker published his famous novel in 1897. Therefore, the female vampire predated her probable male version by twenty five years. There are also other aspects of Stoker's "borrowings"; John G. Melton, a religious scholar connected with the Department of Religious Studies at the University of California, wrote in his book entitled *The Vampire Book: The Encyclopaedia of the Undead* that:

Carmilla would directly influence Stoker's presentation of the vampire, especially his treatment of the female vampires (...). The influence of *Carmilla* was even more visible in "Dracula's Guest", the deleted chapter of *Dracula* later published as a short story (105).⁷

The plot of the story revolves around Laura, the main character and the narrator. Her father is deceived by a beautiful, mysterious woman whose name is Carmilla. The two young women meet when a carriage with Carmilla and her mother nearly breaks down with Laura being the witness; the latter is outside of her castle or "Schloss" as she would call it in her seemingly native tongue. However, it is not the first time they see each other. At the beginning of the book, Laura recalls a dream, or a nightmare, as "[it] produced terrible impression upon (her) mind"⁸. She gives a rather bleak and horrifying description:

I saw a solemn, but very pretty face looking at me from the side of the bed. It was that of a young lady kneeling, with her hands under the coverlet. [...] She caressed me with her

⁶ Sheridan Le Fanu, Ebook, *Carmilla. (Gothic Classic) Featuring First Female Vampire – Mysterious and Compelling Tale that Influenced Bram Stoker's Dracula*, E – artnow, Worldwide, 2017.

⁷ However, Elizabeth Russell Miller, Professor Emerita at Memorial University of Newfoundland, who is specialising in *Dracula*, does not agree with Melton. In her *A Dracula Handbook* she writes that such idea is a common misconception, stated by Stoker's widow in a preface to "Dracula's Guest and Other Weird Tales". For Miller, this is "highly unlikely", as the short story and the novel are completely different in form. Nevertheless, according to Miller, it might have been a draft or only a short-story intended to be published apart from *Dracula*. Elizabeth Russell Miller, *A Dracula Handbook*, Xlibris Corporation, Bloomington 2005, p.73.

⁸ Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, Hesperus Press Limited, London 2013, p.9.



hands, and lay down beside me on the bed, and drew me towards her, smiling...I was awakened by a sensation of two needles ran into my breast very deep [...] and I cried loudly⁹.

When Laura sees Carmilla after the accident, she is shocked, as she identifies the stranger's face with that from the terrifying nightmare. The recognition is mutual as Laura appears familiar to Carmilla as well. Almost immediately there begins a very close friendship, as Laura is longing for some companionship and feels extremely lonely in her Schloss in Styria.

Unfortunately for the innocent girl, Carmilla very soon starts to behave alarmingly. She seems to be a typical predator – above all she wants to eat and destroy. Gradually, she makes Laura sleepless and starved, which results in her seemingly fading away. The vampire poses a threat to Laura's innocence, because she is able to please her in a way that is forbidden, as "[...] she would take my hand and hold it with a fond pressure...breathing so fast that her dress rose and fell...she drew me to her, and her hot lips travelled along my cheek in kisses[...]"¹⁰. Laura cannot decide whether she is appalled or thrilled. Lesbian motifs are very much emphasised in the narrative, showing a toxic and painful relationship between the two women. Homosexual relationships are shown in a bad light, as a sinister and morally unacceptable behaviour, which leads to far – reaching, mortal consequences.

Such behaviour is a perfect example of a *femme fatale's* doings. Carmilla is a magical, beautiful creature. She does not want to conceal anything about herself.

Carmilla, despite being the eponymous character of the book, was deprived of any depth, being only a monster with almost no feelings, a seducer who desired not love or sex, but blood. All her pledges, such as for instance the very famous line "You are mine, you shall be mine, and you and I are one for ever"¹¹, were unconvincing. She was not made to love, and it was clear she did not care for Laura. Moreover, the young girl was not enough for her, as she was killing other girls around Laura's household, as if she were a hungry animal. The only thing that interested Carmilla was to satiate her hunger.

It is important to stress that the book was written by a man, and Carmilla was eventually killed not by her victim, Laura, but by a group of men. Therefore, Le Fanu's writing could be treated as an antifeminist book, where men are rescuers and wise people, while women are either delicate girls, voracious villainesses or they are altogether absent, as Laura's mother in this particular story.

Mina Harker – a damsel in distress?

In contrast to Carmilla, Wilhelmina Harker, or simply Mina, as she is known, is almost a perfect example of a typical, nineteenth – century damsel in distress. Readers might think that her role as a female protagonist of *Dracula* is unimportant, as at the beginning she is only a young solicitor, Jonathan Harker's fiancée, while he makes a business trip to Transylvania in order to help Count Dracula purchase a plot of land in England. As a woman of the nineteenth century, she could not do much, however, she enjoyed modern activities, such as typing and learning

⁹ Sheridan Le Fanu, *op.cit.*, pp.9 – 11.

¹⁰ Sheridan Le Fanu, *op.cit.*, p.33.

¹¹ *Ibid.*, p.33.

how to operate machines. She was a respected lady, nearly an ideal of a Victorian woman. She was obedient and sexless, which makes her very different from the previous character that was sensuous and voracious.

On the one hand, Mina was praised by all; both male and female characters in the book expressed a certain degree of reverence towards her and her skills. Her intelligence proved to be priceless in the fight against the Count, however, Van Helsing – while he was complimenting her – diminished her role and emphasized that, although she was an extraordinary woman, she was still only a female: “Ah, that wonderful Madam Mina! She has man’s brain, a brain that a man should have were he much gifted...”¹²

What is more, all Mina’s actions were intended to help men and the Crew of Light – she was caring for them almost like a mother, organising all her writings for them and without her help they would have been lost. Nevertheless, they still told her many times that she should not be bothered with such matters. She was a leader, but at the same time she was extremely submissive and humble.¹³

On the other hand, she was also a representative of the “New Woman”, having interests in modern things and manners and being employed as an assistant schoolmistress. She earned a living by herself and was well – educated¹⁴. Nevertheless, she was somewhat reluctant to admit it, as in her journal she did not use this epithet very often. She also could have been to some extent afraid of such women - in chapter eight, Mina was describing a little picnic that she had with Lucy. She stated that that they “[...] would have shocked the “New Woman” with (their) appetites! **Men are more tolerant, bless them!**”¹⁵ However, one could notice that Harker was also approving of the idea - while considering Lucy’s and Holmwood’s relationship, she predicted that in the future “New Women” will be the ones to propose marriage. She commented: “And a nice job [they] will make of it, too!”¹⁶

However, being a New Woman in the Victorian times was dangerously close to being a *femme fatale*. The process of becoming a vampire also made her a *femme fatale*, however, as a vampire she gained much more control. Therefore, Mina shared at least one trait with Carmilla, as she could be also called *femme fatale*. On the other hand, the term *femme fragile* would suit her as well, because she was delicate and vulnerable.

Mina seems to be the most complicated character in the book. She had a quasi – lesbian relationship with Lucy, a sexless relationship with her fiancé and an abnormal one with the Count. She had power when she was turning into a demon, however, after the Count’s death she became a typical Victorian wife and mother.

¹² Bram Stoker, *Dracula*, Harper Press, London 2011, p.373.

¹³ Charles E. Prescott and Grace A. Giorgio, *Vampiric Affinities: Mina Harker and the Paradox of Femininity in Bram Stoker’s “Dracula”*, “Victorian Literature and Culture”, vol.33, September 2005, p.488.

¹⁴ Sally Ledger, *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester University Press, Manchester and New York 1997, p.105.

¹⁵ B. Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.107.

¹⁶ *Ibid.*, p.107.

In *Dracula*, as in Le Fanu's short story, men are depicted as both stronger and wiser. The character of Mina is one of the most thoroughly described in the book. Her figure is much more developed than that of Jonathan's, although it is his narration that opens the book. Readers, however, were able to learn about Mina's interests and feelings, not her husband's, and her daily routine was described in detail. Nevertheless, Mina's aim was still only to complement men.

Bella – a mother figure.

The third protagonist, a contemporary vampire, is different from the previous ones. Unlike Carmilla, she cannot be called a predator or seductress, not even after she becomes a vampire. While Carmilla lives to feed upon her victims, the only thing that Bella wants is to be accepted and to be a good wife. When she becomes pregnant, she does not decide to terminate the pregnancy, although the unborn child causes her much pain. Therefore, she desires to be a mother. She is not similar to Mina either, as she is not involved in education or feminism.

Bella is closer to modern readers, as they are able to identify with her. She is an ordinary teenager with stereotypical "teenage" problems - she has troubles with her divorced parents, is forced to move between cities and above all longs for love and acceptance. Therefore, Bella represents a new model of a female vampire. In addition, Bella and the main vampiric family, the Cullens, serve as an example of vampires who are domesticated and, indeed, they are definitely more civilised. They do not want to lead their lives in isolation, on the contrary, the family lives in the neighbourhood and goes to schools, universities and work. The vampire is not a monster any more, unlike his more bloodthirsty counterpart of the nineteenth century¹⁷. Carmilla could have been called *it* – a creature, more a vampire than a girl. Bella, on the other hand, could not be named anything other than a *schoolgirl*. The character of Bella, although she is the main protagonist, is much less complicated than that of the savage, lesbian Carmilla or the intelligent, brave Mina.

To sum up, all three females seem to be liberated and free, yet there are still some elements that are constricting them, such as religion, patriarchal society, gender, and the cultural context of the period they lived in. Set against a Victorian background of the dominance of men in almost every aspect of life, their femininity cast a shadow over two of the three heroines. Both Carmilla and Mina were viewed as the weaker sex and any foray into the world of men, be it through the former's lustful and dominative nature or the latter's proactive attitude resulted in them being punished – either for being a vampire or being a woman. Carmilla, as a seducer and *femme fatale* destroyed the life of an innocent girl. As punishment for their lesbian relationship, Laura could not have children. Therefore, it would have been logical if Laura wanted to take revenge, however, in the end Carmilla was killed by men, because Laura was too helpless. Mina was supposed not to interfere with the plans of the Crew of Light; as a typical Victorian woman she was expected to stay at home, be gentle and calm. Bella stands out from the three as she is not a product of the Victorian era. This

¹⁷ Terry Spaise, *Necrophilia and SM: The Deviant Side of "Buffy the Vampire Slayer"*, *Journal of Popular Culture*. 38.4 (2005): 744 – 762 [in:] Pramod Naymar, *How to Domesticate a Vampire: Gender, Blood Relations and Sexuality in Stephenie Meyer's "Twilight"*. Nebula, Vol. 7 Issue 3, 2010, p.61.



being said, the author of *Twilight*, is a member of The Church of Jesus Christ of Latter – day Saints, and her character, might be a reflection of her beliefs.

The three women demonstrate the changes that female vampires have undergone. From Carmilla, a typical seductress and a demon, whose emotions and thoughts are not disclosed to the readers, through a mixture of a “she – devil” and an obedient Victorian woman in the figure of Mina Harker, who is torn between being a good fiancée and future wife and her need to express herself, to a contemporary vampire, an ordinary girl, Bella Swan. To some extent, a revolution in the vampire world has happened.

Bibliography:

1. Ashley, Leonard R.N. *The Complete Books of Vampires*, Barricade Books, Fort Lee 1998.
2. Keats, John. *La Belle Dame Sans Merci in Lyric Poems*. Dover Publications, Inc., Mineola 1991.
3. Le Fanu, Sheridan. *Carmilla*, Hesperus Press Limited, London 2013.
4. Le Fanu, Sheridan. *Ebook. Carmilla. (Gothic Classic) Featuring First Female Vampire – Mysterious and Compelling Tale that Influenced Bram Stoker's Dracula*, E – artnow, Worldwide 2017.
5. Ledger, Sally. *The New Woman: Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester University Press, Manchester and New York 1997.
6. Melton, Gordon J. *The Vampire Book: The Encyclopaedia of the Undead*, Visible Ink Press, Canton Township 2010.
7. Miller, Elizabeth Russell. *A Dracula Handbook*, Xlibris Corporation, Bloomington 2005.
8. Poe, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher in Selected Tales*, Penguin Popular Classics, Clays Ltd, St Ives plc, London 1994.
9. Prescott, Charles E, and Grace A. Gorgio. *Vampiric Affinities: Mina Harker and the Paradox of Femininity in Bram Stoker's "Dracula"*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
10. Stoker, Bram. *Dracula*, Harper Press, London 2011.
11. Spaise, Terry. *Necrophilia and SM: The Deviant Side of "Buffy the Vampire Slayer"*. *Journal of Popular Culture*. 38.4 (2005): 744 – 762, [in:] Nayar, Pramod. *How to Domesticate a Vampire: Gender, Blood Relations and Sexuality in Stephenie Meyer's "Twilight"*. *Nebula*, Vol. 7 Issue 3, 2010.





Renata Iwicka: Ewolucja postaci *yamata no orochi* – od węzowego bóstwa do kobiecego focha

Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ
grad_ecmaise@yahoo.com

Abstrakt:

W najstarszych zachowanych tekstach japońskich pojawia się postać *yamata orochi* – węzowego bóstwa, często utożsamianego później ze smokiem. W pierwszych legendach i mitach był postacią groźną, bóstwem autochtonicznym danego regionu, którego pokonanie w symboliczny sposób włączało dany teren do rozszerzającego się państwa Yamato. Rogaty wąż jest, obok *tsuchigumo*, czyli „pająków ziemnych” obrazem waldenfelsowskiego Obcego, czyli tego, który nie należy do nas, ponieważ Obce „wykluczone jest z kolektywnej sfery własnego i oddzielone od kolektywnej egzystencji (...) Obcość w tym sensie oznacza brak przynależności do pewnego ‘my’.”¹ Jest zdemonizowaną etniczną innością. W późniejszych wiekach wąż ten został włączony w obieg kultury popularnej – pojawiając się jako motyw teatru lakowego *bunraku* oraz żywego aktora *kabuki*. Z czasem stracił swoją pierwotną, budzącą grozę potęgę, stając się ucieleśnieniem zazdrości kobiecej i jej pożądania, a jego resztki funkcjonują do dzisiaj – zachowały się w tradycyjnym stroju panny młodej.

Słowa kluczowe:

demon, Japonia, Obcy, *yamata orochi*, wąż

Abstract: The Evolution of Yamata Orochi – From the Serpent Deity to the woman Scorned

Yamata orochi was the recurrent motif of the earliest Japanese legends and myths. The most famous story can be found in *Kojiki*, the chronicles of the ancestry of the Imperial family and their conquer of the Archipelago. The giant serpent was slain by the god Susano, tying this events in the land of Izumo to the mythology of the central family – the sword found in the tail of the killed serpent became one of three holy items of the Imperial family, bestowed onto them by the goddess Amaterasu. Then the horned snake became the symbol of the fury of the woman scorned – her emotions turned her into a giant snake. The woman’s jealousy trope remains alive up to this day, but not the whole snake survived, only its horns, and they have to be covered during the marriage ceremony – under a head piece called *tsunokakushi* – “the horn hider”.

Keywords:

Demon, Japan, Other, Serpent, Snake, *Yamata Orochi*

¹ B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. Janusz Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 18

Nota o autorze: Absolwentka Instytutu Filologii Orientalnej, specjalizacja: Japonistyka i Sinologia. Doktor kulturoznawstwa. Głównymi kręgami zainteresowań są: szeroko pojęta demonologia, kultura i historia Azji (zwłaszcza Japonii i Korei) oraz mitologia popkulturowa.

Postać węzowego, rogatego bóstwa było jednym z najstarszych wyobrażeń istot mitologicznych Japonii, jednak szybko utraciło ono swoją grozę na rzecz innych istot demonicznych. Najwcześniejsze wzmianki o olbrzymich wężach (czasem utożsamianych ze smokami) można odnaleźć w *Kojiki* czy *Nihongi*², oraz *fudoki*³, a zatem w najstarszych zabytkach literackich. Następnie znikają ze sceny, by powrócić dopiero kilka stuleci później – jako obraz zazdrości i furii kobiecej w sztukach teatralnych. W niniejszych rozważaniach przedstawione zostaną wyobrażenia *yamata orochi*⁴ na przestrzeni dziejów – począwszy od najstarszych zabytków literatury japońskiej, poprzez teatr a skończywszy na współczesnych reinterpretacjach motywu. Artykuł ma charakter propedeutyczny, problem genezy i zmian tej akurat postaci demonicznej jest dużo bardziej skomplikowany.

1. Wprowadzenie

Kiedy w VIII wieku w kronikach wyprowadzono genealogię rodu cesarskiego od bogini Amaterasu, w zapiskach swoje miejsce znalazły również inne od Yamato grupy etniczne wraz z ich systemami wierzeń. Tym samym, w skomplikowanym procesie naturalizacji i internalizacji, bóstwa grup podbitych zaczęły przynależać do mitologii oficjalnej.⁵ Wężę, które występują w *fudoki* są z reguły wrogie Yamato, ale udaje się je przebłagać wystawieniem im świątyni – co należy odczytać jako pozbawienie ich własnej etniczności i narzucenie innej kultury, tej, którą reprezentuje ród cesarski. W ten sposób Waldenfelsowski „Obcy” staje się elementem wewnętrznym, niezagrażającym integralności społeczeństwa. I jako jeden z elementów kultury rodzimej może zostać przekształcony i użyty do wyrażania czasami odmiennych od pierwowzoru wartości. Ewolucja koncepcji rogatego węża ukazuje zarówno przemiany kulturowe na przestrzeni dziejów Japonii, ale także subtelne zmiany społeczne – od wprowadzenia irygacji pól po sytuację kobiet w społeczeństwie konfucjańskim. Najwięcej uwagi zostanie w niniejszym artykule poświęcone zmianom postaci rogatego węża do średniowiecza japońskiego i kodyfikacji teatru Nō (XIV/XV wiek), późniejsze epoki przejęły bowiem utrwalony model i bądź to niewiele go zmieniały, bądź wykorzystywały go w nawiązujący do klasycznego sposób.

² Tradycyjnie oba dzieła klasyfikuje się jako kroniki, choć raczej stanowią mitologiczną genealogię rodu cesarskiego do mniej więcej VII wieku. Same kroniki zostały skompilowane w VIII wieku.

³ Opisy ziem i zwyczajów – powstały na polecenie cesarskie, miały na celu kompleksowy opis ziem wchodzących w skład młodego państwa japońskiego.

⁴ W wersji japońskiej często występują partykuła przydawkowa *no* pomiędzy wyrazami: *yamata no orochi*. Tutaj konsekwentnie zostanie pominięta jak często postępuje się z dawnymi nazwiskami np. Ariwara (no) Narihira.

⁵ Jak zapewne miało to miejsce w przypadku boga Susanoo, por. Emilia Gadeleva, *Susanoo: One of the Central Gods in Japanese Mythology*, „Japan Review”, 2000, s. 165–203.

2. Postać *yamata orochi* w kulturze Japonii

W kronikach japońskich, pierwszy raz pojawia się postać rogatego węża, *yamata orochi*, w historii boga Susanoo i jego walki z olbrzymim potworem⁶, chociaż w niektórych wersjach zamiast węża występuje smok. Kroniki przekazują czasem kilka wersji tego samego mitu, a dodatkowo, w *fudoki* pojawiają się ogromne węże *orochi*, których źródłem są różne regiony, stąd też ustalenie podstawowej, pierwotnej formy istoty, która jest bohaterem niniejszych rozważań jest niemalże niemożliwe. Smok jest z kolei elementem napływowym, kontynentalnym, pochodzącym z kultury Chin, obecnym zarówno poprzez proces fuzji kulturowej jak i element tradycji pierwszych skrybów na Archipelagu Japońskim.

Pierwsze problemy pojawiają się już przy próbie wyjaśnienia etymologii samego słowa. W najstarszych zabytkach piśmiennictwa można odnaleźć dwa sposoby zapisu (八岐遠路智, oraz 八岐大蛇) z czego drugi jest zapewne późniejszy z uwagi na znaki służące do zapisu *orochi*, oznaczające dosłownie „dużego węża” i których odczytanie zupełnie nie odpowiada fonetyce poszczególnych znaków (*daija*), ale odpowiada semantyce. Samo słowo jest prawdopodobnie późniejszą wersją starojapońskiego *worōti*⁷, którego pochodzenie jest do tej pory nieustalone. Kolejną ciekawą kwestią jest nazwa *yamata* – pierwszym znakiem jest cyfra osiem (czytana *ya*), drugi znak oznacza rozwidlenie dróg, odrastającą gałąź z głównego pnia, co może sugerować wielość – faktycznie w dawnej poezji japońskiej liczebnik osiem oznaczał „bardzo dużo”, ale jednocześnie też kroniki podają nam bardzo specyficzny wygląd samego gigantycznego węża. „Rozgałęzienie” może też odnosić się do kształtu rogów węża przypominających poroże jeleni, choć zwierzęta te występują we wczesnej mitologii japońskiej rzadko i typologicznie łączą się ze swoimi odpowiednikami na kontynencie (mądrość, długowieczność). Stylizowane poroże oraz siedmioramienne pnie drzew są elementami koron królewskich z Półwyspu Koreańskiego, a z uwagi na kontakty między Yamato a królestwem Baekje, nie można wykluczyć pewnych zapożyczeń ikonograficznych, nawet nieświadomych w późniejszych ilustracjach.

W mitologii oraz legendach pod postacią zwierzęcą kryły się zarówno bóstwa lokalne terenów, które na drodze podboju były włączane do rozrastającego się państwa Yamato, ale także procesowi identyfikacji ze zwierzętami/potworami uległy wrogie grupy etniczne opierające się centralnej władzy. Bóstwa pod postacią węży były bez wyjątku bóstwami autochtonicznymi, ziemskimi (w przeciwieństwie do niebiańskich jak chociażby Amaterasu), oprócz węży były także dziki, czy jelenie. A grupy etniczne najbardziej wojownicze i wrogie określano mianem „pająków ziemnych” czyli *tsuchigumo*⁸. Według Dawida Winclawa,

⁶ Wspomniana wcześniej Gadeleva w swojej analizie postaci Susanoo przywołuje polską legendę o walce ze smokiem wskazując na uniwersalność mitu o herosie, który zabija potwora, dostaje piękną dziewczynę za żonę i obejmuje władzę. W świetle bardzo możliwej nie-japońskiej genealogii Susanoo motywy kompilatorów kronik stają się jeszcze mniej jasne – czyżby chodziło o „zjaponizowanie” obcego bóstwa? Policefalia jest również rozpowszechnionym motywem zwierzęcym w światowej mitologii (np. hydra, Cerber).

⁷ Więcej na temat ewentualnej etymologii słowa i związków z innymi źródłami kulturowymi w: Scott C. Littleton, *Susa-nō-wo versus Ya-mata nō worōti: An Indo-European Theme in Japanese Mythology*, „History of Religions”, 1981 Nr 20, s. 269-80; Nobutaka Inoue, *Wprowadzenie do shintō. Czym są bogowie dla Japończyków* [神道入門 . 日本人にとって神とは何か], Heibonsha, Tokio 2006.

⁸ Więcej na temat *tsuchigumo* w: Renata Iwicka, *Konstrukt tsuchigumo jako mitologizacja zagrożenia*, „The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series”, 2017, Nr 5 (1), s. 51-65.

animalizacja taka „neguje w jednostkach lub grupach cechy, które utwierdzają wyższość człowieka nad innymi istotami żywymi. Jednostki, przyrównane do zwierząt, są uważane za nieracjonalne, niedojrzałe, pozbawione kultury, wiedzione instynktem, niezdolne do samokontroli. Animalizacja budzi w tym, kto zostaje jej poddany, uczucia degradacji i upokorzenia; w tym, kto ją wprowadza w czyn, obrzydzenie i pogardę, emocje zwykle związane z percypowaniem tego, co zwierzęce”⁹. Stąd też w kronikach i *fudoki* pojawiają się bohaterowie (również cesarze), którzy wycinali hordy krwiożerczych pajaków, zagrażających ludziom – czyli Yamato. I z tego samego powodu w literaturze późniejszej, faktyczne grupy etniczne, które nazywano *tsuchigumo* zostały przekształcone całkowicie w postaci zwierząt – w celu zdystansowania się od rzezi, która miała miejsce na obrzeżach formującego się państwa¹⁰. I dlatego też kobieca namiętność uległa animalizacji.

2.1. Rogaty wąż w mitologii

Według mitologii zawartej w kronikach, niebiański bóg Susano po wygnaniu z krainy niebiańskiej, udał się do prowincji Izumo w zachodniej Japonii w okolice rzeki Hii, gdzie trafił na zrozpaczonych rodziców (bóstwa ziemskie), którym wielki wąż o ośmiu łbach i ośmiu ogonach pożerał co roku córkę. Wąż był tak ogromny, że na jego ciele rosły kryptomerie, a wiło się ono przez osiem dolin i osiem wzgórz (znów cyfra osiem!). Susano przygotował zatem podstęp – w żywoptocie nakazał wyrębać osiem bram, przed każdą postawił kadzie z ośmiokrotnie warzonym alkoholem. Kiedy smok przybył, zaczął pić, a gdy alkohol zmorzył go całkowicie, Susano odciął mu wszystkie osiem głów i porąbał na kawałki¹¹.

Z uwagi na fakt, że Susano może być traktowany w Izumo jako bóstwo cywilizacyjne, sam wąż w przytoczonym micie jest obrazem rzeki Hii (wił się przez wzgórza i doliny), a pożeranie dziewcząt – jej gwałtowną naturę. Uśmiercenie węża, a wcześniej skierowanie jego głów do odpowiednich bram i kadzi może być zatem powiązane z irygacją pól, tym samym – z mokrą uprawą ryżu¹². Inną ciekawą interpretacją może być uznanie zabicia węża jako walki boga burzy z bogiem rzeczonym, której paralelę można odnaleźć daleko od Japonii – w micie opowiadającym o walce Marduka z Tiamat¹³, ale nie tylko (węże/smoki: Jörmungandr, Vritra, Lewiatan).

Fudoki przekazują kilka dodatkowych historii, w których pojawiają się *orochi*¹⁴. *Hitachi fudoki* opisuje sposób w jaki *yatsu no kami* (bóstwa dolin), czyli lokalne, rogate węzowe bóstwa, wrogie ludziom, zostały wypędzone ze swego terytorium, które przekształcono

⁹ D. Winclaw, *Obcy czy po prostu Inny? Wybrane etyczne aspekty dehumanizacji*, „Kultura i Wartości”, 2016, Nr 16, s. 5.

¹⁰ Nie jest to ostatni przykład animalizacji w Japonii – wystarczy przywołać komiczny zwój *Chōjū giga*, niektóre drzeworyty z okresu Edo, czy też narrację okresu imperializmu (w animacji *Momotarō* tytułowemu chłopcu towarzyszą zwierzątka będące animalizacją podbitych krajów).

¹¹ Za: *Kojiki, czyli Księga dawnych wydarzeń*, przeł. Wiesław Kotański, PIW, Warszawa 1986, oraz ヤマタノオロチ(八岐大蛇), スサノオ神話, http://www1.ttcn.ne.jp/~kitasanbe/a_sub_kagura_yamatanooroti.html, dostęp 25.08.2017.

¹² Biorąc pod uwagę, że mokra uprawa ryżu przybyła do Japonii z kontynentu, prawdopodobnie z Półwyspu Koreańskiego, Susano coraz bardziej wydaje się być bóstwem obcym.

¹³ Por. M. Składanek, *Mitologia Iranu*, WAiF, Warszawa 1989.

¹⁴ M. Yamaguchi Aoki, *Records of Wind and Earth : A Translation of Fudoki, with Introduction and Commentaries*, Nr 53, Ann Arbor 1997.

w poletka ryżowe i systemy irygacyjne. Następna historia mówi o węzach, które okupowały szczyty drzew nad kanałem irygacyjnym, ale uciekły przestraszone groźbą anihilacji¹⁵. Inną ciekawą historię podaje *Hizen fudoki*: pewną kobietę o imieniu Otho co noc odwiedzał mężczyzna wyglądający jak jej mąż, ale opuszczał ich sypialnię przed świtem. Zaniepokojona, pewnego razu wpięła mu w ubranie igłę z nitką, której ślad doprowadził ją na moczary, gdzie zanurzony w wodzie spoczywał ogromny wąż. Zmienił się w człowieka i powitał ją wierszem, ale kiedy przerażona służba zaalarmowała rodziców dziewczyny, gdy przeszukali okolicę znaleźli tylko szczątki Otho¹⁶. Historia wygląda bardzo podobnie do koreańskiej, gdzie odwiedzającym okazuje się dżdżownica, również bóstwo ziemskie (a być może zniekształcony wąż). W każdym z przypadków wąż ma naturę gwałtowną, jest wrogi ludzom i cywilizacji (przeszkadza w irygacji pól). Czasem aby przebłagać wymordowane węże stawia się im świątynię, w której ród kapłański ma oddawać im cześć, ale jest już to otwarta inkorporacja istot obcych do panteonu rodzimego, swego rodzaju siłowe narzucenie im innej przynależności i natury.

2.2. sztuka teatralna *Dōjōji*

Najbardziej znaną i żywotną historią o przemianie w węża, wywołanej zazdrością, jest bez wątpienia sztuka teatru *nō*¹⁷ pt. *Dōjōji*. Jej główna oś narracyjna przeszła do pozostałych teatrów (*bunraku* oraz *kabuki*), które jednak większy nacisk położyły na efektywność przemiany w węża niż na warstwę fabularną czy też buddyjski morał. Historia jest całkiem nieskomplikowana – pewna młoda dziewczyna zapalała namietnością do przyjezdnego mnicha, który wzgardził jej uczuciem. Urażona dziewczyna ściagała go zawzięcie aż do świątyni *Dōjōji*, gdzie przerażony skrył się z prośbą o ratunek. Mnisi ukryli go zatem pod wielkim, odlanym z brązu dzwonem. Furii dziewczyny to nie powstrzymało – pokonała rzekę pod postacią olbrzymiego węża i owinęła się dookoła dzwonu, żarem, jaki wydobywał się z jej ciała, topiąc go i zabijając mnicha pod nim. Z uwagi na specyfikę sztuk teatru *nō*, historia wygląda nieco inaczej (wędowna tancerka tańczy dla mnichów i opowiada im swoją historię, niepostrzeżenie zbliżając się do dzwonu), ale wynik pozostaje dokładnie ten sam – przemiana kobiety owładniętej żarliwą namietnością w rogatego węża. Transpozycja postaci rogatego węża na kobietę była możliwa dopiero kilka wieków po ucywilizowaniu wszystkich terenów dzisiejszej Japonii i zepchnięcia węża w odmęty niepamięci, z których został wyciągnięty jako całkowicie nowy symbol. Wcześniej bowiem, w okresie Heian (794-1185), kobieca zazdrość i namietność manifestowała się bądź to jako żywy duch (*ikiryō*) bądź też jako mściwa zjawa pośmiertna (*shiryō*); węży w tej epoce w tej roli brak.

Jak już było wspomniane, późniejsze teatry skupiały się na widowiskowości przemiany w węża, nie wnosząc niczego w rozwój fabularny całej historii, oprócz teatru *kabuki* – tam demoniczny wąż pozostaje zwycięski w jednej sztuce pt. *Musume Dōjōji*. Inna sztuka, *Uwanari* również przedstawia motyw zazdrości, która powoduje przemianę kobiety w rogatego węża, tym niemniej wielki wąż nie jest popularnym tematem sztuk teatralnych, czasem pojawia się

¹⁵ Aoki, op.cit. ss. 50-51.

¹⁶ Aoki, op.cit. s. 262.

¹⁷ Najstarszy z klasycznych teatrów Japonii, teatr maskowy.

na drzeworytach, gdzie często przypomina już smoka. *Orochi* na nowo pojawił się w wyobraźni dopiero w XX wieku.

2.3. Metamorfoza *orochoi* w wiekach późniejszych

Dziś w Japonii można odwiedzić miejsce¹⁸, w którym odbyła się walka boga Susanoo z *Yamata no Orochi*, w różnych lokalizacjach porzrucane są świątynie poświęcone węzowym bóstwom, sam jednak rogaty wąż aż do końca XX wieku pojawiał się jako motyw rzadko. Obecnie najczęściej można go spotkać w grach komputerowych (*Musō Orochi*, *God Wars*, *Niō*), popularne są tzw. *action figures* ośmiogłowego smoka, oraz w anime (*Yōkai Watch*, *Doraemon*, *Wanpaku Ōji no Orochi Taiji*), mandze (*Yaorochi no miko san*, *Orochi*), rzadko w filmie (*Orochi: The Eight-Headed Dragon*, *Orochi: Blood*, *Dōjōji*, *Musume Dōjōji*), a postać Kugiuma¹⁹ została maskotką prefektury Shimane. Grupa teatralna *Rekishin* (pełna nazwa to *Gekidan rekishishintairiku*) wystawia mity zaczerpnięte z *Kojiki*, w tym właśnie o ośmiogłowym wężu i Susanoo²⁰. W przeważającej mierze jego postać została zredukowana do mitologicznego *orochoi*, którego uśmiercił Susanoo, tracąc tym samym głębię nadaną przez teatr *nō*, jako eksplozję zazdrości i negatywnych emocji, która przekształca człowieka w ogarniętego szaleńcem zniszczenia ogromnego węża (tylko w dziełach nawiązujących do *Dōjōji*). Przetrwały jedynie jego rogi – które posiada każda kobieta, wg konfucjańskich nauk, ze swej natury zazdrosna, a które powinna ukryć w trakcie ceremonii ślubnej pod przybraniem głowy zwanym *tsunokakushi*, czyli dosłownie „ukrywacz rogów”. Przyłożenie wyprostowanych palców wskazujących obu rąk pionowo po obu stronach głowy symbolizuje gniew i jest gestem, który można wykonać w trakcie kłótni, wskazując tym samym drugą osobę jako rogatego węża.

3. Podsumowanie

Yamata Orochi jest jedną z tych postaci, których popularność obejmuje tylko określony czas, a potem znikają z wyobraźni, nie posiadając wystarczająco mocnych korzeni by zadomowić się tam na dłużej. *Orochi* był symbolem obcości, zwierzęcym bóstwem niższego rodzaju podbijanych terenów, potem kiedy jednolita kultura rozciągnęła się na całą ówczesną Japonię, został użyty w celu ukazania dzikości, braku hamulców moralnych, jako symbol przemiany spowodowany przez niszczącą, kobiecą namiętność. Przetrwał do dziś w szczątkowej formie pod postacią przekonania o tym, że każda kobieta posiada rogi zazdrości i należy je ukryć pod zawojem ślubnym. Czasem sięgają po niego twórcy współcześnie – bądź to reinterpretując motyw, lecz częściej po prostu nawiązując do starożytności i mitów *Kojiki*.

¹⁸ Za: ヤマタノオロチ伝説の旅, <http://www.kankou-shimane.com/mag-/10/11/orochi.html>, dostęp: 30.08.2017, oraz ヤマタノオロチ伝説とゆかりの地, <http://www.izumo-shinwa.com/yamatanoorochi.html>, dostęp: 30.08.2017.

¹⁹ 釘馬: <http://seiga.nicovideo.jp/tag/%E9%87%98%E9%A6%AC>, dostęp: 30.08.2017.

²⁰ 劇団歴史新大陸: <https://rekishin.com/info/1582213>, dostęp: 30.08.2017.

Bibliografia

1. Aoki Michiko Yamaguchi, *Records of Wind and Earth: A Translation of Fudoki, with Introduction and Commentaries*, no. 53, Ann Arbor 1997.
2. Inoue Nobutaka, *Wprowadzenie do shintō. Czym są bogowie dla Japończyków* [神道入門. 日本人にとって神とは何か], Heibonsha, Tokio 2006.
3. Iwicka Renata, *Konstrukt tsuchigumo jako mitologizacja zagrożenia*, „The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series”, 2017, Nr 5 (1), s. 51-65.
4. *Kojiki, czyli Księga dawnych wydarzeń*, przeł. Wiesław Kotański, PIW, Warszawa 1986.
5. Littleton Scott C., *Susa-nō-wo versus Ya-mata nō worōti: An Indo-European Theme in Japanese Mythology*, „History of Religions”, 1981 Nr 20, s. 269-80.
6. Składanek Maria, *Mitologia Iranu*, WAI F, Warszawa 1989.
7. Waldenfels Bernhard, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. Janusz Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
8. Winclaw Dawid, *Obcy czy po prostu Inny? Wybrane etyczne aspekty dehumanizacji*, „Kultura i Wartości”, 2016 Nr 16, s. 93-115.



Rys 1 Dojoji Engi Emaki, okres Muromachi (scanned by Unknown from ISBN 4-309-61381-0., Public Domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5498405>)



Rys 2. Panna młoda w świątyni Meiji (Uploaded by the user Photocapy to Flickr under cc-by-sa-2.0) Photocapy - <http://flickr.com/photos/photocapy44134137>



Rys 3. Utagawa Kuniyoshi - Susanoo zabijający Yamata no Orochi
(httpscommons.wikimedia.org/wiki/File:Dragon_Susanoo_no_mikoto_and_the_water_dragon.jpg)



Krzysztof Socha: Ścieżki kobiecego sadyzmu w *Demonicznych kobietach* Leopolda von Sacher-Masocha

Uniwersytet Rzeszowski
rudolf-15@o2.pl

Abstrakt:

W twórczości Leopolda von Sacher-Masocha, którego najbardziej rozpoznawalnym dziełem nadal pozostaje *Venus w futrze*, zaobserwować można dwie jakże odmienne tendencje – tęsknotę za rodzinną Galicją i zainteresowanie perwersyjnymi aspektami erotyki. W ten drugi nurt wpisuje się poniekąd cykl opowiadań *Demoniczne kobiety*, złożony z niepublikowanych wcześniej utworów i wydany już po śmierci pisarza. Wznawiany w Polsce kilkakrotnie zbiór obejmuje teksty poświęcone kobietom nietuzinkowym – okrutnym, władczym, zaborczym, wyróżniającym się niepospolitymi cechami charakteru, a przy tym nadzwyczajnie pięknym. Bohaterki podejmują śmiałe decyzje i nie wahają się igrać z losem. Ich niepojęty urok, wręcz diabelski magnetyzm, gubi kolejnych mężczyzn, którzy w porównaniu z nimi wydają się śmieszni, słabi i nieroztropni. Niniejszy artykuł stanowi próbę wytyczenia sposobów na jakie realizuje się okrucieństwo w przypadku poszczególnych bohaterek i odszukania w każdej z nich indywidualnego pierwiastka demoniczności.

Słowa kluczowe:

Sacher-Masoch, kobieta, demoniczny, sadyzm, opowiadanie

Abstract: The ways of woman's sadism in *Fierce women* by Leopold von Sacher-Masoch

Artistic work of Leopold von Sacher-Masoch, who is renowned for *Venus in Furs*, reveals two main tendencies: longing for Galicia and immense interest in erotic perversion. The latter is demonstrated in stories entitled *Fierce Women* consisting of unpublished works which were brought out after the author's death. The collection of stories, which is devoted to beautiful, cruel, apodictive, possessive women, has been republished many times in Poland. Main characters of these stories are audacious and they trifle with a man's affections. Their charm as well as diabolic magnetism of seduction makes men lose themselves. Men portrayed by Sacher-Masoch are fragile, unreasonable and ridiculous. The following chapter aims to outline the ways of how cruelty is realized by heroines and to uncover their individual demonic nature.

Keywords:

Sacher-Masoch, Woman, Demonic, Sadism, Story

Wstęp

W 1901 roku, a więc już sześć lat po śmierci autora, światło dzienne ujrzał zbiór opowiadań Leopolda von Sacher-Masocha, pt. *Grausame Frauen. Hinterlassene Novellen*. Teksty zebrane w tym tomie, a pominięte przy wcześniejszych publikacjach autora galicyjskich gawęd czy niezwykle intrygującego opowiadania *Wenus w futrze*, łączy wspólny motyw kobiety nadzwyczajnej, intrygującej, wyrachowanej – takiej właśnie, jakiej wizerunek oddaje polski tytuł zbioru: demonicznej¹. Czasem jest to kobieta-tytan pracy, innym razem kobieta-wamp. Każda z opisanych przez Masocha postaci wytycza własną ścieżkę podporządkowywania sobie mężczyzn – jedne uciekają się do misternie uknutych planów, do innych sukces przychodzi sam. Za każdym razem jednak dzieje się to w okrutnych okolicznościach, zaś bohaterkom towarzyszy specyficzna, diabelska aura, której napotkani mężczyźni nie rozumieją i z którą walczyć nie sposób. Wpisuje się to w ogólną definicję demona, który w świetle humanistyki rozumiany jest jako „bezosobowa moc nadnaturalna – duch dobry lub zły”².

Rozważania niniejsze są próbą przybliżenia podobieństw i różnic między różnymi kreacjami kobiety-demona na przykładzie nieco zapomnianego, a nader wartościowego zbioru opowiadań autorstwa człowieka, którego nazwiskiem ochrzczono jedną z najciekawszych perwersji seksualnych.

Sadyzm i masochizm a postępowanie bohaterek

Pojęcie sadyzmu upowszechniło się jako nazwa określająca czerpanie przyjemności z zadawania cierpienia lub przyglądania się jemu, jednak warto pamiętać, że przez długi czas sadyzm był terminem ściśle medycznym, używanym dla scharakteryzowania dewiacji seksualnej w której satysfakcja strony dominującej w sytuacji intymnej wypływała z dręczenia i poniżania współpartnera³. Choć przemoc seksualna obecna była w stosunkach

¹ W przeciwieństwie do opowiadania *Wenus w futrze*, zbiór *Demoniczne kobiety* jest stosunkowo rzadko traktowany jako przedmiot badań literaturoznawców – zarówno polskich jak i niemieckojęzycznych. Mniemać można, iż powodem tego stanu rzeczy jest niebываły chaos wydawniczy dający się zaobserwować w przypadku tej publikacji. Pierwsze, drezdeńskie wydanie *Grausame Frauen* z 1901 roku, obejmowało dwa tomy opowiadań, podczas gdy kolejne, opublikowane w 1907 roku w Lipsku – już sześć tomów! Do czasu II wojny światowej Leipziger Verlag jeszcze trzykrotnie wydawało pojedyncze opowiadania, wyselekcjonowane ze wspomnianych tomów. Dwa powojenne wydania niemieckie stanowiły zaś wybór tekstów z wydań przedwojennych. Niewiele mniejszy kłopot rodzi historia polskich przekładów. Po raz pierwszy w języku polskim opublikowało ten zbiór (jeszcze pod tytułem *Groźne kobiety*) lwowskie wydawnictwo „Kultura i Sztuka” w 1911 roku. Podobnie jak drezdeński oryginał ukazał się on w dwóch tomach. Kolejne, obecnie nieosiągalne wydanie, ukazało się dwa lata później bez jakiegokolwiek sygnatury. Lwowskie wydanie z 1922 roku (opublikowane już pod tytułem *Demoniczne kobiety*) stanowiło wybór piętnastu opowiadań z dwóch kanonicznych tomów. Ostatni polski przekład z 1986 roku, obejmuje już tylko osiem tekstów. Porównując najpopularniejsze wydania polskie i niemieckie czyli wariant lwowski z 1922 roku i frankfurcki z 1960 roku, można zauważyć, że obie książki łączy przede wszystkim tytuł, gdyż w obu publikacjach pokrywają się jedynie cztery teksty. Problem ten zostanie podjęty w dalszych opracowaniach autora niniejszego artykułu. Por. „Katalog Nowych Książek” 1911, R. VIII, Nr 6-7, s. 65. Leopold von Sacher-Masoch, *Demoniczne kobiety*, przeł. Anonim, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 274. Tenże, *Grausame Frauen*, Gerhard Dithmar Verlag, Frankfurt am Main 1960. Jacek Buras, *Bibliographie deutscher Literatur in polnischer Übersetzung. Vom 16. Jahrhundert bis 1944*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996, s. 517. Karin Bang, *Aimez-moi! Eine Studie über Leopold von Sacher-Masochs Masochismus*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2003, s. 356-357.

² Hasło *demon* [w:], Maria Sajko (red.), *Mała Encyklopedia PWN A-Z*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, wyd. 3, s. 174.

³ Por. hasło *sadyzm* [w:] M. Sajko (red.), *op. cit.*, s. 719.

międzyludzkich od wieków, to jednak źródeł terminu „sadyzm” należy upatrywać w literaturze – pochodzi on bowiem od markiza de Sade, który w swoich publikacjach w niezwykle skrupulatny sposób opisał wszelkie, sobie współczesne metody przemocy seksualnej.

Podobnie rzecz ma się z masochizmem, który jest swoistym przeciwieństwem sadyzmu i dotyczy czerpania głębokiej przyjemności z bycia poniżanym i upokarzonym w ramach kontaktów seksualnych. Tę dewiację z kolei dobrze ilustrują literackie opowieści Leopolda von Sacher-Masocha. Oba określenia zostały ukute przez niemieckiego psychiatrę Richarda von Kraffta-Ebbinga i funkcjonują do dziś tak w medycynie, jak i w języku potocznym⁴.

Sadyzm zazwyczaj łączy się z masochizmem – niektórzy badacze, jak np. Sigmund Freud czy Melanie Klein, twierdzą wprost, iż masochizm jest jedynie skrajną formą przekształconego sadyzmu, zwróconą przeciwko sobie, w której sam sadysta jest obiektem seksualnym⁵.

Zbiór *Demoniczne kobiety* składa się z piętnastu opowiadań⁶ a ich bohaterki niezwykle poruszają czytelnika swoim zachowaniem. Wynika to z zaznaczonej już na początku niniejszych rozważań nietuzinkowości poszczególnych kobiet. Zachowaniem protagonistek kierują cechy i motywy, których zwykle zdarza nam się u przedstawicielek płci pięknej nie zauważać lub też ze względów kulturowych zgoła wypierać ze świadomości możliwość ich istnienia. Warto zwrócić uwagę na fakt, że akcja utworów dzieje się w czasach odległych od naszej rzeczywistości o więcej niż sto lub nawet dwieście lat, kiedy to obowiązywał inny obyczaj i etykieta społeczna.

Główne bohaterki tekstów zawartych w omawianym zbiorze to przede wszystkim Europejki (za wyjątkiem murzyńskiej królowej Dramy-Oszeuti), reprezentujące różne klasy społeczne: od wieśniaczek (Wiera Baranow, Terka Golowicz, Łucja Biandotti, Saldona Wasili, Milena – córka grabarza, Teodora Wasili, Liza Grootjahn) po przedstawicielki sfer uprzywilejowanych (Drama-Oszeuti, Własta z Milowicy, baronowa Bubna, Lola – córka generała, anonimowa hrabina-plantatorka, księżna Leonida C., artystka Asma Roganow, baronówna Bernardyna oraz bezimienna dama z opowiadania *Przyjaciółki*). Łączy je potrzeba dominacji i brak skrupułów w dążeniu do celu. Nieobca jest im wyrafinowana zemsta, wywierana najczęściej z powodu zawiedzionej miłości lub też z zazdrości o cudze szczęście – naturalnie – w miłości. Pomimo iż przedstawione postaci kobiece mają wiele cech wspólnych, trudno powiedzieć aby działania ukazanych przez autora bohaterek opierały się na jednakich schematach, co często ma miejsce w przypadku opisu historii z wielkim uczuciem w tle. O ile w stosunku do bohaterów męskich można powiedzieć, że sytuują się pośród bezczelnych

⁴ Zob. Gérard Bonnet, *Perwersje seksualne*, przeł. Daria Demidowicz-Domanasiewicz, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2006, s. 61-62. Richard von Krafft-Ebing, *Neue Forschungen auf dem Gebiet der Psychopathia sexualis*, Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart 1891, wyd. 2, s. 1.

⁵ Zob. Sigmund Freud, *Życie seksualne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 53. Melanie Klein, *Psychoanaliza dzieci*, przeł. Marta Lipińska, Magdalena Żylicz, Helena Grzegółowska-Klarkowska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007, s. 116. Niezwykle ciekawe są również tezy Ericha Fromma o psychospołecznym kontekście masochizmu. Zob. Erich Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. Olga i Andrzej Ziemiński, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2011, s. 153 i n.

⁶ Podstawą badawczą niniejszego artykułu jest trzecie polskie wydanie *Demonicznych kobiet* z roku 1922. Zob. L. von Sacher-Masoch, *Demoniczne kobiety*, przeł. Anonim, Wydawnictwo Kultura i Sztuka, Lwów 1922.

zdobywców lub sentymentalnych bawidamków, o tyle sylwetki kobiet stanowią bardzo ciekawą mozaikę charakterologiczną – niejednokrotnie trudną do rozszyfrowania. Historie tych kobiet ilustrują przy tym oba słownikowe przypadki sadyzmu – zarówno seksualny jak i aseksualny.

Szukając motywów okrutnego postępowania u bohaterek wykreowanych przez Masocha, należałoby upatrywać ich w chęci zemsty i przekornym charakterze. Listę tych domniemanych powodów zamyka chyba najbardziej typowy w świetle przywoływanych wcześniej kategorii, tj. nabyte wskutek rozmaitych doświadczeń sadystyczne upodobania. Czasem wyznaczniki te wzajemnie się przenikają: określony rodzaj zemsty zaszczenia skłonność do bestialstwa a ugruntowany już sadyzm wpływa na wybór takiej a nie innej zemsty. Okrucieństwo poszczególnych bohaterek przyjmuje przy tym aspekt psychiczny lub fizyczny i nie należy go mierzyć tymi samymi kategoriami. Zupełnie inaczej należałoby się odnieść do uprzejmej obojętności Wiery na zalecani przystojnego lekarza niż do krwawych rządów królowy Oszeuti czy też metod rudowłosej plantatorki na stłumienie buntu niewolników.

Demoniczność przekorna

Dosyć niezwykłym motywem działania bohaterek staje się przekora. Zupełnie inaczej wygląda jednak jej praktyczne zastosowanie u poszczególnych protagonistek. Stosunkowo najbardziej typowy wydaje się być tu przypadek baronówny Bernardyny z opowiadania *Druga młodość*, która zmuszona przez ojca do małżeństwa z „dobrą partią” – tysięcym dyplomatą – traci całą radość życia. W okowach narzuconego związku czuje się ograniczona, znika cały jej temperament, wdzięk i uroda, a dla swojego męża ma jedynie złośliwe docinki i prawie nietajoną nienawiść. Wszystko wraca do normy, gdy bohaterka zostaje wdową⁷. Przekora pasterki Saldony objawia się tym, że nawet mimo zaręczyn z zielarzem Akanorem, zgadza się być stawką w jego walce zapaśniczej z zuchwałym łowcą niedźwiedzi Modeno Pirtwą. Nieustraszony Modeno zabija jej narzeczonego a Saldona bez oporów oddaje mu swoją rękę⁸. Wiera Baranow z kolei dopuszcza do siebie świetnie zapowiadającego się lekarza Krubina, lubi przebywać w jego towarzystwie, obdarza go pewnymi względami, ale wszystkie jego próby deklaracji i działań serdeczniejszych niż tylko koleżeńskie, odpiera ironicznymi komentarzami. Mając u boku wieloletniego adoratora, oddaje się za to przypadkowemu żołnierzowi, który rozczula ją swoim przedśmiertnym monologiem o goryczy życia pozbawionego miłości⁹.

Gdzie zatem tkwi demoniczność trzech wymienionych bohaterek? Z chwilą śmierci męża, któremu samym sposobem bycia uprzykrzała małżeńskie pożycie, Bernardyna na powrót staje się energiczną, uśmiechniętą i powabną kobietą, roztaczającą magnetyczny urok. Znikają jej przedwczesne oznaki starzenia się, wyciśnięte przez narzucony związek. Bohaterka wraca do swoich ulubionych, raczej mało kobiecych zajęć sprzed zamążpójścia: polowań, jazdy konnej, gry w tenisa i wioślarstwa. Nagła, wręcz nienaturalna przemiana stwarza nawet spekulacje, co do diabolicznej proveniencji tak gruntownego odmłodnienia. Okazuje się

⁷ Ibid., s. 146-153.

⁸ Ibid., s. 57-64.

⁹ Ibid., s. 1-14.

jednak, że receptą na przywrócenie młodości nie jest potajemna kąpiel we krwi dziewic, lecz skrupulatnie skrywany romans z o wiele młodszym mężczyzną.

Obojętność Saldony na śmierć narzeczonego ilustruje już sam narrator za pomocą przykładu z królestwa zwierząt. Oto lwice, nawet pomimo obecności partnera, nie wzbraniają się przed umizgami obcych konkurentów, a gdy sprowokowany tym faktem samiec rzuci się na amatora cudzych lwic i przegra w walce, samica bez większych emocji idzie za zwycięzcą. Opowiadanie to kończy dyskusyjna puenta, iż nawet w miłości obowiązuje prawo silniejszego.

Niezwykłe ciekawy jest przypadek Wiery Baranow, który wydawać się może przykładem realizacji prawideł wytyczonych przez Freuda. Działalność Wiery sprowadza się bowiem do sadyzmu skierowanego przeciwko własnej osobie. Pochodząca z wielodzietnej rodziny Wiera, mimo nadzwyczajnej inteligencji, wszechstronnych zainteresowań i ukończonych studiów medycznych, nie może praktykować jako samodzielny lekarz. Zatrudnia się więc jako asystentka medyczna a zarówno swoją wiedzą, jak i zaangażowaniem, daje do zrozumienia, że wie i potrafi więcej od innych. Zgłaszając się na ochotniczkę do pielęgnowania rannych w czasie wojny rosyjsko-tureckiej, nic sobie nie robi z ryzyka i umyślnie wystawia się na niebezpieczeństwo. Próbuje ratować umierających żołnierzy, nie oszczędza siebie, co finalnie skutkuje jej śmiercią z przepracowania.

Demon zemsty

Mniej złożoną ale za to bardziej widowiskową motywacją okrucieństwa bohaterki *Demonicznych kobiet* jest chęć pomśzczenia się. Obiektem zemsty staje się w analizowanych opowiadaniach najczęściej niewierny partner. Łucja Biandotti, przekonując się o planach małżeńskich swojego adoratora – Pietra – z inną kobietą, wydaje go sycylijskim brygantom, obcina mu uszy i wymusza na jego rodzinie wysoki okup¹⁰. Liza Grootjahn, upewniwszy się co do wiarołomności partnera, którego wcześniej uratowała od śmierci na morzu, zwraca go falom¹¹. Artystka teatru rozmaitości Asma Roganow, mając dowody na niewierność męża, doprowadza do jego upadku z cyrkowego trapezu¹². Oszukana przez barona Andora Teodora, wyzyskuje chłopskie rozruchy i napad na dwór dziedzica, aby umieścić go we własnym gospodarstwie w charakterze zwierzęcia pociągowego, wskutek czego baron umiera z wycieńczenia zaprzęgnięty wespół z wołem do pług¹³.

Czasem pomsta dosięga nie tylko niewiernego mężczyzny ale również i jego kochanki. Dla nowej narzeczonej Pietra Conchi wystarczającym dyshonorem jest przykładowo naręczony bez uszu. O wiele ciekawsze są za to porachunki pomiędzy Włastą z Milowicy a baronową Bubna, na których najbardziej traci wiarołomny hrabia Hudec. Dotychczas adorowana przez hrabiego baronowa, nie może znieść upokorzenia, jakim były zaręczyny hrabiego z Włastą. Organizuje porwanie Hudeca, umieszcza go w swojej posiadłości i po krótkim czasie ubezwłasnowolnia. Kiedy oszalały z miłości do swojej porywaczki (rozpatrując to w dzisiejszych kategoriach można byłoby mówić o tzw. syndromie sztokholmskim) hrabia

¹⁰ Ibid., s. 38-46.

¹¹ Ibid., s. 65-72.

¹² Ibid., s. 139-145.

¹³ Ibid., s. 94-105.

pisze list do narzeczonej, w którym zrywa zaręczyny, baronowa finalizuje zemstę i odsyła hrabiego precz. Dotknięta do żywego odebraniem narzeczonego Własta, podejmuje w celu wyrównania krzywd nie mniej finezyjne działania. Po zorganizowaniu zbrojnej grupy najemników, plądruje posiadłości hrabiego i baronowej a pochwyciwszy samych właścicieli, zmusza ich do zawarcia małżeństwa. Z relacji narratora wynika, że to jednak plan Własty był lepiej obmyślony i okrutniejszy w skutkach¹⁴.

Osobliwym przypadkiem zemsty jest historia Mileny z opowiadania *Córka grabarza*. Przyzwyczajona do twardego życia dziewczyna, godzi się w zastępstwie chorego ojca pogrzebać Polaków, którzy zginęli w potyczce z Prusakami. Garniec wódki i dwa talary są wystarczającą zapłatą dla Mileny, która już zdążyła przywyknąć do widoku trupów i obcowania ze zwłokami. Gdy okazuje się, że pośród zabitych jest jeden wciąż żywy, nie waha się go pogrzebać żywcem aby uczciwie zapracować na obiecane pieniądze. Fakt, że jest to szlachcic, który kiedyś odrzucił jej miłość przez wzgląd na niższe pochodzenie społeczne i inną narodowość, daje Milenie okazję do nieplanowanego wcześniej, okrutnego rewanzu¹⁵.

Czasem zemsta w imię konkretnej krzywdy przeradza się w ideową wendetę. W ten typ działań wpisuje się mord Terki Golowicz na wójcie Benediczu, który zadenuncjował jej męża do okupujących Dalmację Francuzów. Egzekucja kolaboranta jest impulsem do krwawego powstania miejscowych kobiet przeciwko ciemężycielom, które to kończy się wymordowaniem stacjonujących w Dragalu żołnierzy, spaleniem wioski i ucieczką mieszkańców do wolnej Czarnogóry¹⁶.

Z ideową zemstą mamy do czynienia również w jednym z najciekawszych opowiadań analizowanego zbioru – tekście pt. *Rude włosy*. Pochodząca z Pomorza brazylijska plantatorka wprowadza w swoich włościach rządy silnej ręki, które mają być odwetem za bunt niewolników. W wyniku wspomnianych rozruchów zamordowano jej ukochanego męża. Sądząc, iż powodem buntu było zbyt delikatne obchodzenie się małżonka z murzyńskimi sługusami, rudowłosa piękność podejmuje zgoła inne metody kierowania interesem. Prowodyrów buntu wbija na pal a pozostałych niewolników poczyna traktować gorzej niż zwierzęta. Co najciekawsze, uległym niewolnikom zupełnie takie traktowanie odpowiada; można rzec nawet, iż rozkazy swojej pani – choćby najbardziej poniżające – wykonują wręcz z masochistycznym upodobaniem. Sama bohaterka nie widzi nic złego we własnym zachowaniu. Wręcz przeciwnie – sądzi, iż brutalne rządy są jedynym sposobem na utrzymanie władzy w rękach niepozornej i delikatnej przecież kobiety¹⁷.

Sadyzm wcielony

Anonimowa plantatorka jest reprezentantką najciekawszego z zasygnalizowanych już wcześniej nurtów, bowiem praktykowane przez nią okrucieństwo nie jest już jednorazowym wybrykiem ale długofalowym działaniem. Przykładów podobnego zachowania dostarcza nam austriacki pisarz jeszcze kilka, przy czym pojawiają się one zarówno w sensie maltretowania

¹⁴ Ibid., s. 47-56.

¹⁵ Ibid., s. 73-79.

¹⁶ Ibid., s. 15-23.

¹⁷ Ibid., s. 106-114.

psychicznego jak i fizycznego. Dwa przypadki umysłowego zniewalania mężczyzn przez główne bohaterki ilustrują opowiadania *Kobieta-demon*¹⁸ oraz *Przyjaciółki*¹⁹. Obie kobiety – księżniczkę Leonidę i anonimową właścicielkę dworku – charakteryzuje nieprzeparta żądza dominacji i pragnienie ciągłego bycia adorowaną. Urodą, szantażem i manipulacją podporządkowują sobie napotkanych mężczyzn, nie zważając na obyczaje i konsekwencje takich zachowań. Oba opowiadania są godne zainteresowania – może mniej ze względu na stosowane przez protagonistki metody uwodzenia a bardziej na kulturowo-społeczną rolę wspomnianych tekstów. *Kobieta-demon* jest bowiem literacką interpretacją małżeństwa i tajemniczej śmierci Teodora Döhlera, niemieckiego kompozytora uwiedzonego przez rosyjską księżniczkę. Anonimowa dama z *Przyjaciółek* stanowi zaś przykład osobowości o skłonnościach sadystrycznych, w której urażona ambicja oraz zazdrość o powodzenie dziewcząt z fraucymeru miesza się z kryzysem wieku średniego. Przywoływany już po kilkakroć Freud zapewne dostrzegłby w zabiegach głównej bohaterki z trudem tłumioną nerwicę.

Katalog sylwetek demonicznych kobiet zamykają dwa, bodaj najoryginalniejsze przypadki, ucieleśnione w postaciach Loli i Dramy-Oszeuti. Lola jest klasycznym przykładem sadystryki o ściśle sprecyzowanych oczekiwaniach i ugruntowanych upodobaniach, zakorzenionych jeszcze w dzieciństwie. Bohaterka zaczyna od wrywania skrzydełek muchom a kończy na znęcaniu się nad zdobywanymi mężczyznami. Nie byłoby zapewne błędem określenie postępowania Loli mianem uzależnienia od przemocy, gdyż w rozwijaniu swoich sadystrycznych pasji przechodzi wszystkie etapy charakterystyczne dla popadania w nałóg. Psychika córki generała wraz z przyjmowaniem kolejnych dawek brutalności przyzwyczajają się do agresji i potrzebuje coraz większych jej dawek by osiągnąć chwilowe nasycenie. Kiedy dręczenie zwierząt nie wystarcza, Lola czyni starania o to, by móc wymierzać drobnym rzezimieszkom kary cielesne. Wkrótce potem już nawet widok egzekucji nie jest w stanie trwale zaspokoić bohaterki, zdradzającej objawy nietajonej obsesji. Żądza brutalności doprowadza wreszcie Lolę do żałosnego końca, który jednak wydaje się być idealnym urzeczywistnieniem jej najgłębszych pragnień²⁰.

Historia Loli to również bodaj jedyny w analizowanych opowiadaniach przykład sadyzmu o wyraźnym nacechowaniu pierwotnym, a więc seksualnym. Potwierdzeniem tego stanowiska jest nie tylko finałowa scena łóżkowa ale i opisy doznań Loli, podejmującej się kolejnych aktów przemocy. Nie bez znaczenia są również przedmioty codziennego użytku bohaterki (maski, szpicruta) i nieodłączne w momencie realizowania jej diabolicznych fantazji futerko, którego symboliczne znaczenie również rozwinął w swoich pismach Freud²¹.

Ze względu na oderwanie od europejskiej obyczajowości i zakorzenienie w odmiennej kulturze, osobnego potraktowania wymaga przypadek murzyńskiej królowej Dramy-Oszeuti. Choć rzecz dzieje się w buszu dziewiętnastowiecznej Angoli, historia kobiety stojącej na czele dzikiego plemienia amazonek nie musi być dla obecnego czytelnika niczym zaskakującym –

¹⁸ Ibid., s. 115-138.

¹⁹ Ibid., s. 154 i n.

²⁰ Ibid., s. 80-93.

²¹ Zdaniem Freuda futrzana kacabajka zawdzięcza swoją rolę fetysza skojarzeniom z *mons veneris*. Por. S. Freud, *op. cit.*, s. 50.

znane są bowiem i w czasach współczesnych matriarchalne społeczności, zamieszkujące głównie wyspiarskie rejony Azji. Etnografowie rzadko wskazują na agresję jako cechę prymarną plemion w tego typu ustroju społecznym²², zatem choć królowna Oszeuti potrafiła się surowo obchodzić z niewolnikami i wrogami, obyczaje wewnątrzplemienne były raczej łagodne. Nic zatem nie wskazywało na to, że biały mąż królowny, który przybył do Afryki w poszukiwaniu kobiety niezepsutej wpływami cywilizacji, zostanie przez swój wymarzony ideał z wielkiej miłości zjedzony²³.

Okrutne postępowanie bohaterki jedynie w perspektywie naszych obyczajów może być traktowane jako takie. Przypadek ten jest zatem niezwykle interesujący, obrazuje bowiem zachowanie, które moglibyśmy nazwać sadyzmem nieuświadomionym.

Podsumowanie

Omówione powyżej przykłady są tak naprawdę jedynie odbiciem sytuacji, które spotykamy w relacjach międzyludzkich. Być może nie co dzień ktoś zjada partnera z miłości, jednak nie brak dowodów na to, że agresja jest obecna w stosunkach personalnych. Co najciekawsze, niekoniecznie musi ona przybierać patologiczne formy. Demonizm zaś kobiecy, ów magnetyczny urok, wyrachowanie i bezkompromisowość osobowości, jest cechą, która od dawna przyciąga licznych adoratorów, mniej lub bardziej świadomych konsekwencji zaangażowania się w relacje podobne do tych, scharakteryzowanych w obrębie niniejszych rozważań.

²² Przykładem może być matriarchalne plemię Mosuo zamieszkujące tereny dzisiejszych Chin. Por. Susanne Knödel., *Männer? Nur für die Nacht!*, „Die Zeit“ 40/1998, edycja elektroniczna, <http://www.zeit.de/1998/40/199840.mosuo.xml> [dostęp: 16.05.2017].

²³ L. von Sacher-Masoch, *Demoniczne kobiety...*, s. 24-37.



Bibliografia

1. Bang Karin, *Aimez-moi! Eine Studie über Leopold von Sacher-Masochs Masochismus*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2003.
2. Bonnet Gérard, *Perwersje seksualne*, przeł. Daria Demidowicz-Domanasiewicz, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2006.
3. Buras Jacek, *Bibliographie deutscher Literatur in polnischer Übersetzung. Vom 16. Jahrhundert bis 1944*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996.
4. Freud Sigmund, *Życie seksualne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
5. Fromm Erich, *Ucieczka od wolności*, przeł. Olga i Andrzej Ziemiłscy, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 2011.
6. „Katalog Nowych Książek” 1911, R. VIII, Nr 6-7.
7. Klein Melanie, *Psychoanaliza dzieci*, przeł. Marta Lipińska, Magdalena Żylicz, Helena Grzegółowska-Klarkowska, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007.
8. Knödel Susanne, *Männer? Nur für die Nacht!*, „Die Zeit“ 40/1998, edycja elektroniczna, <http://www.zeit.de/1998/40/199840.mosuo.xml> [dostęp: 16.05.2017].
9. Krafft-Ebing Richard von, *Neue Forschungen auf dem Gebiet der Psychopathia sexualis*, Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart 1891, wyd. 2.
10. Sacher-Masoch Leopold von, *Demoniczne kobiety*, Wydawnictwo Kultura i Sztuka, Lwów 1922, wyd. 3.
11. Sacher-Masoch Leopold von, *Grausame Frauen*, Gerhard Dithmar Verlag, Frankfurt am Main 1960.
12. Sacher-Masoch Leopold von, *Demoniczne kobiety*, przeł. Anonim, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, wyd. 4.
13. Sajko Maria (red.), *Mała Encyklopedia PWN A-Z*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, wyd. 3, s. 174 i 719, [tu:] hasła *demon*, *sadyzm*.



Aneta Jabłońska: „Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły, itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej [...]”. Kobięcy demonizm w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza

Uniwersytet Warszawski
anetapaulina.j@gmail.com

Abstrakt:

Witkiewicz analizując grafiki Schulza określa demonizm następująco: „Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły, itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej (egoizm, który robi wyjątek tylko dla gatunku, drapieżność, chęć posiadania, żądze płciowe, sadyzm, okrucieństwo, pragnienie władzy, gnębienie wszystkiego dookoła) [...]” Demonizm jest więc u autora *Pożegnania jesieni* identyfikowany z agresywną zwierzęcością, wyrażającą się poprzez traktowanie jednostek jako przedmiotów służących do zaspokojenia własnych pożądań i ambicji. Takie właśnie cechy według Witkiewicza posiada kobieta, która dzięki swej demoniczności zniewala i niszczy męską tożsamość. W każdej z powieści Witkiewicza kobieta demoniczna jest jedną z głównych bohaterek. Sądzić wolno, że Witkacy stworzył swoisty paradygmat cech kobiety demonicznej, którego konsekwentnie przestrzega. Otóż wszystkie witkacowskie bohaterki mają zgrabne, białe nogi, skośne, niebezpieczne oczy, twarz przypominającą ptaka i ruchy najbardziej zmysłowego kota – pantery. Ich ofiarami są najczęściej mężczyźni wyjątkowi, rozwinięci duchowo, ale też posiadający w głębi siebie pierwiastek animalny. Witkacy opisując kobietę demoniczną posługuje się znanymi w kulturze, utartymi i popularnymi wyobrażeniami kobiety – wampa. Na przykład Hela Bertz łączy w sobie cechy świętości i diaboliczności, jest femme fatale i femme fragile jednocześnie, Pani Akne nieustannie półleży na kanapce, ubrana jedynie w szlafrok, niczym Nana u Zoli lub Maje Goi.

Słowa kluczowe:

kobiety demoniczne, zniszczenie, tożsamość, człowiek, dusza, ofiary, instykt, zło, egoizm, sadyzm, seksualność

Abstract: „This isn't only about the added features of demonic (witches, Devils, etc), this is nothing but evil, a part of a humans soul [...]” Demonic woman. A summary of Witkiewicz's novel Witkiewicz analysed graphic works of Schulz that defines demonic: „This isn't only about the added features of demonic (witches, Devils, etc), this is nothing but evil, a part of a humans soul (egoism and rapacity are an exception only for species, that possess sexual lust, sadism, cruelty, torture and over all, having a thirst for power) [...]” The authors understanding in demonic, as beastly aggressive, which appears by treating people as objects whom serve ambition and satisfication. According to Witkiewicz these features belong to a demonic woman, who enslaves and destroyes a mans indetity. In every Witkiewicz novel this demonic women is one of the main heroins. We can assume that Witkiewicz created a matter of the features of this demonic woman, which are systematically used in his prose. All of Witkiewicz's

Aneta Jabłońska: „Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły, itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej [...]”. Kobięcy demonizm w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza

heroines have long, thin, white legs, dangerous eyes, bird like face and moves resembling a cat such as panthers – the most sensual animals. Their victims are special men, who have deep souls and that also have animal instinct. To describe demonic women, Witkacy uses the most popular and known imagination of these women such as a succubus in our culture. For example Hela Bertz is connected to evil as well as the holly spirit, she is a fragile femme fatale. Mrs. Akne lies in a persuasive position on her futon wearing nothing but a night gown, same as Nana from the novel by Zola or the paintings by Goya.

Keywords:

Demonic, Women, Destroy, Indentity, Man, Soul, Victims, Instinct, Evil, Egoism, Sadism, Sexual

Wstęp

Teorii demonizmu stworzona przez Witkacego niewątpliwie jest jednym z najbardziej wyrazistych zjawisk literackich, poruszających tę tematykę w kulturze i literaturze XX wieku. W każdej ze swych powieści Witkiewicz opisywał demoniczną siłę i konsekwencje jej destruktywnego działania na jednostkę.

Witkacowska definicja demonizmu jest jednak zgoła odmienna od tej powszechnie funkcjonującej w dyskursie kulturowym. Dla Witkiewicza demonizm nie jest związany ani z pozaziemską złą siłą, ani z kategoriami teologicznymi (np. teodyceją), ani też z etyką. Według autora „Nienasyceńca” demoniczny może być każdy element rzeczywistości. Pisarz znacznie więc rozszerza pojęcie demonizmu i odnosi je do codzienności – z jednej strony, z drugiej zaś twierdzi, że to właśnie osadzony w życiowej prozie demonizm wzbudza odczucie metafizycznego niepokoju. Takie rozległe, konsekwentnie i systematycznie wyrażane w twórczości definiowanie demonizmu jest całkowitym novum w literaturze i kulturze XX wieku. Trudno znaleźć autora, który podobnie jak Witkacy, przeprowadziłby w swym dziele tak szczegółową i w swej istocie innowacyjną analizę demoniczności.

Witkiewicz swoją teorię demonizmu łączy z mizoginistyczną filozofią autora „Płci i charakteru” Ottona Weiningerera. Witkacy w swojej prozie udowadnia, że najgroźniejszym demonem jest kobieta. Sądzić wolno, że książka Weiningerera dostarcza mu argumentów, broniących tę tezę. Jednak swe postrzeganie kobiecego demonizmu Witkacy stworzył nawiązując także do całego dorobku kulturowego zachodu, twórczo go przetwarzając, a czasem parodiując jego najbardziej charakterystyczne elementy.

Niniejszy artykuł przedstawia i interpretuje witkacowską definicję demonizmu, ukazuje jej podobieństwa do filozofii płci Weiningerera, a także omawia sposób w jaki teoria Witkacego przekłada się na jego prozę.



Aneta Jabłońska: „Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły, itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej [...]”. Kobięcy demonizm w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza

Demoniczne jabłko?

Witkacy analizując dzieła Brunona Schulza, stwierdza, że „jako grafik i rysownik należy on do linii demonologów”¹. Omawiane przez Witkiewicza grafiki autora „Sklepów cynamonowych” przedstawiają całkowite, niewolnicze wręcz oddanie się mężczyzny we władanie kobiety. Mężczyzna jest tu poniżany, często leży u stóp pięknej i wyniosłej damy, wpatrując się w nią z uwielbieniem. Kobieta jednak pozostaje nieubłagana, wyraźnie górując nad drobną męską postacią. Nie trudno zauważyć, że sceny rysowane przez Schulza nie mają wiele wspólnego z klasycznie pojmowaną demonologią. Nie ma tu przecież niczego, co wiązałoby się z niezemskim bytem posiadającym tajemnicze siły, mogącym walczyć nawet z samym Bogiem. Dlaczego więc Witkacy nazywa autora tych grafik demonologiem? Gdzie ukrywa się schulzowski demon, którego Witkiewicz dostrzegł, a my zauważyć nie możemy?

Witkacy odpowiada: „Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły, itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej (egoizm, który robi wyjątek tylko dla gatunku, drapieżność, chęć posiadania, żądze płciowe, sadyzm, okrucieństwo, pragnienie władzy, gnębienie wszystkiego dookoła) [...]”² i dodaje: „Demoniczną potęgą nazywamy taką, która włada lub chce władać nami, działając na drapieżne, okrutne i podłe instynkty, które w nas drzemią i czekają tylko sposobności, aby się objawić”³. Przyznać trzeba, że definicja to dość szeroka. Wedle niej demonicznym może być dowolna rzecz, miasto i każdy napotkany człowiek. Witkacy zauważa tę względność i zawęża krąg potencjalnych demonicznych sił. Wedle niego elementem konstytuującym demoniczność jest jej negatywny wpływ na jednostkę. Konfrontacja z demoniczną siłą ma wzbudzać w człowieku najgorsze, animalistyczne popędy, strącać w piekło żądz cielesnych, niszczyć ludzkie superego, wywyższając skłonne do grzesznych uczynków id.

Trudno nie spostrzec, że tak pojmowana definicja demonizmu jest wyjątkowo relatywna. Opiera się ona przecież jedynie na osobistym postrzeganiu rzeczywistości i wrażliwości doświadczającej jej jednostki. Pozostając w zgodzie z teorią Witkiewicza za demoniczną moc możemy więc uznać nawet jabłko, jeśli tylko sprawi ono, że naszą świadomość zacznie wypierać nieświadomość, a duchowość-cielesność.

Jeżeli zaaprobujemy witkiewiczowską koncepcję demonizmu i spojrzymy przez jej pryzmat na rysunki Schulza, będziemy zmuszeni zgodzić się z Witkacym: tak, te schulzowskie kreski niewątpliwie stworzyły demona. Jest nim kobieta.

Demon, czyli kobieta

Dla Witkiewicza kobieta jest istotą „posiadającą w najwyższym stopniu technikę opanowania i niszczenia mężczyzn”, „demonem klasy pierwszej”. Choć tylko Witkacy określał kobiety mianem demonów, to uzasadnienie takiego postrzegania pań łączy go z wieloma innymi myślicielami, m.in. z: Schopenhauerem, Hartmannem, Nietzschem, Ibsenem, Strindbergiem

¹ S. I. Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem* [w:] *Bez kompromisu*, pod. red. J. Degler, PIW, Warszawa 1976, s. 181.

² *Ibid.*, s. 181.

³ S. I. Witkiewicz, *Demonizm Zakopanego* [w:] *Op. cit.*, s. 495.



Aneta Jabłońska: „Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły, itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej [...]”. Kobięcy demonizm w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza

i Weiningerem. Ten ostatni wydaje się mieć najwięcej wspólnego z witkiewiczowską teorią kobiecego demonizmu (tezę tę potwierdza wypowiedź jednego z bohaterów dramatu „Nadobnisie i koczkodany, czyli Zielona pigułka”, który mówi: „Znam Kamasutrę i Weiningera, Freuda i bablionskich erotomanów”⁴).

Weininger w książce pt. „Płeć i charakter”⁵ konstatuje, że kobieta nie może być traktowana na równi z mężczyzną, jest ona istotą niższą, bo niezdolną do tworzenia kultury, a jej działania są jedynie odtwórcze. Kultura, zdaniem filozofa, zrodziła się tylko dzięki umysłowi mężczyzny, który wiedziony jest siłami takimi jak: intelekt, świadomość i wola. Kobietami zaś władają popędy opozycyjne: natura, biologia, ciało oraz nieświadomość.

Austriacki filozof twierdzi, że wartością, która tworzy kobiecą osobowość jest cielesność. Kobieta wie o egzystencji seksualnej. Erotyzm jest dla niej sensem istnienia, jedyną potężną siłą, którą wielbi. Weininger pisze: „Jeśli kobietę zapytać, co przez swe <ja> rozumie, nie potrafi ona przedstawić sobie pod tym nic innego, jak tylko swe własne ciało. Jaźnią kobiety jest jej powierzchowność zewnętrzna.”⁶

Zdaniem autora „Płci i charakteru” kobieta, nie mając nic innego do zaoferowania, wykorzystuje swą cielesność przeciwko mężczyźnie. Czyni tak, ponieważ dąży do osiągnięcia wyższego wymiaru bytowania – chce zostać indywiduum, osobowością samą w sobie. By tego dokonać musi przejść intelektualną energię mężczyzny i pierwiastki, które go konstytuują. Musi stać się jednostką zdolną do autorefleksji – posiadającą świadomość. Mężczyzna poddaje się cielesnym prowokacjom kobiety, obawiając się, że jeśli nie odda jej tego, czego pragnie, ta zaneguje jedyną sferę łączącą płcie – erotyzm.

Weininger zauważa, że kobieta, pozbawiając mężczyznę najistotniejszych dla niego wartości niszczy w nim elan vital. W ten sposób tworzy własną tożsamość - unicestwiając i przejmując męskie ego. Mężczyzna wkracza w sferę kobiety, poznaje cielesność, naturę i nieświadomość, powolnie wyzbywając się duchowości, świadomości i intelektu.

Filozof dowodzi, że kobieta zmniejsza zakres egzystencji mężczyzny – pojawia się on w jej świadomości tylko wtedy, gdy spełni jej cielesne pragnienia. Dlatego akt miłosny jest dla mężczyzny upadkiem i zhańbieniem – symbolem najniższych instynktów, wzniecanych i potęgowanych przez kobietę. Jej postępowanie jest podyktowane chęcią sprowadzenia mężczyzny na niższy szczebel egzystencji, obejmujący jedynie drapieżny animalizm i cielesność.

Analizując powieści Witkacego, można stwierdzić, że nieco zawęził on krąg kobiet, którym przypisuje przedstawione przez Weiningerę cechy. Zaprezentowany w książce „Płeć i charakter” obraz kobiety choć analogiczny do portretu powieściowych bohaterek

⁴ S. I. Witkiewicz, *Nadobnisie i koczkodany, czyli Zielona pigułka* [w:] *Dramaty*, T.2, PIW, Warszawa 1972, s. 177

⁵ Zob. O. Weininger, *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Sagittarius, Warszawa 1994.

⁶ Ibidem, s. 45.



Aneta Jabłońska: „Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły, itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej [...]”. Kobięcy demonizm w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza

Witkiewicza⁷, dotyczy on jednak tylko tych pań, którym autor nadaje miano demonicznych. Takie kobiety, w wykreowanym przez autora „Pożegnania jesieni” świecie, zagrażają jedynie mężczyznom wyjątkowo rozwiniętym duchowo, odczuwającym metafizyczne nienasycenie.

Świętość grzeszniczy

Kobietą, którą Witkacy uznaje za „demonia klasy pierwszej” jest Helena Bertz – „wcielenie kobiecości w żydowskim wydaniu”⁸. Żydostwo to wzmacnia demoniczność Heleny, która kryła w sobie „radioaktywne pokłady zła, semickiego, czarno – rudego, sfermentowanego w starozakonnym sosie, przepełnionego kabałą i Talmudem”⁹. Hela, choć opanowała filozofię współczesną, nawet prowadziła intelektualne dysputy z mężczyznami, rozprawiała o filozoficzno – egzystencjalnych problemach, to jednak jej umysł „był tylko miejscem skrzyżowania wszystkich możliwych systemów, ale swego własnego nie mogła wyprodukować i cierpiała na tym bardzo.”¹⁰

Panna Bertz jest dokładną realizacją stworzonego przez Witkacego paradygmatu kobiety demonicznej. Bohaterka „Pożegnania jesieni” ma zgrabne, białe nogi, skośne, niebezpieczne oczy, twarz przypominającą ptaka i ruchy najbardziej zmysłowego kota – pantery. Najwyraźniejszymi rysami demoniczności Heli są wymownie krwawe i pełne usta, „gorące bagno nieprawdopodobnej lubieży”¹¹ oraz rude, gęste włosy.

Hela łączy w sobie cechy świętości i diaboliczności. Znacząca jest jej fałszywa religijność. Bertzówna zdecydowała się na przyjęcie „ultrakatolickiego” chrztu, jednak gdy Ksiądz Wyprztyk zapytał ją, czy „wyrzeka się złego ducha i spraw jego”, „chwycił ją kurcz za gardło, oczy zaszczyły łzami i nie mogła wydusić słowa”¹². Dodaje pikanterii Witkiewicz tej scenie, każąc czytelnikowi „słyszeć” wśród kościelnej ciszy pseudo – imiona szatana: „Ananiel, Ahasfaron, Azababrol”. Hela przechodzi tę próbę wiary i wygląda teraz jak „Święta Teresa zmieszana pół na pół z żydowską sadystką, mordującą z torturami w kokainowym podnieceniu białogwardyjskich oficerów [...]”¹³.

Opętanie

Od tak pięknego, okrutnego demona, jak Hela uzależnił się Atanazy Bazakbal. Dobrze wiedział Atanazy, czym grozi relacja z demonem. „Dla pewnych ludzi sens życia jest tylko w zniszczeniu siebie. Chodzi tylko o to, jak. Dla mnie Twoja Hela jest tym pretekstem – ja nie mam sztuki, nauki – nic.”¹⁴, mówi Tazio narzeczonemu Bertzówny, Azalinowi. Atanazy myśli więc o całkowitym poddaniu się Helenie, dosłownie – oddaniu jej życia, mówi jej: „Nikt nie mógł Ci tego dać, co ja, bo ja ryzykuję wszystko, całego siebie”¹⁵. Wydaje się Taziowi, że to mentalne

⁷ Zob. A. Crugten, *Witkiewicz, czyli walka płci*, przeł. W. Bieńkowska, „Twórczość”, 1 (1968).

⁸ S. I. Witkiewicz, *Pożegnania jesieni*, PIW, Warszawa 1983, s. 86.

⁹ *Ibid.*, s. 91.

¹⁰ *Ibid.*, s. 227.

¹¹ *Ibid.*, s. 21.

¹² *Ibid.*, s. 111.

¹³ *Ibid.*, s. 91.

¹⁴ *Ibid.*, s. 151.

¹⁵ *Ibid.*, s. 203.



Aneta Jabłońska: „Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły, itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej [...]”. Kobięcy demonizm w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza

zatrącenie się, wyzwolił w nim nowe, psychicznie twórcze siły, dzięki którym stanie się swego rodzaju nadczłowiekiem.

Bazakbal ofiaruje Heli nie tylko swoje życie, poświęca dla niej również Szweda Tvardstrupa (zabijając go podczas pojedynku) a także swoją ciężarną żonę, która popełniła samobójstwo po tym, jak zobaczyła swego męża in flagranti w pokoju rudowłosej Semitki.

Mimo tych smutnych skutków romansu z Helą, Atanazy ucieka z nią do Tropików. To tu miały zajść „ostateczne transformacje” psychiczne Heli i Tazia. Początkowo wszystko układało się tak, jak sobie to Bazakbal wykoncyrował. Zmysłowo kochankowie działali na siebie kojąco, również duchowo wznieśli się na wyższy poziom – przeprowadzali „istotne rozmówki”, przekonani byli o prawdziwości swych uczuć. Jednak, kiedy przywykli już do siebie a stan euforycznej fascynacji wkroczył w sferę normalnych odczuć, znów doskwierać im zaczęła niewystarczalność rzeczywistości. Starając się zapomnieć o bolesnym poczuciu rzeczywistości „pożerali się w niesytych pieścizotach jak pająki, o ile w ogóle pieścizotami można nazwać, to co się między nimi działo”¹⁶.

Jednak czysto seksualna egzystencja, męczyła Atanazego psychicznie i odbierała mu siły intelektualne. To zrozumiałe w kontekście przedstawianej tu filozofii Weiningera – Hela, która czuła się doskonale, wchłaniała jego psyche. Tazio więc „sam nie wiedząc kiedy ani się opatrzył, jak stał się własnym cieniem, istniejącym tylko w potworniejącej z dnia na dzień wyobraźni tej kobiety”¹⁷. Rzeczywiście – erotyczne kombinacje, tworzone przez Helenę były coraz bardziej dewiacyjne, powiedzieć wystarczy, że któryś z jej gości „skonął na serce”.

Mimo całego swego duchowego wyczerpania Tazio „wpadł w nałóg <potęgowania potworności> (jak to się nazywało) i brnął ze wstrętem połączonym z niezdrowym upodobaniem w coraz to inne orgiastyczne <nowalie>”¹⁸. Odejść od Heli przez długi czas Tazio nie mógł, była dla niego narkotykiem, usprawiedliwieniem istnienia, wcieleniem metafizycznej dziwności, zresztą zbyt zmiażdżony był psychicznie, by móc zdobyć się na tak odważny krok. Pomylił się więc Bazakbal, sądząc, że Hela doda mu sił, gdyż to ona właśnie jest tą, która go ich pozbawiła.

Bez demona żyć nie sposób...

Atanazemu udaje się jednak wyzwolić od Heli – zostawia ją w Tropikach i samotnie powraca do kraju. Jest już jednak tylko „żywym trupem” wypalił się Tazio emocjonalnie „niewielki zapas uczuć, który miał na życie całe, spalił w ciągu tych kilku miesięcy – została kupa żużli [...]”¹⁹. Wyrwał się Atanazy ze szponów demona nie dlatego, że wygrał ze swoim pożądaniem, nasycił się wystarczająco tropikalnym życiem. Pomogła mu powziąć tę decyzję sama Hela, która „stawiała się towarzystwem ciężkim do zniesienia”, ponieważ była na „granicy ostrego obłądu”, popadając w coraz silniej się objawiającą nimfomanię. Dodatkową motywacją dla

¹⁶ Ibid., s. 234.

¹⁷ Ibid., s. 234.

¹⁸ Ibid., s. 251.

¹⁹ Ibid., s. 254.



Aneta Jabłońska: „Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły, itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej [...]”. Kobięcy demonizm w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza

Atanazego był lęk przed osadzeniem go w więzieniu. Był przecież współwinnym śmierci gościa Heleny, któremu stanęło serce. Nie chciał Tazio „zgnić w cejlońskim więzieniu”, lecz „pięknie umrzeć”.

Wszystkie te powody definitywnie skłoniły Bazakbala do ucieczki. Nie znaczy to jednak, że zabił w sobie demona Heli. W drodze powrotnej, krańcowo wyczerpany, rozmyśla jeszcze „czy wytrzyma bez niej fizycznie, czy nie dostanie obłądu, gdy zabraknie mu tej ciągłej narkotycznej podniety zmysłów”²⁰. Wytrzymał, a najlepszym antidotem na tęsknotę za rajem utraconym, czyli Helą, podczas długiej podróży do kraju, były inne kobiety i... obsesyjne już wizje zmarłej żony.

Po powrocie do kraju Atanazy projektuje swoje nowe życie. Dzieją się tu jednak rzeczy, których Tazio nie przewidział. Bazakbal jest zmuszony do bezprzemyślanej pracy, nieustannie inwigilowany, nie starcza mu czasu na życie prywatne. W zastępych okolicznościach – psychicznie zniszczony, dręczony wyrzutami sumienia wobec Zosi, , bez woli, systemu życiowego i ... Heli młody mężczyzna pragnie już tylko śmierci. Dokonuje więc nieudanej próby samobójczej. Tak pożądana przez Atanazego śmierć nadchodzi, nie jest jednak wyborem Tazia lecz nieszczęśliwym (?) zrzędzeniem losu.

Śmierć kochanka w żaden sposób nie wpłynęła na Helę, nie męczyły jej ani wyrzuty sumienia ani tropikalne wspomnienia. Powróciła do kraju i została kochanką Tempego, który znudził się jednak jej okrucieństwem i nimfomanią, w związku z tym Bertzówna zdecydowała się na wyjazd z Prepudrechem do Persji, osadziła tu na tronie swego męża, ale w istocie „rządziła właściwie ona sama, wszechwładnie i niepodzielnie”²¹. Atanazy został wrzucony do grobu, Hela zasiadła na tronie. Taki to sfermentowany owoc stał się zwieńczeniem tego burzliwego związku.

Demon, czyli małpa?

Wydawać by się mogło, że demoniczne siły kobiet są nieprzewidywalne. Wniosek to logiczny. Rzeczywiście, demona nie unicestwia nigdy mężczyzna, niszczy go jednak nadchodząca epoka „zbarania”, mechanizacji życia, zanikającej indywidualności. Gdy ginie jednostkowość, ginie też idea demona, ponieważ „dla matola demon jest szkodliwy”.

Wśród przyszłych, „zautomatyzowanych” ludzi nikt nie będzie już dążył do metafizycznych uczuć – nie pozna się na demonicznej sile je wywołującej. Zatem, gdy kobieta demoniczna niszczy ostatnich, odczuwających metafizycznie mężczyzn, niszczy też samą siebie, bo to przecież oni są swoistym warunkiem jej istnienia. Mężczyźni (rzecz jasna – tylko ci dążący do metafizycznego nasycenia) uzależniają się od demonów, jak od najcięższych narkotyków, jednak również demony, w obliczu zanikania uczuć metafizycznych, uzależnione są od mężczyzn.

²⁰ Ibid., s. 256.

²¹ Ibid., s. 286.



Aneta Jabłońska: „Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły, itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej [...]”. Kobięcy demonizm w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza

Najwyraźniejszym exemplum, zbliżającego się, powolnego wymierania prawdziwych demonów, jest śmierć rara avis demonicznej siły, bohaterki „Nienasycenia”, Iriny Wsiedłowny. Kobieta następująco komentuje okoliczności, w których przyszło jej żyć: „To świństwo było kiedyś czymś wielkim, a w naszej przejściowej epoce stało się małym i marnym. – To zanikająca, rozkładająca się osobowość, dla której nawet w literaturze miejsca już nie ma. Ale też w tym świństwie, co jest rudą właściwie, kryje się czasem trochę dawnego złota, które trzeba umieć wydobyć, wypalić i oczyścić. Oczywiście jest tego, co najmniej o 80% mniej niż dawniej i inne muszą być metody dobywania: chemiczne raczej niż fizyczne – i tę psycho – chemię posiada jeszcze kilka kobiet na tym świecie”²².

Kobięcy demonizm są degradowane przez mdłą demokrację, zamieniają się w małpy, papugi lub umierają. Dotyczy to nie tylko powieściowych bohaterek. W dramacie pt. „Nadobnie i koczodany” Zofia zostaje zdeptana przez Mandelbauma, nową rasę przyszłości. Równie niesprzyjający jest los dla Serafomy z „Niepodległości trójkątów”, która, skonfrontowana z powierzchownością współczesnych partnerów, decyduje się na związek z Eks – Admiralem i przemienia się w zwykłą, spokojną, domową kobietę. W „Szewcach” z kolei Irina zmienia się w małpę – papugę w klatce, ma być teraz jedynie rozrywką dla Towarzysza X. Dobitnie Witkiewicz sugeruje, że współczesny, kobięcy demonizm nie ma już racji bytu, może być tylko przerażającą karykaturą.

Kołaż demonów

Tezę tę potwierdza kreacja witkacowskich pań. Pisarz tworzy ich sylwetki, korzystając ze sztampowych, bardzo już utartych i w gruncie rzeczy nieciekawych i nic nie wnoszących archetypów literackich. Odwołuje się więc do modernistycznych wizji Kleopatry – kobieta to królowa, bogini i wampir jednocześnie, do Muncha, według którego czerwień, to kolor włosów wampira, do Spenglera – który uznawał kolory niebieski i zielony (żadna z powieściowych bohaterek Witkiewicza nie miała piwnych oczu) za wyjątkowo głębokie, transcendentne niemal²³.

Witkiewicz nawiązuje również do potocznych wyobrażeń kobiety „idealnej”. Jego bohaterki mają niebywale gibkie, niemal kocie ciała, piękne nogi, delikatną skórę, przybierają wyuczone, półleżące pozy, opadając na poduszki. Witkiewiczowski obraz kobiety demonicznej jest więc swoistym kołażem, łączącym elementy różnych epok, kultur i wyobrażeń.

Witkacy wybiera taką formę, ponieważ po pierwsze – nic nowego wnieść nie sposób, tyle opowieści już o kobiecie snuto i tak drobiazgowo ją opisano, po drugie – Witkiewicz nie konstruuje wizerunku kobiety współczesnej, przystosowanej do epoki, w której żyje. To kobiety, które niegdyś mogłyby być w pełni siły i władzy, tak jak Kleopatra, Judyta (odcinająca głowę Holofernesowi), Lilith, Lady Makbet, czy Salome, jednak w czasach im współczesnych stają się tylko deformacją dawnej, kobiecej potęgi.

²² S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, PIW, Warszawa 1992, s. 226.

²³ Zob. M i M. Skwarowie, *Rodowód kobiety demonicznej*, „Dialog”, 12 (1994).



Aneta Jabłońska: „Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły, itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej [...]”. Kobięcy demonizm w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza

Dowodem tego jest np. sparodiowanie przez Witkiewicza modernistycznych wzorców poprzez wykorzystanie mitu Salome. Bohaterka „Nienasycenia”, Persy po ścięciu swego partnera Kocmułochowicza, nerwowo zastanawia się czy rzucić się ku głowie, czy ku korpusowi. Wybiera głowę. Uznaje, że w takiej sytuacji zachować się powinna, jak mityczna Salome. Dzięki temu wśród kobiet demonicznych zajmie zaszczytne, drugie miejsce, zaraz po bohaterce powieści „Czerwone i czarne” Stendhala, Matyldzie de La Mole. Całuje więc zakrwawione usta martwego Kwaternistrza, następnie całuje swego kochanka Zypcia, co przypomnieć ma nam o kobiecym wampiryzmie (jednak nie w pierwszorzędym wydaniu) po czym dostaje ataku nerwowego i mdleje. Zdaje się, że nikt nie zapamięta Persy tak, jakby chciała – jako współczesnego wcielenia mitycznej Salome połączonej z wampiryzką. Raczej pamiętać się ją będzie, jako jedną z wielu dziewcząt przeznaczonych Chińczykom.

Demoniczne uniesienia

Chociaż demon, już nieco zdegradowany i ośmieszony, to jednak opisane tu pokrótce i wybiórczo wydarzenia wyraźnie ukazują, jak wyczerpujące psychicznie są dla mężczyzn – głównych bohaterów powieści Witkacego, ich stosunki z kobietami. Dlaczego zatem tak trudno jest im zrezygnować z demonicznej miłości?

Witkacy nie opisuje idealnej miłości duchowej, a tę fizyczną, związaną z pożądaniem, aktem płciowym. Seksualizm ten jest ściśle związany z metafizyką²⁴. Niepokój erotyczny bohaterów albo jest odczuwany jednocześnie z niepokojem metafizycznym, albo staje się nim. Zatem akt płciowy jest tu czymś znacznie wyższym niż płaskie i banalne fizyczne dowody duchowej miłości, jest doznaniem metafizycznym, zbliżającym do Tajemnicy Istnienia.

Ekstaza seksualna wprowadza do świata metafizyki, czyli uduwnia rzeczywistość, wyzwala od nudy, banalności a także przypadkowości ludzkiej egzystencji. Poza tym wszystkim spełnia funkcję dla powieściowych bohaterów najistotniejszą, mianowicie sprawia, że doświadczają oni rzadkiego poczucia sensu istnienia.

Doznania te są jednak tylko chwilowym błyskiem, zbyt krótkim, by mógł zapisać się w męskiej świadomości. Ponadto, tak spreparowane doświadczenie metafizyczne jest przeżyciem w istocie nieprawdziwym, bo wywołanym sztucznie a także, według ontologicznej teorii Witkacego, niemożliwym do osiągnięcia.

Jeśli jednak mężczyzna zazna nawet tej fałszywej i połowicznej metafizyki życia codziennego, będzie dążył do odczuwania jej jeszcze częściej i silniej. Chwilowe nasycenie sprawia, że jednostka staje się niemal oszalała z wzmacniającego się, metafizycznego głodu. Witkacowski bohaterowie wpadają więc w pułapkę – dążąc do nasycenia, ujrzenia innego wymiaru rzeczywistości, po krótkiej chwili rozkoszy, osiągają jedynie wewnętrznie niszczące nienasycenie.

W witkacowskim świecie miłość i akt fizyczny są więc niczym więcej niż ułudą, swego rodzaju życiowym kataklizmem, który wznieca uspięte instynkty, niepokoję i metafizyczne

²⁴ Zob. L. Sokół, *Metafizyka płci: Strindberg, Weininger i Witkacy*, „Pamiętnik Literacki”, 4 (1985).



Aneta Jabłońska: „Tu nie chodzi o akcesoria demonizmu (czarownice, diabły, itp.), tylko o to zło, w istocie swej podkładkę duszy ludzkiej [...]”. *Kobięcy demonizm w powieściach Stanisława Ignacego Witkiewicza*

nienasycenie. Mimo to postaci Witkacego, wierząc, że piją ambrozię, dążą do miłosnego zespolenia. Niestety ambrozja ta przeistacza się zawsze w gorzki jad demona...

Bibliografia:

1. Crugten A., *Witkiewicz, czyli walka płci*, przeł. W. Bieńkowska, „Twórczość”, 1 (1968).
2. Skwarowie M. i M., *Rodowód demonicznej kobiety*, „Dialog”, 12 (1994).
3. Sokół L., *Metafizyka płci: Strindberg, Weininger i Witkacy*, „Pamiętnik Literacki”, 4 (1985).
4. Weininger O., *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Sagittarius, Warszawa 1994.
5. Witkiewicz S. I., *Dramaty*, T.2, PIW, Warszawa 1972.
6. Witkiewicz S. I., *Bez kompromisu*, oprac. Degler J., PIW, Warszawa 1976.
7. Witkiewicz S. I., *Pożegnanie jesieni*, PIW, Warszawa 1983.
8. Witkiewicz S. I., *Nienasycenie*, PIW, Warszawa 1992.





Magdalena Podsiadło: Filmy nawiedzone, czyli kobiety władzy i demony. Obcość nie z tej ziemi

Uniwersytet Jagielloński

magdalena.podsiadlo-kwiecien@uj.edu.pl

Abstrakt:

Artykuł poddaje analizie sposób przedstawiania kobiet władzy w trzech zrealizowanych w drugiej dekadzie XXI wieku polskich filmach: *Idzie* (2013) Pawła Pawlikowskiego, *Obcym ciele* (2014) Krzysztofa Zanussiego oraz *Zaćmie* (2016) Ryszarda Bugajskiego. Bohaterki filmów współtworzące aparat represji w okresie stalinowskim są z jednej strony wzorowane na konkretnych postaciach historycznych, z drugiej zaś posiadają właściwości przynależne sferze metafizycznej. Obecny w omawianych dziełach kontekst religijny koresponduje z zaproponowanym w artykule ujęciem widmologicznym. W każdym z analizowanych filmów decydującą rolę odgrywa bowiem motyw nawiedzenia bohaterek przez duchy zmarłych lub demony, co prowadzi do ontologicznego rozchwiania rzeczywistości bądź usytuowania bohaterek w przestrzeni quasi-infernalnej. Demoniczne kobiety władzy przynależne zarówno rzeczywistości historycznej, jak i wymiarowi metafizycznemu, stają się idealnym medium wyrażenia lęku oraz bezsilności poznawczej bądź etycznej wobec złożonych zdarzeń rozgrywających się w przeszłości.

Słowa kluczowe:

widmologia, kobiety, władza, postsekularyzm, komunizm

Abstract: Haunted films and demonic women of power

The article analyses the way women of power are presented in three Polish films produced in the second decade of 21st century: Paweł Pawlikowski's *Ida* (2013), Krzysztof Zanussi's *Foreign Body* (2014) and Ryszard Bugajski's *Blindness* (2016). On the one hand, the films' heroines, co-authors of the machine of repression in Stalinist times, are based on specific historical figures, on the other hand, they have characteristics belonging to the realm of the metaphysical. The religious context present in the works discussed corresponds to the hauntological approach proposed in the article. Because in every analysed film the decisive role is played by the motif of the heroines being haunted by ghosts of the dead or by demons, which leads to ontological instability of reality or placing the heroines in a quasi-infernal space. Demonic women of power, pertaining both to historical reality and metaphysical dimension, become the perfect medium to express fear and cognitive or ethical helplessness in the face of complex events that took place in the past.

Keywords:

Hauntology, Women, Power, Postsecularism, Communism.

Obcość nie z tej ziemi

Tylko w ostatnim czteroleciu trzech reżyserów: Paweł Pawlikowski w *Idzie* (2013), Krzysztof Zanussi w *Obcym ciele* (2014) oraz Ryszard Bugajski w *Zaćmie* (2016) podjęło temat kobiet współtworzących aparat władzy w okresie stalinowskim. W każdym z wskazanych filmów bohaterki pełnią wyeksponowane funkcje prokurotek, sędziów bądź dyrektorek departamentów służby bezpieczeństwa, kobiet szczególnie wpływowych, ale też budzących dużo większe emocje wśród twórców, historyków, publicystów i widzów niż piastujący te same stanowiska mężczyźni. Główną bohaterką *Zaćmy* jest Julia, była szefowa V departamentu Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego odpowiedzialna za walkę z kościołem, której postać wzorowana jest na biografii Julii Brystygierej. W *Idzie* – postać prokuratora Wandy Gruz nawiązuje do osoby Heleny Wolińskiej-Brus, która między innymi przyczyniła się do skazania generała Fieldorfa „Nila”. W *Obcym ciele* natomiast – Róża Nilska, prokuratora orzekająca w procesach AK-owców (być może jej nazwisko odsyła do pseudonimu generała, na którego wyrok śmierci wydała także kobieta, sędzia Maria Gurowska), nie odnosi się wprawdzie do żadnej konkretnej postaci, ale za to czerpie z wszystkich wymienionych pierwowzorów. Każda z ekranowych bohaterek oprócz cech pochodzących od postaci historycznych, otrzymała również oprawę sytuującą je – oraz podejmowane w filmach zagadnienia – w sferze metafizycznej. Mimo że analizowane dzieła różnią się między sobą zarówno poziomem artystycznym, jak i sformułowanym w nich światopoglądem, łączy je wybór głównej postaci oraz sposób jej przedstawienia, który przenosi omawiane filmy z rejestru historycznego na nadprzyrodzony.

Demoniczność czy też niesamowitość bohaterek uzasadniają naturalnie zbrodnie, które popełniły w czasie sprawowania funkcji politycznych. Oprócz aktywności zawodowej, o ich budzącym lęk statusie decyduje także cechująca je potrójna obcość: „jako – kobiet, Żydówek, komunistek”¹, co niejednokrotnie dostarczało dodatkowych argumentów przeciwko nim. Pierwszy rodzaj obcości związany z płcią bohaterek polega na przekraczaniu ról genderowych tradycyjnie przypisanych kobietom. Jak pisze Agnieszka Mrozik: „W potocznej świadomości wynaturzenia stalinizmu utożsamiono z »zaburzeniami« polityki płciowej”². „Zaburzenia” te, czyli przejmowanie uprzywilejowanych funkcji dotąd przynależnych mężczyznom, częściej miały charakter jedynie wizerunkowy, natomiast nie pozwalały na trwałe wprowadzenie postulatów emancypacyjnych. Część z nich przyjęła karykaturalny kształt kojarzony odtąd z robotnicą: „androgyniczną, o muskularnym, oderotyzowanym ciele”³, inne pozostały w formie deklaracji. „Chociaż przesadna sowiecka retoryka dotycząca rozwiązania kwestii kobiecej nie przekładała się bezpośrednio na poprawę standardów życia czy zmniejszenia mizoginicznych postaw, w publicznych wypowiedziach Sowietów niechętnie dawali wyraz odczuciom, które mogłyby zostać odebrane jako antykobiece”⁴ – komentuje

¹ Piotr Forecki, *Krwawa Luna i żydokomuna*, edycja elektroniczna, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/krwawa-luna-i-zydokomuna/>, [dostęp 1.08.2017].

² Agnieszka Mrozik, *Poza nawiasem historii (kobiet), czyli po co nam dziś komunistki*, edycja elektroniczna, https://www.researchgate.net/publication/312025206_Poza_nawiasem_historii_kobiet_czyli_po_co_nam_dzis_komunistki, [dostęp 1.08.2017].

³ Ewa Toniak, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Korporacja ha!art, Kraków 2008, s. 86.

⁴ Choi Chatterjee, *Soviet Heroines and Public Identity, 1930-1939*, “The Carl Beck Papers in Russian & East European Studies”, No. 1402, 09.1999, s. 3.

hinduska badaczka. W przeważającej mierze polski komunizm (podobnie jak jego stalinowska odmiana) wykazywał przywiązanie do konserwatywnych wzorców, dążył do zachowania tradycyjnej hierarchii płci i sprawowania kontroli nad erotycznym ciałem kobiecym. Paradoksalnie zatem podkreślana czasem analogia między współczesną emancypacją a epoką PRL-u idzie krok w krok za ówczesną propagandą. Dzieje się tak także w filmie Krzysztofa Zanussiego, *Obce ciało*, który wskazuje podobieństwo między feminizmem i stalinizmem, myląc laickość z sekularyzmem. Stalinowskie funkcjonariuszki stają się tym samym w jego filmie argumentem antyemancypacyjnym, skazując postulaty równościowe na status obcego, radzieckiego wpływu i dewiacji wrogiej kulturze polskiej.

Drugim rodzajem obcości cechującym bohaterki jest ich przynależność etniczna, która wiąże się z nośnym i ciągle żywotnym w polskim kontekście pojęciem „żydokomuny”. Zarówno *Ida*, jak i *Zaćma* podkreślają żydowskie pochodzenie Wandy i Julii, które wyklucza je ze wspólnoty chrześcijańskiej i uniemożliwia czerpanie z jej konsolacyjnego charakteru. Jednocześnie zantagonizowanie kultury żydowskiej i chrześcijańskiej sprawia, że filmy te przedstawiają obie wspólnoty w sposób konkurencyjny, a „Żydów jako nie-Polaków”⁵, czyli jako obcych.

Trzecim obszarem eksploatacji obcości jest seksualność bohaterek. Zwykle w prezentowaniu komunistek uwzględniony zostaje aspekt cielesny, który ma potwierdzić ich rozwiązłość seksualną lub zaburzenia związane z tą sferą. Dotyczy to zarówno sposobu pisania o komunistkach przez publicystów czy historyków, jak i ich wizerunków ekranowych. O Helenie Wolińskiej, pierwowzorze z filmu *Ida*, która miała dwóch mężów (Franciszka Józwiaka i Włodzimierza Brusa) „w wielu opracowaniach (...) można znaleźć określenie, że była ona PPŻ, a więc przechodnią polową żoną Józwiaka, [choć] takie pojęcie nie funkcjonowało ani w Gwardii, ani w Armii Ludowej”⁶. W rzeczywistości Wolińska była stała w relacjach damsko-męskich. Z Franciszkiem Józwiakiem związała się, wówczas gdy Włodzimierz Brus został uznany za zmarłego, jednak po jego powojennym powrocie towarzyszyła mu już do śmierci. W przypadku Julii Brystygirowej ten rodzaj dyskursu przejawia się w niepotwierdzonych informacjach o jej licznych kochankach oraz stosowanych przez nią torturach o charakterze seksualnym⁷. Zarówno *Ida* inspirowana postacią Wolińskiej, jak i *Zaćma* odwołująca się do osoby Brystygirowej czynią rozwiązłość seksualną bądź perwersję bohaterek ich cechą konstytutywną, odnosząc się do krążących na ten temat legend. Tym tropem podąża także Krzysztof Zanussi, który wprawdzie nie wspomina o seksualnych upodobaniach 80-letniej Róży Nilskiej (w przeciwieństwie do dwóch pozostałych filmów akcja *Obcego ciała* rozgrywa się współcześnie), ale czyni to pośrednio za sprawą śledzenia zaburzeń seksualnych jej córki – Kris.

Obok wspomnianych odmienności – a jednocześnie częściowo za ich sprawą – nawarstwia się czwarty typ obcości, podkreślony przez demoniczną naturę bohaterek. Kobiety władzy charakteryzowane za pośrednictwem związku ze złymi mocami oraz doświadczenie nawiedzenia przez duchy reprezentują obcość umotywowaną metafizycznie. Agnieszka

⁵ Anna Zawadzka, *Piętno „żydokomuny” w ujęciu pokoleniowym. Szkic do badań*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 94.

⁶ Iwona Kienzler, *Krwawa Luna i inni. Prokuratorzy i śledczy systemu stalinowskiego w Polsce*, Bellona, Warszawa 2016, s. 191.

⁷ Zob. Patrycja Bukalska, *Krwawa Luna*, Wielka Litera, Warszawa 2016, s. 158-159.



Mrozik zwraca uwagę, że potomkowie komunistów często sięgają po terminologię religijną (a tym samym ahistoryczną), określając komunizm jako upadek, grzech, zło. „Nurtom ekspiacyjnym towarzyszą tym samym tony rezurekcyjne: »grzesznik« może się »narodzić na nowo«, jeśli tylko »odpokutuje« swoje winy”⁸. Nie inaczej dzieje się we wszystkich trzech omawianych filmach, które sytuują bohaterki w kontekście religijnym, a co za tym idzie – nadprzyrodzonym. Komunistyczne funkcjonariuszki – nawiedzone przez demony – stają się uczestniczkami sporu nie tyle historycznego dotyczącego przeciwstawnych postaw, lecz starcia religijnego. Każda z nich zostaje przeciwstawiona chrześcijańskim figurom: zakonnicom, męczennikom i duchownym, a ostatecznie Chrystusowi, którego te postacie reprezentują. Tym samym mimo że filmy traktują o bohaterkach nawiązujących do realnych postaci historycznych, zostały one podporządkowane opowieściom przenoszącym je z poziomu historycznego na metafizyczny. Wydawałoby się, że w tym kształcie reprezentują tradycyjne połączenie kobiecości, władzy, seksualności i herezji, niemal od tysiąclecia znane pod postacią czarownic i najintensywniej tępione przez chrześcijaństwo na przełomie XVI i XVII wieku⁹. Ze współczesnej perspektywy kobiety władzy nie wyczerpują jednak tego wzorca, choć stanowi on budulec ich obcości. Okazuje się, że metafizyczne ramy wykorzystane w filmach nie dostarczają bynajmniej niegdysiejszych klarownych odpowiedzi odnośnie potępienia i zbawienia oraz zbrodni i kary.

Filmy nawiedzone

Elementem łączącym wskazane obrazy jest wspomniany już status bohaterek oraz charakter świata przedstawionego, nawiedzanego przez widma, złego ducha bądź traumatyczną przeszłość. Fascynacja widmami i czasem minionym koresponduje z charakterystycznym dla kultury polskiej zanurzeniem w przeszłości i bezustannym spoglądaniem wstecz, ku tragicznym zdarzeniom historycznym. Obecny w filmach kontekst religijny, który wprowadza do nich treści metafizyczne, zostaje zatem uzupełniony przez aspekt równie nadprzyrodzony, czyli widmologiczny, bardziej akcydentalny, fragmentaryczny, istniejący poza spójnym systemem religijnym.

Pojęcie widmologii (bądź widmontologii), które doczekało się różnorodnych interpretacji w humanistyce, łączy się z derridiańską myślą słabą i odnosi się do niepokojącej zjawiskowości „czegoś niematerialnego, co tymczasowo zyskuje zauważalne kształty, niespodziewanie wyłania się z mrocznych zaświatów i znika, powracając w rytmie kolejnych nawiedzeń”¹⁰. Pojawiające się widma tworzą z rzeczywistości palimpsest, przez który przemawia przeszłość (wyrzuty sumienia, traumatyczne doświadczenie, nieodżałowana strata, niezrealizowana potencjalność) lub trudna do zasymilowania obcość (np. inność etniczna). Widmo można porównać do dybuka, Innego, fantomu, który szuka dla siebie miejsca w czasie teraźniejszym. Jego pojawienie się prowadzi do rozdwojenia, podważa tożsamość nawiedzanego przez niego podmiotu oraz stabilność rzeczywistości. Widma

⁸ Agnieszka Mrozik, „Dziadek (nie)był komunistą”. *Między/transgeneracyjne pamięć o komunizmie w polskich (auto)biografiach rodzinnych po 1989 roku*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 56.

⁹ Zob. Jean Delumeau, *Strach w kulturze zachodu XIV-XVIII w.*, przeł. Adam Szymanowski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, ss. 328, 338-339.

¹⁰ Grzegorz Grochowski, *Wstęp. Numer nawiedzony*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 8.

„znajdują się [bowiem] pomiędzy życiem i śmiercią, obecnością i nieobecnością, bytem i niebytem”¹¹, są mgliste, nieoczywiste, stawiają opór objaśnieniu. „Derrida dzięki widmom doprowadza między innymi do osłabienia kategorii istnienia, wprowadza śmierć w przestrzeń przeciwnego jej do tej pory życia, zanieczyszcza teraźniejszość słabą obecnością przeszłości, natomiast podmiot w jego ujęciu jest zawsze melancholijny, czyli heterogeniczny, zamieszany przez inne głosy oraz podzielony”¹². W każdym z analizowanych filmów pojawia się różnie pojęty motyw nawiedzenia przez duchy zmarłych lub demony, co prowadzi do ontologicznego rozchwiania rzeczywistości, usytuowania bohaterek w przestrzeni quasi-infernalnej, uczynienia z nich postaci podzielonych, pękniętych, nękanych przez zjawy. W przeciwieństwie do ram metafizycznych widmontologia nie proponuje jednak świata dwubiegunowego, o klarownie zarysowanych ramach etycznych. Przynajmniej w *Idzie* i *Zaćmie* widma rozsadzają ramy prostego moralitetu, w którym jednoznacznie można wskazać, kto zasługuje na wieczne potępienie, a kto na przebaczenie.

Wanda Gruz (*Ida*)

Czarno-białe zdjęcia *Idy* odrealniają przedstawioną w filmie rzeczywistość i od pierwszej sceny pomagają usytuować ją na poziomie metaświata: Ida maluje figurę Chrystusa, a następnie wraz z innymi zakonnicami ustawia ją na otwartym placu. Polecenie przełożonej nakazujące bohaterce czasowe opuszczenie klasztoru, aby poznała swoją ciotkę, przypomina wyganianie z raju, z czym wiąże się inicjacja seksualna bohaterki, uzyskanie wiedzy o swoim pochodzeniu i dokonanie wyboru odnośnie swojej tożsamości religijnej. W ten sposób opowieść o *Idzie* i jej ciotce, Wandzie Gruz, zostaje wpisana w ramy religijne i staje się przypowieścią o świętej i potępionej, co reżyser bezustannie podkreśla – poprzez kontrast ubioru bohaterek, ich obyczajów, stosunku do religii – odwołując się do rozpoznawalnego w chrześcijaństwie wzoru madonny i grzesznicy. Oprócz religijnego kontekstu w filmie kilkakrotnie pojawi się motyw nawiedzenia – w postaci grobu ze szczątkami dziecka, siostry i szwagra Wandy – zamordowanych w czasie wojny. Rola tę pełni także Ida, która jest jak gdyby zmartwychwstałą kopią niezżyjącej siostry Wandy (Różę i Idę gra ta sama aktorka), a wspomnianą widmowość podkreśla obecność fotografii, na której widzimy Różę z noworodkiem (Idą). Na ten aspekt fotografii „zawieszanej między życiem a śmiercią”¹³ mający widmowy wpływ na kolejne pokolenia zwraca uwagę Marianne Hirsch w swoich rozważaniach nad postpamięcią: „Zadaniem fotografii wobec utraty i śmierci nie jest zapośredniczenie procesu jednostkowej i zbiorowej pamięci, ale przywrócenie przeszłości w postaci mrocznego widma, przy jednoczesnym podkreślaniu jej niezmiennego i nieodwracalnego wymiaru: przeszłość jest przeszła i niemożliwa o odzyskania”¹⁴. Mroczne widmo – postać z fotografii wpatrująca się uporczywie w widza – nie należy jedynie do przeszłości, ale kieruje postępowaniem obu bohaterek. Powtórny pochówek, którego dokonują Wanda i Ida, grzebiąc w rodzinnym miejscu spoczynku wykopane szczątki zamordowanych, odpowiada myśli hauntologicznej

¹¹ Andrzej Marzec, *Widmontologie. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 133.

¹² Ibidem, s. 14.

¹³ Marianne Hirsch, *Żaloba i postpamięć*, przeł. Katarzyna Bojarska, [w:] Ewa Domańska (red.), *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 249.

¹⁴ Ibidem, s. 251.

związanej z Zagładą, czyli opisowi „żydowskich duchów, zjaw, »żywych umarłych«, powracających z zaświatów, by upomnieć się o należyty pochówek, o domknięcie symbolicznej »kryptycznej« syntagmy”¹⁵. W projekcie widmontologicznym pojęcie krypty oznacza to, co niepogrzebane w podmiocie: Innego, stratę, która nie mija, tęsknotę za tym, co się nie wydarzyło czy nieświadomość. We wszystkich trzech omawianych filmach przyjmuje ona wizualny kształt grobu lub cmentarza jako unaocznionej traumy, czyli tego, co tkwi w podmiocie jako niezasymilowana pozostałość. Już w jednej z pierwszych scen *Idy* widzimy nieobecny (nawiedzony?) wzrok Wandy podczas rozprawy sądowej, który jest – jak się domyślamy – skierowany w przeszłość. Mimo pochówku bohaterka nie pozwala na odejście widmom, co prowadzi ją do samobójstwa, które jest jak „radikalna odmowa przejścia przez żałobę, a tym samym niezgoda na rozstanie się z nieżyjącym już obiektem”¹⁶. Krwawa Wanda, bo taki przydomek został bohaterce nadany, nie domyka krypty, lecz oddaje się we władanie dybukowi i dołącza do świata umarłych.

Andrzej Marzec porównuje emocje związane z widmami do uczucia wobec obsolety – ciąży obumarłej, czyli stanu, w którym „odczuwamy także silną nostalgię za tym, co nigdy nie nastąpiło, nie zostało uobecnione i nie miało szans się spełnić”¹⁷. W wypadku *Idy* film jest blisko dosłownej interpretacji przywołanej metafory. Śmierć siostry oraz małego dziecka Wandy pozbawiła ją związanych z nimi późniejszych losów, które ciotka *Idy* zastąpiła służbą Polsce Ludowej. Bohaterka ma poczucie utraty bliskich, a także zdarzeń, które powinny, lecz nigdy nie miały szansy wyjść poza potencjalność, co odnosi się również do losów całej społeczności żydowskiej i jej powojennej (nie)obecności. Przeszłość, która materializuje się w osobie *Idy* jako widma – namiastce utraconego dziecka oraz siostry, do której siostrzenica jest łudząco podobna – zamiast zająć miejsce nieistniejącego ciągu dalszego, unaocznia brak nie do powetowania.

Dzięki nawiedzeniu *Idę* cechuje widmontologiczna nierozstrzygalność i ostateczne podważenie klarownego podziału na anioły i demony, madonnę i grzesznicę. Agata Bielik-Robson kwestionuje również podział na żywych i umarłych, zwracając uwagę na widmowy status obu bohaterek. Według autorki *Ida* nie jest po prostu reprezentantką dającego nadzieję chrześcijaństwa (w opozycji do żydowskiej tożsamości Wandy), ponieważ także ona jest żywym trupem, który „umiera biernie (...). Także ona nie ma w sobie żadnej »wiary«. (...) [To] homo sacer, istota przeklęta, która nie należy do królestwa żywych; chodzące widmo, które błąka się na progu między śmiercią a życiem”¹⁸. Obojętny stosunek *Idy* do religii odsyła do wspomnianej słabej wersji metafizyki opartej raczej na wątpieniu niż pewności. Ujęcie to jest komplementarne z zaproponowaną przez Joannę Rydzewską analizą *Idy* z perspektywy postsekularnej, która nie rozstrzyga o winie Krwawej Wandy. Autorka wykorzystując pojęcie postsekularnej konstelacji Camila Ungreanu, wskazuje, że „[j]akkolwiek owa postsekularna

¹⁵ Aleksandra Ubertowska, *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” nr 2, 2016, s. 102.

¹⁶ A. Marzec, *op. cit.*, s. 88.

¹⁷ Ibidem, s. 230.

¹⁸ Agata Bielik-Robson, *Błędem jest uznawanie "Idy" za film polski*, „Wysokie Obcasy”, nr 821, 21.03.2015, edycja elektroniczna, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,17577125,Agata_Bielik_Robson_Bledem_jest_uznawanie_Idy_za.html, [dostęp 1.08.2017].

konstelacja akceptuje religię jako potencjalne źródło wartości, to jednak nie postuluje wiary w Boga bądź kościelne dogmaty, a tylko przekonanie, że rozum nie zawsze może odpowiedzieć na wszystkie pytania¹⁹. Ujęcie to pozwala na uniknięcie łatwych odpowiedzi odnośnie winy, kary, potępienia, przed którymi abdykuje ludzki umysł. Wprowadzenie perspektywy metafizycznej jest zgodą na tajemnicę oraz niepoznawalność w obliczu złożonych i trudnych do wyjaśnienia zdarzeń i czynów. Jak konkluduje Rydzewska: „Odmowa jasnego potępienia sprawców przez *Idę* wiąże się z postsekularnym spojrzeniem na winę jako mistyczną i zbyt złożoną, by móc ją łatwo osądzić”²⁰. W kontekście widmologicznym i postsekularnym postać Krwawej Wandy nawiedzonej przez demony wykracza poza ramy prostego moralitetu i nie pozwala na klarowny podział na katów i ofiary.

Julia Brystygierowa (*Zaćma*)

Zaćma jest drugim filmem Ryszarda Bugajskiego poświęconym kobietom i Służbie Bezpieczeństwa. W pierwszym, *Przesłuchaniu* (1982) – zrealizowanym w epoce Solidarności – reżyser poszukiwał doskonałej ofiary zbrodniczego ustroju, całkowicie niewinnej, czyli – jak uznał – absolutnie apolitycznej. Reżyser relacjonuje: „lepiej żeby bohater był osobą całkowicie apolityczną. Nie-komunistą, nie-faszystą, nie-katolikiem? Kim ma być w takim razie?”²¹. Kobieta – konkluduje Bugajski. Mimo że we wspomnieniach dotyczących realizacji filmu reżyser wymienia wiele aktywnych kobiet zaangażowanych zarówno w walkę z okupantem niemieckim, jak i w budowanie powojennego ustroju komunistycznego (m. in. Marię Turlejską, Wandę Podgórską, Stanisławę Sowińską, Ewę Piwińską), ostatecznie uznaje, że w postaci apolityczną może wcielać się jedynie kobieta. Jednym słowem twórca światopoglądową próżnię, brak ideowej tożsamości utożsamiał z kobiecością. Do zbudowania postaci Antoniny Dziwisz wykorzystał wprawdzie biografie zaangażowanych politycznie kobiet, ale pominął z nich to, co nie odpowiadało poczynionemu wcześniej założeniu.

Ponad trzydzieści lat później, w zmienionych okolicznościach Bugajski powraca do tematu funkcjonariuszy Urzędu Bezpieczeństwa²². Tym razem kobiecość nie jest mu potrzebna do zaprezentowania doskonałej ofiary oraz zarysowania klarownych podziałów. „Moim celem jest zadawanie pytań, budzenie wątpliwości. Ma to sens zwłaszcza teraz, gdy media bombardują uproszczonym, czarno-białym widzeniem świata”²³, powie reżyser. Bohaterka *Zaćmy*, wzorowana na postaci Julii Brystygierowej, odpowiada tym założeniom, uosabiając sprzeczności jako kobieta sprawująca władzę nad mężczyznami, nawrócona Żydówka, pokutująca ateistka, jednocześnie kat i ofiara. Reżyser zdecydował się zatem na postać kobiety ze względu na cechującą ją niejednoznaczność korespondującą ze wspomnianym widmowym statusem rzeczywistości (warto zaznaczyć, że ojcem duchologii jest szekspirowski Hamlet

¹⁹ Joanna Rydzewska, *Transnarodowość, postsekularyzm i tajemnica winy w Idzie Pawła Pawlikowskiego*, [w:] Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło (red.), *Kino polskie jako kino transnarodowe*, Universitas, Kraków 2017, s. 31-32.

²⁰ Ibidem, s. 40.

²¹ Ryszard Bugajski, *Jak powstawało Przesłuchanie*, Świat Książki, Warszawa 2010, s. 17.

²² Temat ten pojawi się także w jego wcześniejszym filmie, *Generale Nilu* (2009), lecz w nim kobiety nie odgrywają znaczącej roli.

²³ Ryszard Bugajski, *Zbrodnia bez rozliczenia*, rozm. Janusz Wróblewski, edycja elektroniczna, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1683758,2,ryszard-bugajski-o-swoim-najnowszym-filmie-zacma.read>, [dostęp 1.08.2017].

posiadający cechy tradycyjnie przypisywane kobietom takie jak emocjonalność, zmienność, nadwrażliwość). Oprócz figury reprezentującej złożoność zdarzeń postać Brystygierowej odsyła do wspomnianej już przy okazji *Idy* poznawczej kapitulacji, która łączy się z trudnym zagadnieniem lustracji po roku 1989. „Bez względu na to, jaka partia – prowałaszowska, SLD, PO czy PiS rządziła w Polsce po 1989 r., żadna nie umiała sobie z tym problemem poradzić” – twierdzi Bugajski. Każda z sił politycznych z różnych powodów nie była zainteresowana rozsądnie przeprowadzoną lustracją, co sprawiło, że temat ten po blisko 30 latach nadal budzi emocje. Film rejestruje tę niemożność domknięcia, która wraca w postaci metafizycznego widma, ontologicznego rozchwiania, niepewności poznawczej i niejasności. W *Przesłuchaniu* stalinowski funkcjonariusz pełniący tę samą rolę co Brystygierowa ani na chwilę nie opuszcza planu historycznego, tymczasem *Zaćma* rozgrywa się w świecie półrealnym, zasiedlonym przez widma lub ich projekcje. Przemoc seksualna oraz udział w aparacie bezpieczeństwa są w dziele z 1982 roku świadectwem zbrodni przeciwko społeczeństwu i oddaniem sprawiedliwości ofiarom. W *Zaćmie* zaś wprowadzenie nadprzyrodzonego kontekstu odsyła do niepewności poznawczej i niemożności udzielenia jednoznacznych odpowiedzi.

Z długiej politycznej biografii Julii Brystygierowej Bugajski wybiera fakt jej rzekomego nawrócenia na katolicyzm po zakończeniu kariery Ministerstwie Bezpieczeństwa Publicznego. Wskazywać na to miały jej odwiedziny w podwarszawskich Laskach (czyli filmowych Górkach), w zakładzie dla ociemniałych prowadzonym przez siostry zakonne. Ekranowa Julia oczekuje w nich na spotkanie z prymasem Wyszyńskim, by uzyskać odpowiedzi na nurtujące ją pytania. Status ontologiczny wydarzeń przedstawionych w filmie zostaje zakwestionowany przez pojawiające się widmo – przesłuchiwanego i torturowanego przez Brystygierową w czasach stalinowskich więźnia oraz nierzeczywistą postać prymasa. Nierozstrzygnięte pozostaje, które z wydarzeń istotnie miały miejsce, a które są jedynie projekcją umysłu bohaterki nękanej przez przeszłość. Więzień, którego Brystygierowa przesłuchiwała na pytanie o imię i nazwisko przedstawia się: „Jezus Chrystus, syn Józefa i Marii”. Tuż po tej scenie ma miejsce rozmowa między młodym osadzonym a Julią na temat kary według prawa boskiego, piekła i gotowania w smole. Brystygierowa na cmentarzu w Górkach spotyka ducha torturowanego, zmarłego więźnia, którego następnie widzi na wiszącym w kaplicy krzyżu, skąd na jej twarz kapie jego krew, jakby na wzór jeszcze XVII-wiecznej koncepcji dotyczącej zwłok, „które zaczynają krwawić w obecności mordercy wskazując go w ten sposób sprawiedliwości”²⁴. W scenach tych opatrzonych symboliką chrześcijańską Julia naturalnie zajmuje miejsce demona, zła wcielonego, co koresponduje ze szczególną rolą, jaką Brystygierowa odegrała w walce z Kościołem. Wizerunek ten wzmacniają kolejne sekwencje: rzekomo pozostawiona dla niej przez prymasa książka²⁵, czyli *Boska Komedia* Dantego Alighieriego – z zaznaczonym dziewiątym kręgiem piekła, czyli tym przeznaczonym dla zdrajców. Bohaterka reaguje na ten prezent, odpowiadając, że doskonale wie, czym jest piekło. Widzowi trudno rozstrzygnąć, czy chodzi o jej obecny stan zwątpienia w wyznawane niegdyś idee, czy też o działalność w czasach stalinowskich V Departamentu, na czele którego stała.

²⁴ J. Delumeau, *op. cit.*, s. 75.

²⁵ Brystygierowa jeszcze w latach 40. owszem otrzymała od prymasa książkę, jednak był to *Nowy Testament* (zob. Patrycja Bukalska, *op. cit.*, s. 214).

Demoniczność postaci Brystygierowej Bugajski podkreśla również poprzez oparcie się na drugiej (obok nawrócenia) legendzie dotyczącej jej osoby, czyli seksualnym sadyzmie polegającym na torturowaniu młodych mężczyzn. W scenach, w których bohaterka bicuje więźnia, ubrana jest w czarny, aseksualny strój²⁶, jakby według socrealistycznej formuły „znoszącej ideologicznie nieśluszną seksualną różnicę”²⁷. Kontaminacja władzy, wybujałej seksualności i upiorności (wskazują na nią przydomki Krwawej Luny, a także Krwawej Wandy) prowadzi do rozpoznawalnego wizerunku czarownicy, w której władaniu są złe moce użyte przeciwko jej ofiarom.

Równocześnie jednak Brystygierowa nie jest postacią jednoznaczną. Na pytanie niewidomej dziewczynki Julia odpowiada: „Byłam mądra, gdy miałam 9 lat. A potem wszedł we mnie demon, dybuk, zła moc”. „I jesteś teraz zła?” „Nie, to dybuk jest zły”. „No to go wypędź”. „Jak?” „Trzeba powiedzieć zaklęcie”. „Ja nie znam żadnego zaklęcia”. „Znasz, tylko nie pamiętasz”. „Jak mam sobie przypomnieć?”. Demoniczność Brystygierowej nosi więc cechy nawiedzenia przez złego ducha i koresponduje z widmowym statusem rzeczywistości jawiącej się jako palimpsest: wydarzeń, które miały miejsce w przeszłości, a obecnie przenikają do teraźniejszości oraz tych, które mają status jedynie widmowy²⁸, umotywowany wyrzutami sumienia bądź wątpliwościami bohaterki. Podobnie jak w *Idzie* w dziele Bugajskiego także pojawia się krypta jako miejsce, gdzie Julia napotyka duchy (kaplica lub właśnie cmentarz)²⁹, bądź jako tożsamościowa zadra wskazująca na wyrzuty sumienia lub poczucie przegranej w sferze idei.

Korespondujące z widmontologią ujęcie postsekularne wskazane przez Joannę Rydzewską w dużym stopniu odnosi się również do *Zacmy*. Zawieszenie, nierozstrzygalność, widmowe rozchwianie sprawy, że filmy te nie zadowolily żadnej ze stron politycznego sporu. Z jednej strony *Ida* spotkała się z zarzutami, że odwołuje się do stereotypów antysemitycznych, z drugiej, że pokazuje w złym świetle Polaków. Podobnie *Zacma* była krytykowana za eksploatację tematu żydokomuny, a jednocześnie za wybielenie zbrodniarki stalinowskiej. Klęska poznawcza, o której wspominał Bugajski, sytuuje widza wobec tajemnicy, która częściowo może zostać wypowiedziana za sprawą przeniesienia sporu politycznego na poziom nadrzeczywisty, gdzie sformułowane pytania muszą nieuchronnie pozostać bez odpowiedzi. Ponownie mimo ram metafizycznych i wyposażenia Julii w cały repertuar cech demonicznych jednoznaczne potępienie bohaterki nie jest możliwe.

Róża Nińska (*Obce ciało*)

Najdalej od projektu widmonologicznego odchodzi Krzysztof Zanussi. Paradoksalnie jednak i on odwołuje się do motywu nawiedzenia oraz realizuje swój film z pozycji postsekularnych, wyrażających tęsknotę za utraconą metafizyką. *Obce ciało* jest bowiem opowieścią o świecie,

²⁶ W rzeczywistości Brystygierowa ubierała się powściągliwie, ale bardzo szykownie (zob. Ibidem, s. 213).

²⁷ E. Toniał, *op. cit.*, s. 122.

²⁸ A. Marzec, *op. cit.*, s. 16.

²⁹ Zakład dla ociemniałych w Laskach jest równocześnie wielkim cmentarzem, gdzie leży wielu ludzi kultury m.in. Antoni Słonimski, Jerzy Zawieyski, pierwszy, demokratycznie wybrany po roku 1989 premier, Tadeusz Mazowiecki, a także prezydent Krakowa Jacek Woźniakowski.

w którym według twórcy zapanował sekularyzm (wrogi i agresywny wobec religii), a katolicyzm znalazł się w odwrocie. Zanussi manifestuje pragnienie triumfu silnej metafizyki, stąd jest mniej powściągliwy niż poprzedni twórcy w formułowaniu oskarżeń i w wskazywaniu sprawców. Winę za dewaluację wartości ponoszą stalinowskie prokuratorki reprezentujące komunizm oraz feministki uosabiające rozmaicie pojęte przemiany obyczajowe. Gdy w epoce renesansu katolicyzm poczuł się szczególnie zagrożony przez pojawienie się reformacji i racjonalizmu, zareagował wzmożonymi polowaniami na czarownice³⁰. Współcześnie, równie zalękniony kryzysem reżyser proponuje własny filmowy stos dla dzisiejszych wiedźm. Ta jednoznaczność prowadzi twórcę ku kreowaniu demonicznych wizerunków kobiet, tym razem niemal z pogranicza parodii.

Władza, seksualność, perwersja i demoniczność tworzą w *Obcym ciele* rozpoznawalny diaboliczny idiom. Kris, której przybraną matką jest była stalinowska prokuratorka, zostaje wystylizowana na diabolicę – poprzez ubiór (czarny bądź czerwony), uczesanie, swoistą dwupłciowość (poczynając od imienia, a skończywszy na noszonych garniturach), rekwizyty (pejczy, czarne okulary). Uosabia ona w filmie siły zła odziedziczone po swojej matce – Róży Nilskiej, która w latach 50. i 60. wyjątkowo często wnioskowała dla oskarżonych o najwyższy wymiar kary. Zanussi traktuje bohaterki jako przedstawicielki tego samego światopoglądu, sugerując, że ich głównym zadaniem jest walka z Kościołem. Matka i córka reprezentują zatem zło wcielone i tak też będą przedstawiane. Sadystyczne skłonności córki, która chłoscze opłacane przez siebie męskie prostytutki, nawiązują zresztą do legendy osnutej wokół Julii Brystygirowej czerpiącej podobno perwersyjną przyjemność z torturowania młodych więźniów („z użyciem pejczy i szuflady zgniatającej jądra”³¹).

Głównym zadaniem demonicznej Kris jest kuszenie, któremu zostanie poddany Angelo zakochany w Kasi rozważającej wstąpienie do zakonu. Bohater o tym znaczącym imieniu jest głęboko wierzący i reprezentuje w filmie – podobnie jak jego wybranka – siły dobra. Tuż po scenie inicjalnej, rozgrywającej się w śródziemnomorskim, rozstłonecznionym krajobrazie, Angelo znajdzie się pod wpływem Chris, co ponownie przywodzi na myśl wyganianie z raj. Odtąd bohater będzie wystawiony na działanie pokus cielesnych, co wobec seksualnej ascezy, w której przyszło mu żyć, jest ciężką próbą. Kris jawi się w tej konstelacji jak jeden z sukkubów, demonów żeńskich, które „przychodziły do śpiących mężczyzn pod postacią niezwykle pięknych kobiet, ale nierzadko posiadających jakiś atrybut demoniczny – kopyto, ogon lub rogi. (...) Najczęstszymi, bo też najłatwiejszymi ofiarami sukkubów byli mnisi, jako ci pozbawieni możliwości współżycia z kobietą na co dzień. Celem sukkubów było czerpanie energii witalnej, rzekłoby się życiowej, a więc uprawiały one swoisty wampiryzm metafizyczny”³². Co ciekawe Kris istotnie jest wysoko postawioną menadżerką w firmie energetycznej (Openergy), a wątek przepływu energii jest jednym z głównych motywów filmu (zostanie ona odebrana miejskiej aglomeracji, by stać się narzędziem cudu).

³⁰ J. Delumeau, *op. cit.*, s. 364.

³¹ P. Bukalska, *op. cit.*, s. 144.

³² Anna Małyszko, *Bestie i ofiary*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013, s. 100.

Pozostałe cechy, które sytuują Kris w paradygmacie demonicznym to między innymi zainteresowanie hipnozą jako metodą pozbawiania kogoś życia czy sięganie po środki farmakologiczne, pod wpływem których jej przeciwnicy postępują wbrew swojej woli. Jeśli czarownica zna „przepis na miłosny napój, rzuca uroki, chodzi na cmentarze, terroryzuje zwierzęta i ludzi”³³, to Kris realizuje ten wzorzec punkt po punkcie, z tą tylko różnicą, że napój miłosny zastępuje pigułką gwałtu, środkami nasennymi lub alkoholem. Reżyser sięga po mizoginiczną symbolikę z obszaru czarostwa, uzupełniając ją jednocześnie demoniczną liturgią. Poranne spotkanie Kris z przyjaciółką zostaje wystylizowane na antymszę – ubrane w czarno-fioletowe stroje bohaterki formułują swoje wyznanie wiary w wieczną transgresję. Wino, które piją, nie oznacza tutaj krwi Chrystusa, ale jest raczej związane z bachanaliami i światem na opak. Poranne obrzędy dopełniają nocne spotkania, gdzie cechująca ich uczestników seksualna rozwiązłość przywodzi na myśl sabaty czarownic. Warto przypomnieć, że we wszystkich trzech omawianych filmach seksualność jest nacechowana negatywnie, skojarzona z chorobą duszy i ciała. Moralna wyższość antagonistek głównych bohaterek polega między innymi na wyparciu tej strefy swojej tożsamości.

Wydaje się, że w tak wyraziście zantagonizowanym świecie nie znajdzie się miejsce na słabą metafizykę. Niemniej również w dziele Zanussiego pojawi się motyw nawiedzenia przez widma przeszłości, który dotyczy zarówno matki, jak i córki. Róża Nilska (mimo zatwardziałości niespotykanej w poprzednio analizowanych filmach) w stanie hipnozy jest niepokojona przez swoje prokuratorskie zbrodnie. Wspomniane wcześniej pojęcie krypty ma także psychoanalityczną proveniencję łączącą się z nieświadomością, czyli teściami, których podmiot do siebie nie dopuszcza. W filmie Zanussiego na ten rodzaj odczytania krypty wskazuje osoba psychoanalityka-hipnotyzera, jakby przybyłego ze świata ekspresjonizmu niemieckiego, który wprowadza Różę w stan hipnozy i w ten sposób zmusza do konfrontacji ze zbrodniczą przeszłością. Róża Nilska jest dość jednowymiarową postacią, która nie dopuszcza do siebie wyrzutów sumienia, stąd nękające ją widma przeszłości są w filmie raczej zapowiedzią przyszłych mąk piekielnych, niż reprezentacją złożoności polskiej historii.

Po śmierci Róży nawiedzenia doświadczy jednak jej demoniczna córka. W tym przypadku krypta przyjmie ponownie wizualny kształt grobu przybranej matki, która – mimo że martwa – rujnuje karierę zawodową córki. Imię bohaterki – Kris – oznacza również Chrystusa bądź krzyż, jakim jest dziedzictwo stalinowskie, które przejmuje polska emancypantka, oraz prześladowający ją przymus aktywności w sferze zawodowej. Agnieszka Mroziak pisząc o dziedziczeniu traumy po komunizmie, zauważa, że jest ona nie tyle odtwarzana w kolejnych pokoleniach, co przez nie wytwarzana i projektowana w przeszłość. Autorka opisując ten proces, także sięga po terminologię z pogranicza duchologii i psychoanalizy: „[A]ktywność komunistyczna, uchodząca za tabu pod wpływem dominującego dziś dyskursu, zyskuje status »rodzinnego« sekretu, odkrycia, z którym potomkowie i potomkinie dawnych komunistów i komunistek muszą się »mierzyć« i »uczyć żyć«. Tym samym wytwarzany współcześnie »fantom komunizmu« – ów »obcy«, »trup«, który »powraca« i »nawiedza« żyjących – zostaje wyprojektowany w przeszłość, stając się czymś w rodzaju nieuświadomionej

³³ J. Delumeau, *op. cit.*, s. 323.

i niewyrażonej »wyrwy« także dla tych, którzy, wydawałoby się, świadomie się weń angażowali”³⁴. Podobnie jak w poprzednich filmach wizualizujących niedomkniętą kryptę tożsamości przez miejsce pochówku, Kris monologuje z nieżyjącą matką na cmentarzu, która mimo że pogrzebana jest ciągle obecnym w życiu córki trupem komunizmu.

Kluczowe w filmie Zanussiego pozostaje zatem nawiedzenie pokoleniowe, w którym, co ciekawe, reżyser nie widzi nic niewłaściwego. Zanussi czyniąc bohaterkę resortowym dzieckiem, narzuca jej wspomnianą przez Mrozik perspektywę wstydu za pochodzenie oraz doświadczenie zasłużonego ostracyzmu społecznego. Film – zapewne wbrew intencjom reżysera – świetnie obrazuje mechanizm wskazywany przez Bugajskiego: rozliczenie przeszłości komunistycznej nie nastąpiło, ponieważ w tym nierozstrzygniętym kształcie poddaje się ona łatwiejszej instrumentalizacji. Tak postępuje Krzysztof Zanussi, czyniąc z widma komunizmu współczesny *Młot na czarownice*³⁵, który niegdyś służył łowcom wiedźm jako instrukcja ich zwalczania.

Sezon na czarownice

Interesująca wydaje się predylekcja twórców do przedstawień funkcjonariuszek stalinowskich w ujęciu raczej metafizycznym niż historycznym czy w ogóle tendencja do sięgania po ich biografie. Przyczyn można wskazać kilka. Najbardziej trywialna dotyczy atrakcyjności tematycznej. Tylko w ostatnich latach zalała nas wydawnicza fala publikacji z pogranicza sensacji, obyczajowej plotki i historii, w których kobiece bohaterki odgrywają niepoślednią rolę. Wystarczy wskazać choćby kilka pozycji z bogatego dorobku autora popularnych książek historycznych, Sławomira Kopera (np. *Kobiety władzy PRL*, *Królowe salonów II RP*, *Sławne pary PRL*), by dostrzec potencjał marketingowy tkwiący w opowieściach z kobietami w roli głównej. Wspomniane wcześniej przekroczenia zapewniają czytelnikom materiał wyjątkowo ekscytujący, a skumulowana obcość płciowa, etniczna, seksualna i „niesamowitość” metafizyczna dostarczają emocji z pogranicza romansu i horroru.

Kobiecość definiowana z pozycji mizoginicznych, lecz także tradycyjnych często odwołuje się do cielesności jako źródła grzechu. Przypadek *Obcego ciała*, które opowiada o kryzysie religijności i duchowości jest najkrótszą drogą do rozpoznawalnej dychotomii: ducha i ciała, czystości i grzechu, w których tylko te pierwsze cechy reprezentują godne obrony wartości, w przeciwieństwie do drugich najczęściej kojarzonych z kobiecością. Zanussi diagnozując współczesność, ma poczucie, że kultura chrześcijańska jest zagrożona, stąd gorączkowo poszukuje winnego i znajduje go w kobiecości: seksualnej, materialistycznej, demonicznej. Groza metafizyczna zostaje wsparta przez inne typy przekroczeń nie odpowiadających tradycyjnej obyczajowości. Wojna prowadzona według reżysera przeciw religii katolickiej prowokuje go do przeniesienia sporu społecznego na poziom nadprzyrodzony, gdzie występna kobiecość z porządku historycznego napotyka żeńską potworność umotywowaną metafizycznie.

³⁴ A. Mrozik, „Dziadek (nie)był komunistą”..., op. cit., s. 53.

³⁵ *Młot na czarownice (Malleus Maleficarum)* – XV-wieczny traktat dominikańskiego autorstwa służący jako podręcznik dla tępicielei czarownic.

Ramy metafizyczne pozwalają również na swego rodzaju moralną rekompensatę. Jeśli bohaterki tryumfowały kiedykolwiek w planie historycznym, to w planie metafizycznym bądź religijnym przegrywają, podlegając degradacji. Co ciekawe, gdy tylko kobiece postaci zbliżają się w omawianych filmach do światopoglądu katolickiego natychmiast tracą wpływy w przestrzeni publicznej lub całkowicie się z niej wycofują: Kris nie awansuje, Ida zamyka się w klasztorze, Julia zostaje sprowadzona do ofiary molestowania seksualnego. W ten sposób z jednej strony dokonuje się choćby częściowe przywrócenie porządku chrześcijańskiego, z drugiej tradycyjnej hierarchii płci. Tego rodzaju opowieścią kompensacyjną jest film Zanussiego, w którym Róża Nilska nie wyraża skruchy i nie staje przed sądem, więc sprawiedliwość może zostać jej wymierzona jedynie w zaświatach. Ramy metafizyczne pozwalają ponadto reżyserom skorzystać z rozpoznawalnego rezerwuaru symboli religijnych: Polski jako Chrystusa narodów (bo tak ukazane są ofiary funkcjonariuszek oraz ich antagoniści), czyli ofiary, która nie jest daremna.

Połączenie kobiecości i metafizyki koresponduje ponadto ze zwyczajowym spojrzeniem na obecność kobiet w historii. Jak pisze Katarzyna-Stańczyk Wiślicz: „Dyskurs IPN-owski konstruuje także wyobrażenie Innego – komunistek jako dziwnych twórców, produktów ówczesnego wynaturzenia. W takiej wersji historiografii kobieta mogła być albo ofiarą systemu, albo jej zohydżonym elementem – w istocie obcym zdrowej tkance narodu. W obu przypadkach kobietom odmawia się sprawczości. Ofiara z definicji jest bierna, natomiast w wizerunku komunistki podkreśla się absolutne podporządkowanie ideologii i partii, posłuszeństwo i brak własnej inicjatywy”³⁶. Istotnie mimo że bohaterki sprawują wyeksponowane funkcje w ograniczonym stopniu poznajmy ich motywacje lub światopoglądy, jakich dostarczają przecież biografie, na których oparli się twórcy. W zaproponowanym ujęciu mimo posiadania władzy bohaterki stają się bezwolnym narzędziem przywódców, skąd już tylko krok do umotywowania ich postępowania siłami nieczystymi, które ze sprawczyń czynią je swego rodzaju medium. Jednocześnie jednak demonizowanie kobiet pozwala na uzasadnienie ich mocy. Skoro kobiety według tradycyjnego sposobu myślenia predestynowane są do aktywności w sferze prywatnej, ich przewaga nad mężczyznami w sferze publicznej musiałaby świadczyć o nieudolności tych ostatnich. Działanie złej mocy tłumaczy jednak tę nierównowagę i podpowiada, że kobiety dzierżące władzę muszą swą siłę czerpać z zaświatów, co odsyła ponownie do postaci czarownic, których moc zagrażała władzy sprawowanej przez mężczyzn. Patrycja Bukalska sugeruje, że upiorny przydomek Krwawej Luny był być może zemstą właśnie jej kolegów z bezpieki, którzy nie mogli znieść kobiety mającej nad nimi przewagę w hierarchii władzy. „Mogli czuć się przez nią zagrożeni i na polu zawodowym, i – o ile prawdą są historie o jej licznych kochankach – seksualnym”³⁷, stąd ukuli pseudonim, wskazujący na nierzeczywistą potworność rywalki.

Najciekawsza wydaje się jednak perspektywa nadprzyrodzona połączona z ujęciem widmontologicznym i postsekularnym, która pozwala spoglądać na bohaterki wspomnianych

³⁶ Katarzyna Stańczyk-Wiślicz, *Historiografia na temat dziejów kobiet w powojennej Polsce*, [w:] Hanna Gosk, Ewa Kraskowska (red.), *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, Universitas, Kraków 2013, s. 554.

³⁷ P. Bukalska, *op. cit.*, s. 159.

filmów jak na trudne do rozwikłania zagadki. Rzeczywistość widmowa, nawiedzona, palimpsestowa odsyła do nierozstrzygalnej tajemnicy, stając się świadectwem poznawczej kapitulacji. Widma „wskazują na skomplikowaną i wielowarstwową strukturę rzeczywistości, która – wbrew naszym oczekiwaniom – nigdy nie jest tak spójna i homogeniczna, jakbyśmy sobie tego życzyli”³⁸. Mętna i zawiła rzeczywistość penetrowana przez widma przemieszcza się w stronę zaświatów, stając się miejscem egzorcyzmowania inności, której nie sposób jednak usunąć. Jak pisze Derrida, inności tej nie da się przekroczyć, staje się ona nieusuwalnym elementem naszej nawiedzonej tożsamości, której „nie sposób odżałować”³⁹. Demoniczne kobiety władzy przynależne zarówno rzeczywistości historycznej, jak i wymiarowi metafizycznemu, stają się idealnym medium wyrażenia lęku (Zanussi) czy wyrazem skomplikowania świata oraz złożoności zdarzeń zarówno przeszłych, jak i obecnych (Bugajski, Pawlikowski).

38 A. Marzec, *op. cit.*, s. 131

³⁹ *Ibidem*, s. 9.



Bibliografia:

1. Bielik-Robson Agata, *Błędem jest uznawanie "Idy" za film polski*, „Wysokie Obcasy”, nr 821, 21.03.2015, edycja elektroniczna, http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,17577125,Agata_Bielik_Robson_Bledem_jest_uznawanie_Idy_za.ht ml.
2. Bugajski Ryszard, *Jak powstawało Przesłuchanie*, Świat Książki, Warszawa 2010.
3. Bugajski Ryszard, *Zbrodnia bez rozliczenia*, rozm. Janusz Wróblewski, edycja elektroniczna, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1683758,2,ryszard-bugajski-o-swoim-najnowszym-filmie-zacma.read>.
4. Bukalska Patrycja, *Krwawa Luna*, Wielka Litera, Warszawa 2016.
5. Chatterjee Choi, *Soviet Heroines and Public Identity, 1930-1939*, “The Carl Beck Papers in Russian & East European Studies”, No. 1402, 09.1999.
6. Delumeau Jean, *Strach w kulturze zachodu XIV-XVIII w.*, przeł. Adam Szymanowski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.
7. Forecki Piotr, *Krwawa Luna i żydokomuna*, edycja elektroniczna, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/krwawa-luna-i-zydokomuna/>.
8. Grochowski Grzegorz, *Wstęp. Numer nawiedzony*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
9. Hirsch Marianne, *Żaloba i postpamięć*, przeł. Katarzyna Bojarska, [w:] Ewa Domańska (red.), *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 247-280.
10. Kienzler Iwona, *Krwawa Luna i inni. Prokuratorzy i śledczy systemu stalinowskiego w Polsce*, Bellona, Warszawa 2016.
11. Małyszko Anna, *Bestie i ofiary*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013.
12. Marzec Andrzej, *Widmontologie. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015.
13. Mrozik Agnieszka, *Poza nawiasem historii (kobiet), czyli po co nam dziś komunistki*, edycja elektroniczna, https://www.researchgate.net/publication/312025206_Poza_nawiasem_historii_kobiet_czyli_po_co_nam_dzis_komunistki.
14. Mrozik Agnieszka, *„Dziadek (nie)był komunistą”. Między/transgeneracyjne pamięć o komunizmie w polskich (auto)biografiach rodzinnych po 1989 roku*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.
15. Rydzewska Joanna, *Transnarodowość, postsekularyzm i tajemnica winy w Idzie Pawła Pawlikowskiego*, [w:] Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło (red.), *Kino polskie jako kino transnarodowe*, Universitas, Kraków 2017, s. 23-40.
16. Stańczyk-Wiślicz Katarzyna, *Historiografia na temat dziejów kobiet w powojennej Polsce*, [w:] Hanna Gosk, Ewa Kraskowska (red.), *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, Universitas, Kraków 2013, s. 545-557.
17. Toniak Ewa, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Korporacja ha!art, Kraków 2008.
18. Ubertowska Aleksandra, *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*, „Teksty Drugie” nr 2, 2016.
19. Zawadzka Anna, *Piętno „żydokomuny” w ujęciu pokoleniowym. Szkic do badań*, „Teksty Drugie” 2016, nr 1.



Katarzyna Najmrocka: Demony Kathakali. Kulturowe dziedzictwo Kerali wobec współczesności

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

k.najmrocka@gmail.com

Abstrakt:

Kerala to południowo-zachodni stan Indii leżący nad wybrzeżem Morza Malabarskiego. Dystrykt ten od stuleci przyciągał ludzi reprezentujących różne kultury i wyznania. Wspólna koegzystencja hinduistów, chrześcijan, muzułmanów i wyznawców judaizmu nigdy nie doprowadziła do otwartego konfliktu na tle kulturowym czy religijnym. Ma to niebagatelne znaczenie, gdyż z kulturowego punktu widzenia, chęć zachowania rdzennej keralskiej tradycji, stała się wypadkową wielowiekowych spotkań z „innym”. Właśnie w Kerali określanej sloganem – *god's own country* – można zaobserwować zjawisko niezwykle – tradycyjne widowiska teatralne Kathakali. Jest to najbardziej popularna forma przedstawień teatralnych i zarazem kulturowa soczewka skupiająca indyjską tradycję artystyczną. W pierwotnym założeniu były to spektakle odbywające się wraz z nadejściem zmroku i trwające do świtu. Organizowano je często przy świątyniach, a ich treść niosła ze sobą wartości nie tylko artystyczne, ale przede wszystkim obrzędowe. Obecnie w starej części keralskiego miasta Kochin znajduje się Kerala Kathakali Centre. Jest to jeden z dwóch działających teatrów w Fort Kochin. Na jego deskach występują profesjonalni aktorzy oraz muzycy. Wśród snopów światła i przy dźwiękach bębnów odbywa się misterium niezwyklej opowieści – walki demonów z bogami, odwiecznych zmagania dobra ze złem. Finalnie bóg pokonuje demona, lecz nie ostatecznie. W myśl zasady dwoistości natury świata – walka ta będzie toczyła się tak długo, jak długo będzie ów istniał i (rzecz jasna) teatr Kathakali mogący „opowiadać” o tym niezwyklej misterium. Demony Kathakali, będące filarem teatralnej fabuły, odzwierciedlają wierzenia regionu. Są to wszak postaci ze starych eposów indyjskich, jak Mahabharata czy Ramajana. W perspektywie antropologicznej są one elementem pracy dziedzictwa, która w Cliffordowskim ujęciu mówi o negocjowaniu postawy tradycji wobec nowoczesności. Demony Kathakali (jak i bóstwa) mają ściśle skodyfikowany język gestów, strój i makijaż. Ich kolorowe twarze, fantazyjne nakrycia głowy i niezmiennie od stuleci stroje stanowią znak rozpoznawczy dla regionu. Są jednoznacznie interpretowane jako dziedzictwo artystyczne Indii. Obecna forma przedstawień Kathakali jest pewnego rodzaju kompromisem. Nie są to spektakle odgrywane przez całą noc na otwartym terenie. Mają znacznie krótszą fabułę, są na wstępie objaśniane przez narratora, nie mają silnie obrzędowego charakteru, jak te wystawiane przy świątyniach. Ortodoksyjni wielbicieli Kathakali uważają tę formę za ubogą artystycznie. Z punktu widzenia badacza kultury, innowacyjność wprowadzona w szeregi tradycyjnego teatru ucieleśnia pracę dziedzictwa. Pokazuje, jak ważne jest myślenie w kategoriach zmian społeczno-kulturowych, które przecież nie omijają Kerali. Tradycyjny

demon Kathakali utracił na znaczeniu obrzędowym, by stanąć po stronie sztuki będącej ambasadorką regionu, otwartej na nowego widza, gotowej zaprosić do siebie turystę. Trudno rozstrzygnąć czy zbanalizowanej, na pewno dającej utrzymanie profesjonalnym aktorom i zapewniającej ciągłość istnienia tradycyjnym szkołom kształcącym w kierunku sztuk klasycznych.

Słowa kluczowe:

Kerala, dziedzictwo kulturowe, praca dziedzictwa, teatr Kathakali, demon Rawana, antybohater, kobiety w Kathakali

Abstract: Kathakali demons. Cultural heritage of Kerala in reference to the contemporary Times

Kerala is a southern part of India's western Malabar Coast. This district from centuries has been a common place for people represented by many cultural traditions and religions. Collaborative coexistence of Hindu people, Christians, Muslims and Judaism followers for centuries has been peaceful and free of any cultural or religious background conflicts. Due to this fact, perservation of Kerala culture was a result of many meeting the "Other" throughout the centuries. Kathakali stunning dance and theatre is strongly connected with Hindu and Puranas mitology. Traditionally, it has been played and danced close to the temple after dusk till dawn. It had not only artistic but also primarily ritual character. Today we can still observe traditional south indian theatre Kathakali espically in Kochin – Kerala Kathakali Centre. We can observe professional musicans and actors who play gods and demons in the eternal and neverending battle between good and evil. According to this fact, Kathakali demons are the main characters in the Kathakali stories' plot, reflect local mythologies and beliefs taken from Ramajana and Mahabharata. In anthropological meaning demons are a part of the heritage work, negotiations between tradition and modernity, as James Clifford claimed. Colourful demons with masks are a cultural sign of Kerala region and a part of the Indian artistic tradition. Nowadays Kathakali theatre is a kind of a comrpomise – performances are shorter than all night, played in the theatre – not in open space. The plot is also explained by narrator – especially in the context of tourism. Performances are more artistic than ritual. Also we can meet Kathakali Female Tropue, what is not typical for the traditional masculine theatre. In anthropological perspective this are innovations – connected with heritage work which is strongly related to the cultural and social change of Kerala and the whole world as well. The critics of the modern Kathakali context complain about artistic poorness and banality. Triditional Kathakali demon is no longer a part of the hermetic ritual performance. He is more like an artistic ambassador of Kerala region which is open to the transformations, new spectators and cultural needs.

Keywords:

Kerala, Cultural Heritage, Heritage Work, Kathakali Theatre, Demon Rawana, Antihero, Women In Kathakali

Katha w języku malajalam znaczy opowiadać. Kali – oznacza historię. Sztuka Kathakali jest więc pewną narracją kulturową, która ma przybliżyć widowni historię o fundamentalnym znaczeniu z punktu widzenia dziejów indyjskiej Kerali, jak i kosmogonii świata. Są to opowieści mityczne dotyczące odwiecznego zmagania demonów z bóstwami, które toczyły się u zarania dziejów. Inspirowały setki lat temu artystów do odegrania tych symbolicznych scen na placach przyświętynnych czy współcześnie na deskach teatrów. Kulminacyjne starcie demona z bogiem wieńczyło więc całonocny spektakl, odsyłając o świcie do domów widzów pełnych wzruszeń i przemyśleń. Wieki temu owe emocje miały fundamentalne znaczenie dla poczucia tożsamości Keralczyków, którzy w demonach widzieli nie tylko pierwiastki zła, ale również pewną postawę oporu wobec panującego wówczas kolonialnego porządku.

Kerala to stan w południowo-zachodnich Indiach u Wybrzeża Morza Malabarskiego, który nie doświadczył dramatycznej przeszłości kolonialnej. Bogata kultura hinduizmu, wywodząca się z tradycji drawidyjskiej i wedyjskiej, przyjęła również chrześcijaństwo (w III w. przybyli z Bliskiego Wschodu chrześcijanie) nie powodując na tym tle konfliktów. Kolejno do Kerali dotarli muzułmanie (VII w.), którzy zajmowali się głównie kupiectwem, nie byli frakcją radykalnego islamu, więc nie nieśli ze sobą chęci podbijania Malabaru. W Kerali znalazła swe miejsce również diaspora żydowska. W XV w. dotarli do wybrzeża Portugalczycy, kolejno Holendrzy i Anglicy. W tym wypadku ekspansja Europejczyków nie miała wymiaru jedynie handlowego. Choć różnie można oceniać politykę kolonizacyjną, fakt pozostał taki, iż nie doprowadziła ona do wojny. Kerala pozostała więc miejscem styku wielu kultur, które pielęgnowało swoje rodzime tradycje¹.

Można zatem uznać, iż w świetle walk o niepodległość, waśni na tle religijnym i etnicznym, z którymi zmagaly się Indie, Kerala wypadła nader pokojowo. Przez stulecia dała się pogodzić wpływy różnych kultur i religii, nacji czy etnosów. Zachowała tym samym odrębność kulturową, której wyraz silnie zaznaczył się w sztukach tradycyjnych przedstawień. Aby tak się jednak stało, Keralczycy musieli wykazać się wielkim zaangażowaniem w pielęgnowanie rodzimych tradycji i narracji kulturowych.

Źródła Kathakali

Źródła Kathakali wskazują na klasyczną keralską szkołę walki, rytualne formy parateatralne² i klasyczny teatr sanskrycki – Kudijattam (gra zespołowa) – w swych początkach datowany na I w. p.n.e. Utożsamiany był początkowo z obrzędkiem ofiarnym, kolejno sięgnął do eposów: „Ramajany”, „Mahabharaty” oraz puran. Bohaterowie mitologii byli identyfikowani z bogami – taka sztuka stała się popularna w całych Indiach aż do czasu najazdu muzułmańskiego, który nie spenetrował tak silnie Indii południowych. Kudijattam istniał tam jako forma teatralna,

¹por. Jan Kieniewicz, *Historia Indii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, (wydanie drugie) Wrocław 1985, s. 425.

²„W rozumieniu najbardziej ogólnym keralski para teatr to cały kompleks zdarzeń widowiskowych, które tradycyjnie odbywały się na terenie hinduskich świątyń lub w miejscach szczególnie czczonych przez miejscową ludność. Były to zjawiska niezwykle różnorodne tak, jak i różne świątynie kryją się pod ogólnym terminem świątynia hinduska” Krzysztof Renik, *Kathakali sztuka indyjskiego teatru*, Dialog, Warszawa 1994, s. 31.

tradycja artystyczna oraz dziedzictwo kulturowe Ariów – społeczności bramińskiej³ Kerali. Był to teatr świątynny – wybudowany w ich sąsiedztwie. Aktorzy posługiwali się skodyfikowanym językiem gestów, ubrani byli w wymyślne kostiumy i występowali przy akompaniamencie bębnów. Aktorstwo było dziedziczną profesją, która pozostawała w obrębie rodziny – wedle popularnej w Indiach zasady kastowości. Z biegiem czasu teatr Kudijattam został poddany reformom – wprowadzono obok sanskrytu i prakrytu język keralski – malajalam⁴.

Kolejną tradycją widowisk keralskich (parateatralnych) był Thejjam (taniec bogów) i Mudijettu. Ten przedstawiał walkę bogini Kali z demonem Dariką. W widowisku Thejjam aktor przywoływał bogów, herosów i przodków, co miało zesać na ludność pomyślność. Dzięki temu bogowie wkraczali między ludzi i okazywali przychylność, o którą byli błagani. Miało to ściśle obrzędowy charakter – przyrównywany do rytuałów szamańskich⁵.

Pośród tradycji Kudijattam, Mudijettu i Thejjam na przestrzeni XVI i XVII wieku powstał tatr obrzędowy – Krysznattam – czerpiący inspirację z „Pieśni o Krisznie” autorstwa keralskiego poety – Manawedy. Ten sanskrycki poemat opisywał dzieje Krysny, które to językiem gestów, mimiki i tańca były odtwarzane przez aktora. Za pomocą masek odwzorowywano charaktery demonów oraz bogów, a na ruch sceniczny nałożono ściśle skodyfikowane zasady. Uczyniły one taniec wyrafinowanym, bliskim klasycznym tańcom indyjskim⁶, czerpiąc niejako inspirację z mitycznych korzeni – tańczącego boga Sziwy. Zatem Krysznattam skupiał elitarność teatru sanskryckiego, ludowość i obrzędowość parateatralnych widowisk – jednak wciąż był niezrozumiały dla przeciętnych Keralczyków, którzy nie znali sanskrytu⁷. Bodźcem do powstania nowych widowisk stała się właśnie potrzeba wystawiania ich w rodzimym języku malajalam, który mógł pozwolić na wyjście sztuki poza zamkniętą bramińską społeczność i mury świątyni. Tak też z końcem XVII w. powstał teatr Kathakali – w spadku po tradycji – ściśle skodyfikowany gestycznie, wypełniony tańcem i muzyką, charakteryzujący się kolorowym makijażami i kostiumami. W drodze postępu – „opowiadany” czy też „śpiewany” w języku dostępnym każdemu, wystawiany poza świątyniami, częściej na otwartym terenie. Zdjęło to z przedstawień odium nie tylko elitarności, ale i obrzędowości. Co więcej, ruch sceniczny został również wzbogacony o tradycję Kalaripajattu – wyrafinowaną sztukę walki przy użyciu broni⁸.

³ „Bramini są depozytariuszami wielowiekowego dziedzictwa, ich obowiązkiem jest strzeżenie czystości tradycji. Sprzyja temu ich wielkie znaczenie, jakie przez całe stulecia wyrobili sobie w obrębie systemu społecznego Indii [...] Istnienie świata, utrzymanie cyklicznych śmierci i narodzin całej rzeczywistości, w tym także narodzin i śmierci bogów, możliwe jest jedynie dzięki ceremoniom i rytuałom sprawowanym przez braminów, w których to obrzędach doszli oni do doskonałej, choć otoczonej tajemnicą biegłości” Ibid., s. 26.

⁴ Ibid., s. 26-30.

⁵ Ibid., s. 33-34.

⁶ „Klasyczny taniec w Indiach to opowieść przekazana za pomocą ruchu ciała. Ruchu bardzo skodyfikowanego, poddanego ścisłym regułom i prawom. Dzięki ty, opisanym w <<Natjaśastrze>>, zasadom taniec indyjski mógł być wykorzystany do przekazania opowieści czerpanych z bogatej skarbnicy mitologii Indusów. O stopniu skomplikowania tego języka ruchu niech świadczy fakt, że <<Traktat o teatrze>> wymienia trzynaście pozycji głowy. Trzydzieści sześć poruszeń oczu, dziewięć pozycji szyi, trzydzieści siedem pozycji ręki, wreszcie dziesięć rodzajów postawy całego ciała” Ibid., s. 37.

⁷ Ibid., s. 36-39.

⁸ Ibid., s. 41-43.

Klasyczny repertuar Kathakali zaczerpnął tematy z poematów: „Ramajany”, „Mahabharaty” i „Bhagawaty purana”. Do tej staroindyjskiej literatury sięgnął w XVI w. radża Kottarakar Tampuran – twórca pierwszych sztuk Kathakali, którego niewątpliwą zasługą było użycie języka malajalam⁹. Współcześnie wystawiane sztuki są inspirowane w dalszym ciągu klasyczną literaturą staroindyjską. Jednak nie brakuje również przedstawień inspirowanych współczesnością. Krzysztof Renik, badacz Kathakali, uważa, że teatr pozostawia „pole ciągle żywej działalności literackiej”¹⁰. Oznacza to, iż przechodzi on powolne zmiany, jego repertuar nie jest martwy, ulega wpływom zmieniającego się społeczeństwa i kultury.

Jedną z głównych osi narracyjnych Kathakali – zarówno współcześnie, jak i przed wiekami, jest walka bóstw z demonami. Powodem takiego doboru repertuaru są nie tylko fabularnie barwne wątki z „Mahabharaty”. Otóż wartość akcji wokół walki dobra ze złem pozwala aktorom na pokaz dużego wachlarza umiejętności scenicznych. Kreacje negatywnych bohaterów wprowadzają na scenę dynamizm, napięcie, pozwalają aktorowi na rozwijanie bogatego repertuaru gestów, a widzowi na interpretowanie zachowania postaci. Aktorzy mają však możliwości improwizacyjne i to oni decydują o tym, jak w każdej kolejnej odsonie zostanie ukazana postać. Kathakali ma w swej tradycji również bardzo obrazowy przekaz śmierci, co szczególnie uatrakcyjnia narrację związaną z walką między demonami i bogami.

Skodyfikowany język przedstawienia

Aktor ma do dyspozycji bogaty repertuar mimiczny wyrażających przeróżne nastroje – od ruchów gałkami ocznymi czy mięśniami twarzy po gesty charakteryzujące nastroje i emocje – złość, pogardę, zakochanie itd¹¹. Do tego posługuje się określonymi pozycjami dłoni zwanymi *mudrami*, skinieniami głowy czy ruchami całego ciała aż po charakterystyczny taniec¹². Nie dziwi zatem długi i żmudny proces edukacji, samodoskonalenia się i przygotowania do spektaklu, który finalnie powołuje do życia prawdziwe gwiazdy sceny¹³, uwielbiane przez koneserów tej sztuki. W tym miejscu trzeba również wspomnieć o osobie narratora-śpiewaka, który śpiewem przybliży fabułę czy też prowadzi część poświęconą zapoznaniu widza

⁹P. hillip Zarrilly, *The Kathakali Complex: Performance & Structure*, Abhibav Publications, New Delhi 1984, s. 249.

¹⁰K. Renik, op. cit., s. 45.

¹¹„Co można powiedzieć gestycznym językiem Kathakali? Praktycznie wszystko. Język ten operuje bowiem 600-900 pojęciami, które w rozmaitych kontekstach sytuacyjny pozwalając na przekazanie wszystkich niemal wiadomości. Jest to pełny język, którym powiedzieć można o wszystkim: o miłości i nienawiści, szczęściu i cierpieniu, sprawach wzniosłych i prozie dnia codziennego. Dowodem na to, że język gestyczny Kathakali spełnia znakomicie swoją funkcję, niech będzie informacja, iż ludzie tego teatru bardzo często porozumiewają się ze sobą w życiu codziennym właśnie owym skodyfikowanym językiem gestycznym sceny Kathakali” Ibid., s. 106.

¹²Każdej mudrze przyporządkowany jest krok (jeden z ośmiu) oraz konkretne położenie ciała względem widzów Ibid., s. 106.

¹³„Aktorzy teatru Kathakali są przede wszystkim przekonani o konieczności niezwykle ciężkiej i upartej pracy nad własnym ciałem. W pracy tej chodzi o osiągnięcie maksymalnej umiejętności, sprawności w operowaniu ciałem. Jest to wysoki stopień fachowości, bez którego na nic się nie zdadzą i głębia przeżyć psychologicznych i jakieś bliżej nieokreślone przeświadczenie o posiadaniu talentu. Bez doskonałego, posuniętego do perfekcji, rzemiosła aktor nie ma czego szukać na scenie teatru Kathakali. Budować drogę twórczą, tworzyć wartości artystyczne można w tradycji Kathakali dopiero po osiągnięciu wysokiego poziomu kontroli nad własnym ciałem. Jest to swoisty fundament, na którym aktor obdarzony talentem i wyobraźnią może wraz z nabywanym doświadczeniem wybudować po latach gmach artystycznych dokonań. I o tym aktorzy Kathakali doskonale wiedzą” Ibid., s. 116.

z meandrami tej sztuki. Cały spektakl (pierwotnie całonocny) nigdy nie odbyłby się bez zespołu muzyków – bębniarzy, którzy tworzą dźwiękową oprawę sztuki, budują napięcie i równolegle uczestniczą w tworzeniu klimat owego przedstawienia¹⁴.

Współcześnie widzowie przybywający na przedstawienie obserwują proces charakteryzacji i nakładania makijażu. Taką scenę widzę w czwartkowe popołudnie w Kerala Kathakali Centre w Forcie Kochin. Artyści siadają na scenie po turecku, z głośników płyną pieśni chwalące Krysznę, czuć intensywny zapach imbiru. Mężczyźni w skupieniu przy użyciu naturalnych barwników pokrywają swe twarze makijażem. Następnie zjawiają się pomocnicy, którzy pomagają dokończyć charakteryzację, np. przyklejają brodę czy inne elementy konstruujące daną postać. Dzięki kostiumowi, nakryciu głowy i charakteryzacji widz poznaje, z jakim typem postaci ma do czynienia. Bogowie i królowie, którzy mają dobre cechy, używają makijażu zielonego (*paćća*). Tak malowany jest np. Kryszna czy Wisznu. Królowie o złych charakterach, ale pewnych pierwiastkach dobra, używają makijażu czerwonego i zielonego (*katti*). Bogowie i wszelkie boskie istoty używają makijażu czerwonego (*wella tadi*) z rozbudowanymi białymi szczękami. Istoty złe malowane są za pomocą czerwonego makijażu (*ćuwanna tadi*) z czerwoną brodą. Demony leśne mają charakteryzację koloru czarnego (*kari*), bramini – żółtopomarańczową (*minukku*), podobnie też kobiety (*striweśam*) z dodatkiem czarnej linii loków. Równie wymownym jest nakrycie głowy – najważniejsza część ubioru Kathakali. Żli królowie noszą nakrycie głowy w kształcie trzypiętrowego stożka (takie samo nakrycie noszą dobrzy królowie, różni ich zatem detal makijażu oraz strój). Bogowie mają nakrycie głowy w postaci białego kapelusza. Istoty złe i gwałtowne mają nakrycie głowy w postaci dużej tiary (*kiritam*), a demony noszą na głowach rozszerzony ku górze walec ozdobiony piórami (*karimuti*)¹⁵. Przeciętny wielbiciel Kathakali bez trudu rozpoznaje istoty demoniczne i bogów. Do charakteryzacji zalicza się jeszcze barwny kostium – usztywniane spódnice, kolorowe wstęgi, kaftany, drewniane naramienniki, metalowe bransolety, pasy. Pomalowani i przebrani aktorzy stają się zatem bogami i demonami, nie przypominają już siebie. Na tym polega jednak magia tego przedstawienia. Bohaterowie nie są z tego świata, nie są ludźmi. Istotą całej sztuki nie jest jednak ukazanie konkretnego demona walczącego z konkretnym bogiem. Chodzi o pełnię, o pewien wzór kulturowy. Jest to przedstawienie uzupełniających się mocy dobra i zła – według uniwersalnych przesłań – dwóch istniejących obok siebie pierwiastków. Zatem w ślad za bogiem – na scenie pojawi się jego antagonist – demon. W ślad za haniebnym władcą – pojawi się prawy bohater. Wcielone zło – demony Kathakali – są zatem częścią kosmicznego uniwersum.

Demoniczny Rawana

W powyższym kontekście oglądamy okrutnego demona Rawanę – można potraktować go jako symbol Kathakali – zielona twarz z białą brodą, czerwone usta i wąsy oraz czerwone łuki nad brwiami – ostre niczym ostrze noża (*katti*). Jego głowę zdobi wysoka tiara, a na nosie znajduje się biała kula, która zdradza demoniczną afiliację. Taki typ charakteryzacji przeznaczony jest również dla postaci królewskich o złych cechach. Nasilenie demonicznych atrybutów

¹⁴Ibid., s. 87-88.

¹⁵Ibid., s. 84-85.

podkreślane jest również przez czerwoną brodę (tak pokazywany jest np. Duhsassana) czy też zupełnie czarny makijaż i ubiór, który przynależy głównie demonom żeńskim (Lankalakshmi, Simhika)¹⁶.

Rawana (nazywany również Daszanana), opisany w eposie „Ramajana”, figuruje jako zły król Lanki, który miał we władaniu wszystkie demony Indii. Był niezwycięzony – ani z boskich, ani z demonicznych rąk. Wywodził się z rodziny rakszasów¹⁷ – demonów żywiących się ludzkim mięsem. Rawana opisywany był jako posiadacz dziesięciu głów, dwudziestu ramion, płonących oczu i zębów niczym miecze. Jego antagonistą był Wisznu, który został poproszony przez bogów, by go zgładził. Wcielił się zatem w Ramę. Międzyczasie latający nad lasem Rawana ujrzał piękną narzeczoną Ramy (Sitę) i ją uprowadził na Lanke. W odwecie Rama w towarzystwie małp i niedźwiedzi udał się na wyspę, by walczyć z Rawaną. Na próżno odcinał jego liczne głowy – na miejsce każdej z nich wyrastała nowa. Dopiero przygotowana strzała przez Stwórcę zdołała zgładzić nikczemnego Rawanę – najstraszliwszego z demonów. Obecnie jest wystawianych kilka sztuk Kathakali poświęconych Rawanie¹⁸.

W warstwie interpretacji postaci Rawany zachodzi jednak ciekawe zjawisko. Demoniczny bohater na wskroś zły – jak można wnioskować z „Ramajany”, znajduje w sztuce Kathakali miejsce jako niejednoznaczna postać. (Ta niejednoznaczność pozwala, by był postrzegany również jako pozytywny bohater.)

Rawana w dramacie pt. „Początek Rawany” („Ravanolbhavam”) nie jest przedstawiony jako ten, który pohańbił honor Sity czy jako diaboliczny grzesznik powalony przez strzałę Ramy. Jest zaprezentowany jako król rakszasów (demonów), który dowodzi nimi nawet wbrew woli bogów. Jest w stanie panować nad trzema światami. To postać bohatera, która nie cofnie się nawet przed odcięciem i poświęceniem swoich własnych dziesięciu głów w czasie medytacji w płomieniach. Wszystko w imię statusu niezwycięzonego pana wszechświata¹⁹. Mundoli Narayanan, badacz Kathakali uważa, iż znamienne jest, że w tematyce sztuk Kathakali poświęconych Rawanie nie używa się tytułów „Zabicie Rawany”. Stosuje się raczej „Genezę”

¹⁶ <http://www.saigan.com/heritage/dance/dhan5.htm>, [dostęp 15. 04. 2017].

¹⁷ „Rakszasowie są złymi stworzeniami; tworzą bardzo zróżnicowaną rasę. Niektórzy z nich, np. jakszowie, są po prostu duchami natury. Niektórzy rakszasowie są rzeczywiście źli i niebezpieczni, inni mogą być czasem bardzo przyjacielscy. Niektórzy z nich są niebezpiecznymi olbrzymami podobnymi do tytanów, i czasami mają odwagę atakować nawet bogów. Trzeci rodzaj rakszasów to złośliwe stwory rabujące cmentarze, pożerające ciała ludzi i ożywiające ciała zwierząt... Owe diabły, słudzy Kali, zwani są też <<niszczycielami>>, <<burzycielami>>. Mogą przybierać różne barwy: czerwoną, niebieską, zieloną. Mają kocie oczy i zdeformowane ciała, gdyż uwielbiają ludzkie mięso. Często ryczą po nocach. Ich królem jest – Rawana” Jan Knappert, *Mitologia Indii*, przeł. Maciej Karpiński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1996, s. 280, 286.

¹⁸ „Ravanavijayam” („Zwycięstwo Rawany”), „Ravanothbhavam” („Powstanie Rawany”), „Balivijayam” („Zwycięstwo Bali nad Rawaną”), „Balivadham” („Zabójstwo Bali”).

<http://www.thenational.ae/arts-lifestyle/on-stage/mighty-ravana-to-perform-his-victory-dance-in-dubai>,

[dostęp

15.04.2017].

¹⁹ Mundoli Narayanan, *The Politics of Memory: The Rise of the Anti-Hero in Kathakali* [w:] Pallabi Chakravorty, Nilanjana Gupta (red.), *Dance Matters: Performing India on Local and Global Stages*, Routledge, New Delhi 2010, s. 248.

czy „Powstanie Rawany”. Jest on zatem traktowany jako symbol, wyobrażenie niezwyciężonej mocy i pewności siebie. Jego postać ma więc obudzić w ludziach siłę i energię, która prowadzi ich do stawienia oporu kolonialnym porządkom²⁰. W tym świetle postać Rawany – postrzegana jako bohater – staje się historycznym symbolem. Narayanan uważa, iż:

[...] Pamięć dla uciśnionych jest jednocześnie schronieniem i bronią. W tym świetle jest również wrogiem historii, gdyż to, co zostało wymazane z historii, objawia się właśnie w pamięci. Podczas gdy zwycięzcy piszą historię, pokonani gromadzą wspomnienia. Doświadczenie pokonanych, którzy nie wspominają zwycięzców, jest przekazywane między ludźmi z pokolenia na pokolenie. Zatem jest gromadzone i transferowane jako wewnętrzna pamięć uciśnionego społeczeństwa. Owa pamięć wspólnotowa, która kumulowała się przez stulecia, nie ma pretensji historycznych, imperialistycznych, nie posiada również aury obiektywności, nie dąży do bycia kompletną. Jest fragmentaryczna, subiektywna i niekompletna. Jej prawdziwość jest relatywna. Owa fragmentaryczność i bezpretensjonalność jest jednocześnie siłą. Dla takiej pamięci ważniejsze od wyjaśniania, jak było naprawdę, jest funkcjonowanie w świadomości społecznej na zasadzie potężnego paliwa do stawiania oporu²¹.

W tym kontekście afirmowanie statusu Rawany, staroindyjskiego demona jako bohatera, jest wynikiem krzyżowania się dwóch narracji. Pierwsza to ta historyczna, druga – terażniejsza, która interpretuje historię w myśl powiedzenia Waltera Benjamina, iż (historia) nie jest ona homogenicznym, pustym czasem, ale wypełnionym obecnością terażniejszości²². Zatem przedstawienia z Rawaną w roli głównej były napisane w konkretnym czasie historycznym, w którym Kerala poddana polityce kolonizacyjnej potrzebowała silnych symboli, wyrazistych bohaterów, którzy nie ugną się przed nikim i niczego nie ulęką. Któż lepiej mógł symbolizować siłę oporu niż odważny i krnąbrny demon Rawana. Stał się zatem modelowym przykładem bohatera, którego historię napisano od nowa²³.

Jest też inna warstwa kulturowa obecności Rawany. Arya Madhavan, badaczka teatru indyjskiego, widzi w sztuce „Zwycięstwo Rawany” dodatkową afirmację przemocy wobec kobiet. „Zwycięstwo Rawany” opowiada o jego dwóch udanych walkach oraz gwałcie dokonanym na Rambhie²⁴ – niebiańskiej nimfie. Ten akt jest ukazany w kategoriach rozrywki bawiącej zarówno aktora, jak i publiczność. Artysta umownie odgrywa tę scenę – ocierając pot z czoła i dokonując gestu satysfakcji z gwałtu. Triumf Rawany, symboliczny gest zwycięstwa jego męskości ponad Rambhą, nie jest zatem jednoznacznie negatywny, jak przystało na

²⁰ Ibid., s. 248.

²¹ Ibid.

²² Walter Benjamin, *Illuminations*, Schocken books, New York 1970, s. 37.

²³ M. Narayanan, op. cit., s. 253.

²⁴ „Rambha – absarasa, czyli nimfa wodna, o niezrównanej urodzie. Wyłoniła się z wód oceanu, gdy ten był wzburzony przez bogów. Nie udało się jej uwieść mędrca Wiśwamitry. Była żoną boga Kubery, lecz zgwałcił ją jego brat – Rawana” J. Knappert, op. cit., 283.

okrutnego demona. (Podobnie rzecz się ma do sceny gwałtu w sztuce „Zabicie Kiczaki”). Madhavan dopatruje się tu przyczyn związanych z uprzywilejowaną pozycją mężczyzn, którzy w XVII/ XVIII wieku zajmowali się pisaniem sztuk do Kathakali. Jakby powiedział Narayanan – ówczesne realia wykreowały takiego bohatera zgodnie z potrzebami czasu. Zatem brak udziału kobiet w sztuce miał wpływ na scenariusz, jak i samą grę aktorską. Estetyzacja gwałtu, bezwzględnie naganna z każdego punktu widzenia, jest więc polem do dyskusji. Być może w świetle zmian, które powoli przechodzi teatr – w tym przede wszystkim – zaangażowania kobiet do niegdyś typowo męskich ról – do głosu dojdzie żeński punkt widzenia. Należy mieć świadomość, iż repertuar Kathakali lubuje się w swoich klasycznych dziełach, ale również wprowadza transformacje. Aktorzy mają pole do interpretacji odgrywanych scen, podejmują cały czas symboliczną interakcję z widownią, reagują zatem na zmieniające się konteksty współczesnego świata.

Kobiety w Kathakali

Jak na ironię, demoniczne postaci Kathakali mają wielką zasługę w udziale kobiet w tym zmaskulinizowanym teatrze. Demony oraz inni antybohaterowie mogli wydawać podczas spektaklu dźwięki – w tym wypadku było to ryczenie. W sztuce Kathakali ilość odgłosów artykułowanych przez aktorów była bardzo ograniczona. Zasadnicze kwestie były odgrywane gestem i mimiką oraz uzupełniane wypowiedziami śpiewaka-narratora. Zatem ryczenie, zarezerwowane dla ciemnej strony męskiej mocy, jak na ironię, zaczęło być wokalizowane przez kobietę. W ten sposób męski demoniczny ryk przyczynił się do udziału kobiet w przedstawieniu wraz z datą 1719 roku i osobą performerki Kartyayani²⁵. Powolne zmiany, poczynając od odgrywania demonicznych ryków, przyczyniły się do wejścia kobiet na scenę Kathakali. Dziś istnieje nawet Kobięca Trupa Kathakali (Trippunithura Kathakali Centre – Ladies Troupe). Nie jest to jednak zasada panująca we wszystkich teatrach.

Również postaci kobiece znalazły się wśród panteonu negatywnych bohaterów. Były to demony żeńskie – ucharakteryzowane na czarno (*kari*), ubrane w czarne stroje z doczepionymi piersiami (tradycyjnie postaci żeńskich demonów były odgrywane przez mężczyzn). Demonice miały zdolność do zmiany kształtów, potrafiły oszukiwać i przemieniać się w piękne panny. Czyniło to je najbardziej groteskowymi postaciami Kathakali zestawianymi w kontrze z heroinami, jak wspomniana Sita z „Ramajany”²⁶. Przykładem demonicy jest Simhika ze sztuki „Zabicie Kirmira”. Simhika została opisana w XVII wieku przez Kottayama Tampurana. Była ona żoną jednego z rakszasów, miała brata Kirmirę. Jej mąż został zabity przez księcia Arjunę z rodu Pandawów. By dokonać zemsty, przemieniła się w piękną kobietę i powiodła do lasu żonę braci Pandawów, Draupadi, z zamiarem zaprowadzenia jej do jaskini. Draupadi jednak podejrzewała podstęp i stawiała opór. Słyszając jej płacz, przybył na ratunek najmłodszy z braci – Sahadeva, który w odwecie odciął nos i piersi Simhiki. To doprowadziło do walki między Kirmirą i Bhimą – drugim z Pandawów, który ostatecznie zgładził Kirmirę. Kluczowa dla mojej interpretacji jest

²⁵Arya Madhavan, *Between roars and tears: towards the female kathakali* [w:] Arya Madhavan (red.) *Women in Asian Performance: Aesthetics and politics*, Routledge, New York 2017, s. 83-96.

²⁶P. Zarrilli, *Kathakali Dance-drama: Where Gods and Demons Come to Play*, Routledge, London – New York 2000, s. 55.



partia prezentująca krwawiącą i pokaleczoną Simhikę, która przybywa do brata. Ten rodzaj odgrywanej sceny nazwano *Ninam* (z krwią), co w Kathakali oznacza najbardziej brutalne, krwawe i przerażające momenty. Jednocześnie takie kwestie są dla aktora wielkim wyzwaniem i wymagają od niego wszechstronności oraz wieloletniej praktyki. Proces preparacji do *Ninam* zajmuje od trzech do czterech godzin. Artysta zakłada dwadzieścia cztery metry materiału, który nasiąka przygotowaną krwią oraz imitacją mięsa czy wnętrzności²⁷. Taki strój waży wówczas czterdzieści dwa kilogramy. W scenie pojawienia się krwawiącej Simhiki, asystują jej dwie osoby – wspierają jej ruchy i dopełniają spektakularnego efektu *Ninam*²⁸.

Postać Simhiki, demonicy mającej zdolność do przemian, jest również uosobieniem cierpienia wdowy po stracie męża. W zależności od tego czy sceny zostaną odegrane w krwawy sposób czy też pominie się ten brutalny widok, widz może interpretować tę postać jako przebiegłego demona czy też cierpiącą ofiarę klanowych porachunków.

Współczesny teatr – praca dziedzictwa

Kathakali pozostaje w pewnym sensie otwartą formą na zmiany – poczynając od widowni, która skupia wokół siebie nie tylko koneserów, ale również turystów, poprzez wprowadzanie modyfikacji w samej technice przedstawień czy też w kontekście (turystycznym, wystawianym poza świątyniami). Znamienne, iż w teraźniejszym repertuarze pojawił się również szekspirowski król Lear oraz Otello, jako symbol współczesnego zglobalizowanego teatru²⁹. Tego typu działania wyraźnie zarysowują różnicę między obrzędowym charakterem teatru, a jego artystyczną stroną.

Warto podkreślić, iż owe zmiany nie są gwałtowne, wszak sztuka Kathakali jest głęboko przywiązana do swych korzeni. Są jednak na tyle zauważalne, by odnaleźć pewną regułę. Tego typu działania według antropologa – Jamesa Clifforda są pewną prawidłowością społeczeństw współczesnych, które nie są już niezależnie funkcjonującym systemem kontynuującym swoje tradycje i kulturę. Przeszłość jest odtwarzana w oparciu o przekaz medialny, symbole i różne języki³⁰.

Dzisiejsze Kathakali nie jest już przestrzenią do artykulacji kastowości społecznej czy religijnej. Owa narracyjna forma zyskała nowy kształt nadany przez kulturę współczesną. Nie bez wpływu okazał się rozwój turystyki, który potrzebował takiej formy sztuki, która będzie szczególnie uosabiała ducha Kerali. Tutaj do głosu doszła praca dziedzictwa, którą James

²⁷ W scenach z krwią używa się kwiatów z rodziny arekowatych (np. palma betelowa) i ryżu, które wraz z czerwonym barwnikiem imitującym ludzkie mięso czy wnętrzności. Istnieje również inny sposób odgrywania tragedii Simhiki, który pomija krwawą scenę. Wówczas Kirimira pojawia się na scenie i odgrywa sytuację, w jakiej znalazła się jego siostra i podejmuje pomstę na Pandawie. Ten rodzaj mono-aktorstwa pomija krwawe sceny z udziałem Simhiki, ujmuje jej dominującego znaczenia w całym spektaklu. P. Zarilly, *Kathakali Dance-drama: Where Gods and Demons Come to Play*, Routledge, London – New York 2000, s. 132-134.

²⁸ <https://serenemusings.wordpress.com/2011/12/17/kirmeera-vadham-kathakali-show/>, [dostęp 15. 04. 2017].

²⁹ Adhikary Kakali, *Desdemona's Death in India*, Nara Women's University Digital Information Repository 2012, s. 35. <http://hdl.handle.net/10935/2984>, [dostęp 15.04.2017].

³⁰ James Clifford, *The predicament of culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press, Cambridge 1988., s. 230.

Clifford widzi jako działania podejmowane przez lokalną społeczność na rzecz zachowania tradycyjnej kultury. Chodzi o wszystkie aktywności, które odbywają się poza dużymi instytucjami, wydarzają się jakby oddolnie, z silnej wewnętrznej potrzeby zachowania rodzimej tradycji³¹. Owa praca w przypadku Kathakali charakteryzuje te aktywności, które odbywają się za kulisami przedstawienia, w szatniach aktorów omawiających wieczorne spektakle. Praca dziedzictwa to zarówno negocjacje nad kształtem i tematyką każdego kolejnego przedstawienia, ale też powoływanie do życia teatrów, edukowanie w szkołach studentów czy prowadzenie warsztatów dla turystów. Owa praca ma również pewien wpływ na powstanie produktu turystycznego stworzonego wokół tradycyjnego teatru. Podczas gdy koneserzy klasycznego Kathakali wyliczają banalizację, utowarowienie i uproszczoną formę, departament keralskiej turystyki widzi w teatrze szeroki symbol, który wyraża kulturę regionu, a nawet całego subkontynentu.

Demony Kathakali są znakiem pracy dziedzictwa. Począwszy od czasów, gdy Kerala potrzebowała silnego rodzimego symbolu, stawiającego opór polityce kolonizatorów, poprzez cichą rewolucję w teatrze udzielającym głosu kobietom za pośrednictwem demonicznych postaci, a skończywszy na nieco utowarowionym wizerunku demona, wyglądającym z folderów turystycznych. Część obserwatorów tradycyjnego Kathakali patrzy z trwogą na zmiany, które skróciły i uprościły formę przedstawień, tworząc sztukę bardziej zbanalizowaną (tym samym otwartą na nowego widza – turystę). Skodyfikowany język gestów nie pozostanie wszak należycie odczytany przez kogoś, kto widzi przedstawienie pierwszy raz. Nie oznacza to jednak, że turysta nie dostrzeże weń walorów artystycznych. Dywagując nad zubożeniem tego typu sztuki należy zadać sobie pytanie – czyż w tradycji Kathakali, która porzuciła niegdyś sanskryt na rzecz zrozumiałego języka malajalam, nie leży chęć szukania porozumienia z widownią – nawet tą spoza kręgu indyjskiego?

Kathakali – jako tradycyjna forma artystyczna poddawana pracy dziedzictwa – podejmuje wyzwanie wobec współczesności. Kształci kolejne pokolenie aktorów, którzy odgrywając sceny w zapelnionych turystami teatrach – dbają jednocześnie o tradycyjny przekaz sztuki teatru południowo-indyjskiego.

³¹ por. J. Clifford, *Looking Several Ways. Anthropology and Native Heritage in Alaska*, Harvard University Press, Cambridge 1988, s. 6-12.



Fot. 1. Przygotowanie do przedstawienia



Źródło: archiwum własne

Fot. 2. Nakładanie makijażu przez pomocnika (doklejanie brody)



Źródło: archiwum własne

Fot. 3, 4. Aktor odgrywający księcia Arjunę wykonuje skodyfikowane gesty



Źródło: archiwum własne

Fot. 5. Z lewej – Wisznu i Lakszmi jako demony leśne



Źródło: archiwum własne

Bibliografia:

1. **Benjamin Walter**, *Illuminations*, Schocken books, New York 1970.
2. **Clifford James**, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge 1988.
3. **Clifford James**, *Looking Several Ways. Anthropology and Native Heritage in Alaska*, „Current Anthropology”, 2004, vol. 45, no 1, s. 5 – 30.
4. **Kieniewicz Jan**, *Historia Indii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, (wydanie drugie) Wrocław 1985, s. 425 – 442.
5. **Knappert Jan**, *Mitologia Indii*, przeł. Maciej Karpiński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1996.
6. **Madhavan Arya**, *Between roars and tears: towards the female kathakali* [w:] Arya Madhavan (red.) *Women in Asian Performance: Aesthetics and politics*, Routledge, New York 2017, s. 83 – 96.
7. **Narayanan Mundoli**, *The Politics of Memory: The Rise of the Anti-Hero in Kathakali* [w:] Pallabi Chakravorty, Nilanjana Gupta (red.), *Dance Matters: Performing India on Local and Global Stages*, Routledge, New Delhi 2010, s. 237 – 263.
8. **Renik Krzysztof**, *Kathakali sztuka indyjskiego teatru*, Dialog, Warszawa 1994.
9. **Zarrilly Phillip**, *The Kathakali Complex: Performance & Structure*, Abhibav Publications, New Delhi 1984.
10. **Zarrilly Phillip**, *Kathakali Dance-drama: Where Gods and Demons Come to Play*, Routledge, London – New York 2000.

Źródła internetowe:

1. V.P. Dhananjayan, *Indian Dance*, Indian Heritage, [dostęp 15. 04. 2017].
2. <http://www.saigan.com/heritage/dance/dhan5.htm>, [dostęp 15.04.2017].
3. *A treat for Kathakali connoisseurs*, „The Hindu”, [dostęp 27.07.2006].
4. <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-national/tp-kerala/A-treat-for-Kathakali-connoisseurs/article15728045.ece>, [dostęp 10.04.2017].
5. Adhikary Kakali, *Desdemona's Death in India*, Nara Women's University Digital Information Repository 2012, <http://hdl.handle.net/10935/2984>, [dostęp 15.04.2017].
6. <https://serenemusings.wordpress.com/2011/12/17/kirmeera-vadham-kathakali-show>, [dostęp 15.04.2017].
7. [dostęp 15.04.2017].
8. <http://www.thenational.ae/arts-lifestyle/on-stage/mighty-ravana-to-perform-his-victory-dance-in-dubai>, [dostęp 15.04.2017].

**Sacrum i profanum w przesądach, filmach i grach
wideo**





Ewa Głazewska: Uroczne spojrzenie – kulturowe wyobrażenia na temat mocy tkwiącej w oczach

Instytut Kulturoznawstwa UMCS

ewa.glazewska@poczta.umcs.lublin.pl

Abstrakt:

Celem artykułu jest analiza koncepcji „urocznego spojrzenia” polegającego na wykorzystaniu mocy tkwiącej w oczach będącej przyczyną niepowodzeń, nieszczęść, chorób, a nawet śmierci. Motyw ten znany od najdawniejszych czasów spotykany był w znacznej części kultur świata, najogólniej mówiąc stanowił konceptualizację zła. Artykuł składa się z czterech części. Na początku zostaje wyjaśniona definicja spojrzenia i funkcji, jakie pełni z interakcjach międzyludzkich. Następnie wyjaśnione zostają problemy terminologiczne wiążące się z takimi określeniami jak „uroczne spojrzenie” czy „uroczne oko”. W dalszej części opisane zostają kategorie osób, które, jak wierzono, mogą zauroczyć, metody sprawdzenia czy rzeczywiście mamy do czynienia z działaniem „urocznego spojrzenia” oraz funkcje apotropaiczne wiążące się z „urocznym spojrzeniem”. Przykłady dotyczące mocy i oddziaływania „urocznego spojrzenia” zostały zaczerpnięte z książki Maryi Barthel de Weydenthal zatytułowanej *Uroczne oczy* (1921) odnoszącej się do polskiej kultury ludowej. Jak się okazuje, kulturowe wyobrażenia na temat mocy tkwiącej w oczach stanowią niewyczerpane źródło inspiracji i fascynujący przedmiot badań.

Słowa kluczowe:

uroczne spojrzenie, uroczne oczy, okulestyka, urok, funkcje apotropaiczne

Abstract: The Evil Eye – Cultural Representations on the Power Inherent in the Eyes

The aim of this article is to analyze the concept of the “evil eye”, which is based on the use of the power inherent in the eyes. This motif has been present in various cultures since antiquity and is connected with the belief that this power is the cause of failures, misfortunes, illnesses, and even death. It is also a conceptualization of evil. The article consists of four parts. At the beginning, the understanding of the word “gaze” and its function in interpersonal interaction will be explained. Next, the terminological problems associated with the concept of “evil eye” will be analyzed. In the subsequent part, we will describe the categories of people believed to be the perpetrators of the evil eye. The apotropaic functions related to the malevolent glare will also be presented in this part. Some examples of the power and impact of the evil eye as found in the Polish folk culture are drawn from the book by Mary Barthel de Weydenthal, entitled *Uroczne oczy* (1921). As it turns out, cultural representations of the power inherent in the eyes are an infinite source of inspiration and an excellent subject for further research.

Keywords:

Evil Eye, Mal De Ojo, Oculares, Hex, Apotropaic Functions

Spojrzenie – definicja i funkcje

Spojrzenie definiowane jest jako „fenomen kierowania wzroku na inne osoby lub obiekty w otoczeniu, kontakt wzrokowy odnosi się do sytuacji, w której obaj uczestnicy interakcji patrzą na siebie nawzajem, koncentrując wzrok na obszarze twarzy rozmówcy”¹. Jak sugeruje przytoczona definicja kontakt wzrokowy stanowi zaproszenie do komunikacji wymagające reakcji osoby z którą wymieniamy spojrzenie. Spojrzenie oddaje naturę relacji międzyludzkich w całym swym wachlarzu rozciągającym się od miłości i przyjaźni do nienawiści. Badacze okulestyki, czyli dziedziny komunikacji niewerbalnej badającej kontakty wzrokowe koncentrowali się na znaczeniu oczu w wyrażaniu emocji, w okazywaniu pobożności, manifestowaniu władzy, bądź poddaństwa, czy też przekonywaniu.

Ogólnie można wymienić kilka podstawowych funkcji spojrzenia, i są to: funkcja uwagi, przekonywania, intymności, regulacyjna, afektywna (komunikowanie emocji), władzy i kierowania wrażeniem². W swej nieco zapomnianej książce na temat komunikatów niewerbalnych pt. *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* Karol Darwin pisze, że „u człowieka przerażonego oczy są szeroko rozwarte lub brwi mocno ściągnięte”³; z kolei „żywe i błyszczące oczy są cechą charakterystyczną dla zadowolonego lub rozbawionego nastroju umysłu”⁴. Opisuje również wygląd człowieka pobożnego: „pobożność wyraża się głównie tym, że twarz podnosi się ku niebu, a gałki oczne zwracają się ku górze”⁵. Klasyk przytacza także zastyszane porównanie wyrazu oczu człowieka zmęczonego wysiłkiem wykonywanym w upalny dzień do „oczu ugotowanego dorsza”⁶.

Doskonale jesteśmy w stanie przywołać w pamięci wyraz oczu, które „się śmieją”, wiemy jak wygląda spojrzenie, gdy ktoś „zmroził nas wzrokiem”, bądź my sami byliśmy wysłannikami takiego komunikatu. Oczy nie tylko jasno przekazują emocje, w całej swej rozpiętości i nasileniu, ale jednocześnie reguły kierowania wzroku obwarowane są swoistą etykietą wzrokową określającą zachowania stosowne i niestosowne w tym zakresie zależne od kontekstu społeczno-kulturowego. Niekiedy bowiem wpatrywanie się w rozmówcę traktowane będzie jako zachowanie właściwe podkreślające żywy odbiór słuchanych treści, innym zaś razem może być odbierane jako nieuprzejme „wgapienie się” powodujące dyskomfort osoby na której koncentruje się owe spojrzenie. Dostatecznie dosadną egzemplifikacją zasad etykiety wzrokowej jest zalecenie podawane przez Dale’a Leathersa: „Nie wpatruj się w intymne strefy ciała obcej osoby, chyba że chcesz zostać napiętnowany jako dewiant”⁷.

¹ Mark L. Knapp, Judith A. Hall, *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*, tłum. Anna Śliwa, Leszek Śliwa, Wydawnictwo Astrum, Wrocław 1997, s. 449.

² Więcej na temat funkcji spojrzenia zob. Dale G. Leathers, *Komunikacja niewerbalna. Zasady i zastosowania*, przekł. Magdalena Trzcińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 74-82, M. L. Knapp, J. A. Hall, op. cit., s. 451 i n.

³ Karol Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Zofia Majlert, Krystyna Zaćwilichowska, PWN, Warszawa 1988, s. 95.

⁴ Ibid., s. 227.

⁵ Ibid., s. 241.

⁶ Ibid., s. 227.

⁷ D. Leathers, op. cit., s. 84.

Uroczne spojrzenie – problemy definicyjne

Motyw spojrzenia zajmuje stałe, sięgające odległych czasów miejsce w kulturze, w tym kulturze ludowej. Jak podaje Phyllis Greenacre, istnieją plemiona buszmeńskie z Afryki Południowej, które wierzą, że „za sprawą spojrzenia dziewczyny w czasie menstruacji mężczyźni mogli zastygnąć w pozycji, w której się znajdowali i zamienić się w mówiące drzewo”⁸. Wiara w niezwykłą moc oczu człowieka mogącego w szczególny sposób sprowadzić nieszczęście na przedmiot swego spojrzenia jest szeroko rozpowszechnionym dawnym przesądem⁹. W literaturze etnologicznej czy folklorystycznej fenomen taki określany jest najczęściej takimi nazwami jak: „uroczne oczy” bądź „złe oczy”, niekiedy występuje też w liczbie pojedynczej – „uroczne oko”¹⁰, czy „złe oko”. Zważywszy jednak, że nie chodzi tu o sam narząd za pomocą którego możliwe jest widzenie, ale moc tkwiącą w spojrzeniu, w interakcji pomiędzy nadawcą i adresatem spojrzenia, bardziej trafnym terminem wydaje się „uroczne spojrzenie”.

Jak więc definiowany jest sam termin? Według *Ilustrowanej encyklopedji* Trzaski, Everta i Michalskiego „oczy uroczne, wedle wyobrażenia naszego ludu >>zaziora<<, powszechny przesąd, dotyczący szkodliwego działania wzroku zarówno pewnych ludzi, jak istot nadmysłowych i zwierząt”¹¹. Marya Barthel de Weydenthal dodaje następujące nazwy: „urocze, uroczne, urokliwe, przyroczone, przyrocliwe, [...] złe, niedobre, brzydkie oczy”¹². Autorka dodaje, że takie oczy są bardzo niebezpieczne, a osoba, która doświadczyła takiego spojrzenia dostała uroku¹³. Władysław Pałubicki posługuje się pojęciem „oko uroczne” pisząc, że „w dawnych czasach istniało przekonanie, że oko jest siedliskiem siły wewnętrznej, duszy (pozostałość tego przekonania odnajdujemy w powiedzeniu, oko zwierciadłem duszy), stąd przypuszczenie, że poprzez wzrok, można oddziaływać na ludzi i rzeczy”¹⁴.

Według *Encyklopedii antropologii społeczno-kulturowej*, uroczne spojrzenie to „domniemana moc lub zdolność szkodzenia ludziom, biorąca się z zazdrości, bądź innych wrażliwych myśli. Ideę tę da się odnaleźć w wielu społeczeństwach chłopskich, gdzie wierzy się, że czyjeś złe myśli mogą, często też niezależnie od woli tej osoby, szkodzić innym”¹⁵.

⁸ Phyllis Greenacre, *The Eye Motif in Delusion and Fantasy*, „American Journal of Psychiatry”, April 1926, s. 571.

⁹ Zbigniew Hryniewicz, *Wiedza o języku ciała w przysłowiacz*, [w:] *Mowa ciała i jej funkcje w kulturze*, Małgorzata Jasińska, Joanna Kuć (red.), Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, Siedlce 2002, s. 119-126.

¹⁰ Użycie terminu „uroczne oko” lub „złe spojrzenie” proponuje Henryk Zimoń. Zob. idem, *Terminy „magia” i „czarownictwo” w świetle badań etnologicznych i religioznawczych*, „Roczniki Teologii Fundamentalnej i Religioologii” 2011, t. 3 (58), s. 186.

¹¹ *Ilustrowana encyklopedia* Trzaski, Everta i Michalskiego opracowana pod red. dra Stanisława Lama, t. III (L-O), Warszawa 1927, s. 900.

¹² Marya Barthel de Weydenthal, *Uroczne oczy*, nakładem Towarzystwa Naukowego, Lwów 1921, s. 2.

¹³ Autorka podkreśla, że słowo urok pochodzi od „urzec”, z kolei „rzec” oznacza „mówić”, „>>urok<< przeto powinienby być przedewszystkiem nie czarem wzroku, lecz czarem słowa” (pisownia oryginalna). Z czasem pomyłono pojęcia i „miano, właściwe jedynie czarowi słowa przeniesiono na czar wzroku, który może miał także dawniej swoje własne nazwisko” – zaziory. M. Barthel de Weydenthal, op. cit., s. 4, 46. Stąd znane były bardziej trafne, zdaniem autorki, terminy jak „zażrzy”, „obziara” (oczaruje wzrokiem), „weźrok”.

¹⁴ Władysław Pałubicki, *Antropologia, filozofia, etyka: słownik podstawowych terminów i znaczeń*, Miscellanea, Gdańsk 1998, s. 94.

¹⁵ Alan Barnard, Jonathan Spencer (red.), *Encyklopedia antropologii społeczno-kulturowej*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2008, s. 736.



W *Słowniku gwar polskich* Jana Karłowicza czytamy, że uroczny, to „zdolny wzrokiem swoim urzekać ludzi, zadając im chorobę, [...], oczy uroczone, [...], uroczny człowiek, co wszystko uroczy na co spojrzę”¹⁶.

Angielskim odpowiednikiem urocznego spojrzenia jest „evil eye”. *Anthropological Glossary* definiuje ten termin w następujący sposób: „przesądne przekonanie o urocznym spojrzeniu jest zakorzenione w magii kontagialnej polegającej na tym, że niektórzy ludzie mogą wyrządzić szkodę innym jedynie na nich patrząc”¹⁷. Autor podkreśla, że istnieją dowody potwierdzające, że starożytni Egipcjanie wierzyli w uroczne spojrzenie i że poprzez dyfuzję kulturową przesąd ten mógł dotrzeć do Europy; jednak korzeni wiary w uroczne spojrzenie dopatruje się z okresie mezolitu i górnego paleolitu.

Kazimierz Moszyński odnosi się do poglądów dopatrujących się powodu cierpień chorobowych człowieka w jego bliźnich, działających nieumyślnie, bądź umyślnie. „Jak wierzą wszyscy Słowianie, a obok nich wszyscy bodaj mieszkańcy Europy, ogromna część ludów Azji oraz rdzenni mieszkańcy wschodniej i północnej Afryki, najgroźniejszym źródłem wielu chorób jest urok rzucony spojrzeniem lub pochwałą [...]. Skutki jego są często śmiertelne, a dotyka on przede wszystkim dzieci i młode dziewczęta. Pierwsze przejawy uroku bywają najrozmaitsze, od przygnębienia psychicznego poczynając, a na boleściach i w ogóle nagłym niedomaganiu kończąc. Z chwilą gdy urok został rzucony, lud wyobraża go sobie często w sposób podobny jak wiele innych przyczyn chorób, tzn. jako wmieszczony w ofiarę >>złe<<, mogące się ujawnić przy odpowiednich zabiegach w postaci na przykład pryszczycy lub nawet przedmiotu w rodzaju kłębka itp.”¹⁸ Remedium na uroczne spojrzenie były np. ozdoby mające apotropaiczne funkcje (gr. *apotrópaios* – odwracający zło)¹⁹, zabezpieczające od uroku.

Badacze wskazują na niezwykle odległą historię urocznego spojrzenia potwierdzając, że wierzenia z nim związane sięgają trzeciego tysiąclecia przed naszą erą, bądź nawet wcześniejszego okresu²⁰ i obszaru Mezopotamii oraz Morza Śródziemnego²¹. Zasięg jego występowania, choć nie jest uniwersalny, obejmował, a niekiedy do dziś obejmuje znaczne obszary naszego globu, włączając w to i nasz własny kraj. Jak pisze Pierre Bettez Gravel „uroczne spojrzenie jest być może najbardziej rozpowszechnionym na świecie i historycznie

¹⁶ Jan Karłowicz, *Słownik gwar polskich*, t. 6 (U-Ż), nakładem Akademii Umiejętności, Kraków 1911, s. 37.

¹⁷ Roger Pearson, *Anthropological Glossary*, Robert E. Krieger Publishing Company, Malabar, Florida 1985, s. 81-82. Magia kontagialna (magia styczności), obok magii homeopatycznej, jest jednym z typów magii sympatycznej opartej na założeniu, że „rzeczy, które kiedyś pozostawały w styczności ze sobą, nadal działają na siebie nawet wtedy, gdy kontakt fizyczny przestał istnieć”. Zob. więcej James Frazer, *Złota gałąź*, przekł. Henryk Krzeczkowski, wyd. II, Warszawa 1965, s. 37.

¹⁸ Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II *Kultura duchowa*, cz. 1, wyd. 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1967, s. 188.

¹⁹ Zob. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II *Kultura duchowa*, cz. 2, wyd. 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1968, s. 188, 54, 195.

²⁰ Zob. Alan Dundes (red.), *The Evil Eye: A Casebook*, The University of Wisconsin Press, Madison 1992.

²¹ Zob. więcej John H. Elliott, *Beware the evil eye. The Evil Eye in the Bible and the Ancient World*, vol. 1, Cascade Books, Eugene, Oregon 2015, s. xi; Birgit Krawietz, *Islamic conceptions of the evil eye*, „Medicine and Law” 2002, 21, s. 339-355; Allan S. Berger, *The Evil Eye – An Ancient Superstition*, „Journal of Religion and Health” 2012, 51, s. 1098-1103.



złożonym systemem wierzeń, jednakże dla każdego, kto nie należy do kultury urocznego spojrzenia, stanowi ono enigmę”²².

Kto może rzucić urok?

Marya Barthel de Weydenthal, która badała funkcjonowanie urocznego spojrzenia w polskim folklorze wymienia wiele kategorii osób mogących rzucić urok – od kategorii najogólniejszych mówiących, że w zasadzie każdy może to uczynić mocą własnych oczu (w Krakowskim), aż po mniej precyzyjne określenie: ci, „co z ócz im źle patrzy”²³ (Podhale). Szczegółowe cechy oczu i spojrzenia mogą wskazywać na urokliwość, są to: ludzie zezowaci (Łotwa), ludzie mający czarne i bystre, czyli przenikliwe oczy (Płockie), ludzie, których źrenice są niecałkiem okrągłe (okolice Rogóżna), mają białka poprzecinane na krzyż żyłkami (w Sierpeckim),²⁴. Możliwość rzucania uroku przypisuje się przede wszystkim „takim oczom, które rzadko trafiają się wśród ludu naszego, a zatem oczom, które mają jakiś błąd w budowie”²⁵ podsumowuje M. Barthel de Weydenthal.

Nie tylko jednak cechy fizyczne mogą świadczyć o możliwości rzucania uroku, skutek taki może być spowodowany przez zaglądnienie przez okno (Nadrabianie), patrzenie pomiędzy nogami w tył, spoglądanie w tył przez ramię, patrzenie „z podełba” lub „z pod ręki” (przyglądanie się komuś spod przysłoniętych ręką oczu, w powiecie Tarnowskim i brzozowskim)²⁶. Kategorii osób, które mogą uroczyć jest wiele, np. są to osoby „z drugą twarzą”, czyli widzący rzeczy nadzmysłowe, które są niewidoczne dla innych. Przede wszystkim jednak urzekają ci, którzy zostali odstawieni przez matkę od piersi i po czym z powrotem do niej przystawieni. Płeć osoby, która może zauroczyć nie ma znaczenia i dotyczy zarówno mężczyzn, jak i kobiet, choć poglądy w zależności od regionu mogą się różnić przybierając wersję, że mężczyznę może urzec kobieta i na odwrót. Oczywiście moc urzekania mają też czarownice.

Trudno jednoznacznie określić możliwość urzeczenia ze względu na wiek i stan. W niektórych regionach za niebezpieczne uważa się spojrzenie starych kobiet (Mazowsze,

²² Pierre Bettez Gravel, *The Malevolent Eye: An Essay on the Evil Eye, Fertility and the Concept of Mana*, Peter Lang, New York 1995, s. 3. Współczesne przykłady wiary w uroczne spojrzenie w Hiszpanii, Portugalii i Rumunii znaleźć można w tekście: Margarita Paz-Torres, *Mal de ojo y otras hechicerías. Bruhería y curanderismo en Europa y América: México, España, Rumanía y Portugal*, „Ra Ximhai” vol. 13, no. 1, s. 117-140. Ciekawym przykładem badań nad urocznym spojrzeniem są spostrzeżenia z oddziału neonatologicznego szpitala uniwersyteckiego w Cartagenie w Hiszpanii, które ujawniły, że ponad 40% rodziców dzieci leczonych na oddziale wierzy w moc urocznego spojrzenia, niektórzy umieszczają w pokojach czerwone dzwonki mające chronić przed działaniem urocznego spojrzenia. Zob. więcej Jose María Llorenda-García, *Religion, Spirituality and Folk Medicine/Superstition in a Neonatal Unit*, „Journal of Religion and Health”, 2017, 56, s. 2276-2284.

²³ Marya Barthel de Weydenthal, op. cit., s. 6. Równie szerokie kategorie osób mogących rzucić urok w czasach bardziej współczesnych w Meksyku podaje Alfredo López Austin, który wymienia: „osoby wyczerpane, pocące się, wygłodniałe, spragnione, pijane, choleryków, melancholików, menstruujące bądź będące w połogu kobiety, cudzołożników, prostytutki, złodziei, hazardzistów oraz ludzi zazdrosnych”. Zob. idem, *Cuerpo Humano e Ideología: Las Concepciones de los Antiguos Nahuas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1980, s. 297-300. Zob. też Anatilde Idoyaga Molina, *The Evil Eye as a Folk Disease and its Argentine and Ibero-American Historical Explanatory Frame*, „Western Folklore” 75, 1, Winter 2016, s. 5-32.

²⁴ M. Barthel de Weydenthal, op. cit., s. 6.

²⁵ Ibid., s. 47.

²⁶ Ibid., s. 7, 6.

Płockie, nad Rabą), bądź też małych dzieci (Kujawy, Mazowsze, Żywiec). Kobiety bezdzietne podejrzewane były o rzucanie uroku na dzieci (Wileńskie), za niebezpieczne uważano też kobiety menstruujące. O takie możliwość rzucania uroku oskarżały się często sąsiadujące ze sobą nacje, np. Polacy i Żydzi²⁷. „Wiele złego wyrządzają też oczyma swemi nieboszczycy, upiory oraz rozmaite istoty nadprzyrodzone”²⁸ wymienia autorka *Urocznych oczu*. Zauroczyć może jednak nie tylko człowiek, ale i wybrane gatunki zwierząt. Zalicza się tu przede wszystkim: psy, wilki, żmije, żaby, ptaki, czy pawie.

Oczy miały mieć swą niszczycielską moc nawet wówczas, gdy nie znajdowały się już w ciele właściciela. Pewien pan, bohater znanej klechdy Kazimierza Władysława Wóycickiego, „miał oczy uroczne, które chorobę i śmierć ludziom zadawały. Kiedy spojrzął w złą godzinę na bydlę, zaraz zdechło; jeżeli co pochwalił, niszczało zaraz”²⁹. Aby zapobiec nieszczęściom mającym nastąpić mocą jego własnego spojrzenia i chcąc ochronić swe dopiero co narodzone dziecko, kazał sobie oczy wyrwać i zakopać, nie straciły one jednak swej mocy i spowodowały śmierć jego wiernego sługi, który postanowił je wykopać. Przykład ten pokazuje, że oczy mogły zauroczyć same z siebie, tak więc, jak wspomniano, intencjonalność nie miała tu znaczenia. Zauroczyć może ktoś bezwiednie, nie tylko mając złe zamiary, ale i wyrażając podziw, czyli „cudując” lub „dziwując się”, jak pisze M. Barthel de Weydenthal.

Szeroka jest kategoria osób, które mogą rzucić urok, ale równie pokaźna jest grupa osób, zwierząt i roślin urokiem dotkniętych. Najbardziej zagrożoną kategorią są dzieci, szczególnie niemowlęta, rzadziej ludzie dorośli. „Widzimy więc tu pewnego rodzaju zasadę, zarysowującą się w mniemaniach ludu naszego, że im dziecko jest młodsze, tem łatwiej paść może ofiarą uroku”³⁰. Także kobieta w połogu jest zagrożona urokami. Doniesienia etnograficzne sugerują, że kobiety w ogóle częściej podlegają urokom, niezależnie od stanu cywilnego.

Jak wspomniano, nie tylko ludzie, ale i zwierzęta, szczególnie młode, mogą stać się ofiarą urocznego spojrzenia. Krowy, świnie, konie czy ptactwo mogły być dotknięte urzeczeniem. „Spotykamy się przeto dość często ze zdaniem, że nie należy wpuszczać do stajen obcego człowieka, ani pokazywać mu swego dobytku, a to z obawy szkód, jakie mogłoby wprawić spojrzenie jego oczu”³¹. Poza zwierzętami i rośliny mogą zostać urzeczone, głównie zboże, drzewa, kwiaty, jarzyny, czy len. „Jeżeli len lub kapusta są marne t.zn., że plon z nich zapowiada się lichey, to wieśniak nasz, zarówno w b. Galicyi zachodniej, jak w Hrubieszowskiem, pewny jest, że przechodzień jakiś urok na nie rzucił”³².

²⁷ Ibid., s. 9.

²⁸ Ibid., s. 12.

²⁹ Kazimierz Władysław Wóycicki, *Klechdy. Starożytnie podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, Drukarnia Piotra Baryckiego, Warszawa 1837, s. 56. Książka ta dostępna jest pod wieloma adresami w Internecie. Podobna ludowa przypowieść stała się scenariuszem filmu Piotra Szulkina z 1977 r. pt. *Uroczne oczy*.

³⁰ M. Barthel de Weydenthal, op. cit., s. 17.

³¹ Ibid., s. 18.

³² Ibid., s. 19.

Działania urocznego spojrzenia doznawać mogą też rzeczy, urzeczona może być dzieża, pieczywo, chleb, naczynie na mleko; „słyszemy jeszcze o urzeczonej wodzie w studni, o urzeczonym źródle oraz wódce”³³.

Rozpoznawanie i zapobieganie urokowi

Jak jednak odróżnić czy mamy do czynienia z rzuceniem uroku czy też nie? Najkrócej źródła etnograficzne podają następującą metodę: wrzuca się do naczynia z zimną wodą węgielki drzewne i obserwuje, co się będzie z nimi działo – jeśli utoną, oznacza to, że pacjent jest urzeczony. Istnieje bardziej rozbudowana wersja tego obrzędu polegająca na wrzuceniu, oprócz węgielków, także kawałków chleba. W zależności od obserwacji co utonie pierwsze wnioskuje się czy kobieta czy mężczyzna był sprawcą uroku. Jeżeli tonie chleb to urok rzuciła kobieta, jeśli zaś węgiel uroczne oczy należały do mężczyzny³⁴. Woda również służyła do odczyniania uroków, w tym celu pocierano także koszulą osobę, którą dotknął urok; wachlarz czynności odczyniających jest oczywiście dużo szerszy.

Jeśli chodzi o rzucanie uroku na ludzi i zwierzęta, wówczas gdy człowiek nagle zachorował, a przyczyna nie była widoczna, podejrzewano urok. Zarówno dolegliwości fizyczne, jak i psychiczne łączone były z czarami, szczególnie w sytuacjach nagłej śmierci, również zdechnięcia zwierzęcia. „Często przeto przypisuje lud rzuceniu uroku wszelkie niepowodzenia, żmudy w robocie, przypadki nieszczęśliwe, których następstwem bywa kalectwo lub śmierć”³⁵. Dosłownego więc znaczenia nabiera znane powiedzenie o wzroku, który zabija.

Na koniec warto jeszcze wspomnieć o sposobach zapobiegania urokowi. Jednym z najbardziej popularnych sposobów było wiązanie na szyi dzieci i młodych zwierząt domowych czerwonej tasiemki lub wstążeczki; były też regiony, gdzie dzieciom wplatano czerwone wstążki we włosy, bądź też przyczepiano kwiatki do czapek. Odstraszać miało też trzykrotne spluwanie połączone z wypowiedaniem właściwych zaklęć³⁶. Małgorzata Kowalczyk apotropeiczną funkcję koloru czerwonego jako środka ochronnego przeciw złu wiąże z czerwoną barwą ognia, stąd „Zarówno u Słowian, jak i na znacznych obszarach Europy jeszcze do dziś czerwone chustki, wstążki czy korale są uważane za skuteczne środki ochronne przeciw urokom”³⁷, a czerwony kolor ma chronić zarówno ludzi, jak i zwierzęta.

Podsumowując charakterystykę urocznego spojrzenia można wymienić kilka stałych elementów, które wymienia Clarence Maloney, i są to: 1. Moc emanuje z oka (lub ust) i negatywnie oddziałuje na jakąś osobę bądź przedmiot; 2. Przedmiot dotknięty urokiem jest cenny dla osoby, a jego zniszczenie bądź uszkodzenie następuje w sposób nagły; 3. Ten, kto

³³ Ibid., s. 20.

³⁴ Istnieją różne interpretacje tego obrzędu i związku konkretnej płci z zatopionymi przedmiotami. Zob. więcej, ibid., s. 27.

³⁵ Ibid., s. 24.

³⁶ Ibid., s. 46. Bardzo wiele przykładów zachowań odstrasżających uroczne spojrzenie podaje Edward Westermarck w książce *Ritual and Belief in Morocco*, London 1926 – zob. <https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.174945/2015.174945.Ritual-And-Belief-In-Morocco#page/n441/mode/1up/search/evil+eye> pobrano 30.04.2018.

³⁷ M. Kowalczyk, op. cit., s. 123.



rzuca uroczne spojrzenie może być nieświadomy, że posiada taką moc; 4. Osoba poszkodowana może nie być w stanie zidentyfikować źródła złej mocy; 5. Uroczne spojrzenie może być zneutralizowane, bądź jego skutki mogą być naprawione lub uleczone przez specjalne środki zaradcze, rytuały oraz symbole; 6. Wiara w uroczne spojrzenie pomaga wyjaśnić i zrationalizować pojawienie się chorób, nieszczęść, bądź poniesionych szkód odnośnie hodowli zwierząt lub upraw; 7. Przynajmniej w niektórych przypadkach wiary związanej z urocznym spojrzeniem u jego podstaw znajduje się zazdrość³⁸.

Uroczne spojrzenie traktować można jako ważny wskaźnik relacji społecznych i interpersonalnych, pokazuje intensywność interakcji zbiorowości. Przez wieki uroczne spojrzenie pełniło ważną rolę w konceptualizacji zła, wyjaśnianiu przyczyn chorób i nieszczęść czy identyfikacji źródeł wrogości³⁹.

Bibliografia:

1. Barnard A., J. Spencer (red.), *Encyklopedia antropologii społeczno-kulturowej*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2008.
2. Barthel de Weydenthal M., *Uroczne oczy*, nakładem Towarzystwa Naukowego, Lwów 1921.
3. Berger A. S., *The Evil Eye – An Ancient Superstition*, "Journal of Religion and Health" 2012, 51, s. 1098-1103.
4. Dundes A. (red.), *The Evil Eye: A Casebook*, The University of Wisconsin Press, Madison 1992.
5. Darwin K., *O wyrazie uczuć i człowieka i zwierząt*, tłum. Z. Majlert, K. Zaćwilichowska, PWN, Warszawa 1988.
6. Elliott J. H., *Beware the Evil Eye. The Evil Eye in the Bible and the Ancient World*, vol. 1, Cascade Books, Eugene, Oregon 2015.
7. Frazer J., *Złota gałąź*, przekł. H. Krzeczkowski, wyd. II, Warszawa 1965.
8. Gravel P. B., *The Malevolent Eye: An Essay on the Evil Eye, Fertility and the Concept of Mana*, Peter Lang, New York 1995.
9. Greenacre P., *The Eye Motif in Delusion and Fantasy*, „American Journal of Psychiatry”, April 1926.
10. Hryniewicz Z., *Wiedza o języku ciała w przysłowiach*, [w:] *Mowa ciała i jej funkcje w kulturze*, M. Jasińska, J. Kuć (red.), Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, Siedlce 2002, s. 119-126.
11. Idoyaga Molina A., *The Evil Eye as a Folk Disease and its Argentine and Ibero-American Historical Explanatory Frame*, "Western Folklore" 75, 1, Winter 2016, s. 5-32.
12. *Ilustrowana encyklopedia Trzaski, Everta i Michalskiego* opracowana pod red. dra Stanisława Lama, t. III (L-O), Warszawa 1927.
13. Karłowicz J., *Słownik gwar polskich*, t. 6 (U-Ż), nakładem Akademii Umiejętności, Kraków 1911, s. 37.
14. Knapp M. L., J. A. Hall, *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*, tłum. A. Śliwa, L. Śliwa, Wydawnictwo Astrum, Wrocław 1997.
15. Krawietz B., *Islamic conceptions of the evil eye*, "Medicine and Law" 2002, 21, s. 339-355

³⁸ Clarence Maloney (red.), *The Evil Eye*, Columbia University Press, New York 1976, s. vii-viii.

³⁹ J. H. Elliott, op. cit., s. 5.



16. Leathers D. G., *Komunikacja niewerbalna. Zasady i zastosowania*, przekł. M. Trzcińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
17. Llorenda-Garcia J. M., *Religion, Spirituality and Folk Medicine/Superstition in a Neonatal Unit*, "Journal of Religion and Health", 2017, 56, s. 2276-2284.
18. López Austin A., *Cuerpo Humano e Ideología: Las Concepciones de los Antiguos Nahuas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1980.
19. Maloney C. (red.), *The Evil Eye*, Columbia University Press, New York 1976.
20. Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian*, t. II *Kultura duchowa*, cz. 1, wyd. 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1967.
21. Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian*, t. II *Kultura duchowa*, cz. 2, wyd. 2, Książka i Wiedza, Warszawa 1968.
22. Pałubicki W., *Antropologia, filozofia, etyka: słownik podstawowych terminów i znaczeń*, Miscellanea, Gdańsk 1998.
23. Paz-Torres M., *Mal de ojo y otras hechicerías. Brujería y curanderismo en Europa y América: México, España, Rumanía y Portugal*, „Ra Ximhai” vol. 13, no. 1, s. 117-140.
24. Pearson R., *Anthropological Glossary*, Robert E. Krieger Publishing Company, Malabar, Florida 1985.
25. Westermarck E., *Ritual and Belief in Marocco*, London 1926 (<https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.174945/2015.174945.Ritual-And-Belief-In-Morocco#page/n441/mode/1up/search/evil+eye> pobrano 30.04.2018).
26. Wóycicki K. W., *Klechdy. Starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi*, Drukarnia Piotra Baryckiego, Warszawa 1837.
27. Zimoń H., *Terminy „magia” i „czarownictwo” w świetle badań etnologicznych i religioznawczych*, „Roczniki Teologii Fundamentalnej i Religiologii” 2011, t. 3 (58), s. 167-197.





Radosław Bomba: Figura zombi jako uosobienie krytyki kultury

Zakład Kultury Wizualnej
Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

Abstrakt:

Postać zombi stała się obecnie niezwykle popularna. Żywe trupy znajdziemy w licznych filmach, serialach, komiksach i grach komputerowych. W pewnym sensie zombi jest jednym z emblematów współczesności. Powszechność i popularność tego zjawiska pozwala również snuć rozważania nad genezą tego fenomenu i zróżnicowanych kontekstach kulturowych, w których on funkcjonuje. W poniższym artykule chciałbym się zastanowić nad tym w jaki sposób żywe trupy i ich różnorodne popkulturowe wcielenia stają się krytyką praktyk kulturowych i wyrażają lęki współczesnego społeczeństwa.

Słowa kluczowe:

zombi, żywe trupy, krytyka kultury, lęki społeczne, postapokalipsa, epidemia, kapitalizm, ciało, konsumpcja

Abstract

The figure of zombies has now become extremely popular. The living dead can be found in numerous films, series, comics and computer games. In a sense, zombies are one of the emblems of modern times. The universality and popularity of this phenomenon allows also to ponder the genesis of this phenomenon and the diverse cultural contexts in which it functions. In the following article I would like to think about how the living dead and their various pop culture representation are becoming criticisms of cultural practice and express anxiety of modern society.

Keywords

zombie, living dead, cultural critique, social anxiety, postapocalypse, epidemic, body, capitalism, consumption

Geneza fenomenu zombie

Analizując fenomen popularności postaci zombi warto rozpocząć od przywołania specyficznej historii tego zjawiska. Zombi są wytworem folkloru haitańskiego i powiązane są bezpośrednio z synkretycznym kultem magiczno religijnym znanym jako Voodoo. Zgodnie z wierzeniami Voodoo żywe trupy powstają w skutek rytuału zombifikacji. Potężny czarownik dzięki swoim umiejętnościom jest w stanie sporządzić magiczną miksturę w formie proszku, który podany żywemu człowiekowi zamienia go w zombi. Osoba poddany rytuałowi zombifikacji staje się ślepo posłuszna czarownikowi i wykonuje jego wszystkie polecenie. Zombi jest rozumiany jako pozbawiony woli niewolnik, którego czarownik może wykorzystywać do niewolniczej pracy

w polu. W mitologii Voodoo zombifikacja była czasami karą wymierzaną za popełnione przestępstwa¹.

Zombi jako część folkloru Haiti jest również emanacją doświadczeń i lęków kulturowych powiązanych z historią tego kraju. W 1791 roku w Haiti wybuchło powstanie czarnej ludności. Przywódcą zrywu niepodległościowego jest jeden z czarowników Voodoo. W skutek powstania Haiti jako pierwszy skolonizowany kraj zdobywa niepodległość i w 1793 roku znosi niewolnictwo. W tym kontekście figura zombie staje się uosobieniem lęku przed ponownym zniewoleniem i powrotem kolonialnego wyzysku.

Zombi - industrialny kapitalizm, kolonializm, rasizm i emancypacja kobiet

Lokalne wierzenia Haitańczyków relatywnie szybko trafiają do globalnego obiegu kulturowego. Istotną rolę odegrała tu kilkunastoletnia okupacja Haiti przez USA w latach 1915-1934. Lokalne wierzenia folklorystyczne docierały do stacjonujących na wyspie żołnierzy, którzy później po powrocie do kraju w nieco przekolorowany sposób przekazywali je swoim rodakom. Szybko echa tych opowieści trafiły do specjalistów od show biznesu na Broadwayu i w Hollywood stając się tematem dla przedstawień i filmów².

Ta pierwsza rekontekstualizacja zombie, przeszczeplenie tematyki z Haiti do nowoczesnego, industrialnego społeczeństwa wiąże się także z przypisaniem nowych znaczeń samemu fenomenowi. Już w pierwszym filmie podejmującym tę tematykę "White zombie" (reż. Victor Halperin) z 1932 roku rozpoznać można wiele elementów charakterystycznych dla borykających się z kryzysem Stanów Zjednoczonych z tamtego okresu. W filmie zły czarownik z Haiti Murder Legendre, grany przez klasyka przedwojennego kina grozy Bela Lugosi, jest jednocześnie właścicielem fabryki. W fabryce tej zamiast zwykłych pracowników pracują zniewoleni przez Legendre zombi. Żywe trupy przedstawione jako postacie zniewolone i całkowicie zdominowane przez właściciela fabryki, stają się metaforą wyzysku robotników. Badacz Peter Dendle zauważa: "Film "White Zombie" z 1932 roku sytuuje zombie jako przekonujący obraz wyalienowania robotników od duchowego związku z wykonywaną przez nich pracą i od możliwości uzyskania odpowiedniego wynagrodzenia za produkt ich pracy. Taka mechanizacja robotników w zindustrializowanej ekonomii powodowała napięcia na linii robotnicy - kierownictwo w wczesnych dekadach dwudziestego wieku".³ W podobnym tonie wypowiada się także David McNally, który stwierdza, że postać zombi oddaje pewną fundamentalną tendencję industrialnego kapitalizmu, która przejawia się w "uśmiercaniu żywych pracowników i ich zombifikacji w celu zawłaszczenia ich życiowej energii do realizowania interesów kapitału"⁴. Dendle podkreśla także analogie między rzeszmi rzeszami

¹ Maria Piątkowska, *Zombie-naziści w horrorach, czyli jak Zombie SS stało się elementem popkultury* [w:] *Zombie w kulturze*, (red.) Ksenia Olkusz, Kraków 2016, s.97-98.

² Peter Dendle, *The Zombie as Barometer of Cultural Anxiety*, [in.] *Monsters and the Monstrous Myths and Metaphors of Enduring Evil*, (ed.) Niall Scott, Amsterdam: Rodopi, 2007, p. 46.

³ Ibidem.

⁴ David McNally, *Monsters of the Market. Zombies, Vampires and Global Capitalisms*, LEIDEN • BOSTON 2011, s.143



bezrobotnych epoki amerykańskiego kryzysu, apatycznie wyczekującymi w długich kolejkach na pracę przed fabrykami, a bezwolnymi i upodlonymi fizycznie zombie z pierwszych filmów⁵.

Filmowy obraz zombi można w tym kontekście odczytywać jako kulturową krytyką nierówności społecznych i wcielenie lęków charakterystycznych dla epoki przyspieszonej industrializacji i kryzysu.

W pierwszych filmach podejmujących tematykę zombi zauważyć można także echa społecznych konfliktów na tle płciowym, rasowym i kolonialnym. Obrazy takie jak "White Zombie" (reż. Victor Halperin), "I Walked with Zombie" (reż. Jacques Tourneur, 1943) czy pochodzący również z tego okresu "Revolt of the Zombi" (reż. Victor Halperin, 1936) rozgrywają się najczęściej w egzotycznych krajach usytuowanych gdzieś na rubieżach cywilizowanego świata. W przywołanych obrazach jest to najczęściej wizja świata zdominowanego przez białych kolonizatorów. Zombi to postacie tubylców, mężczyzn, symbole niewolnictwa, będące jednocześnie zagrożeniem dla kolonialnej hegemonii i ustalonego porządku społecznego. Postać czarownika prowadzącego tubylców zombie przeciwko białym kolonizatorom może być odczytana jako lęk przed lokalnym powstaniem, próba zrzucenia kolonialnego jarzma.

Zagrożenie związane z zombi ma również inny wymiar. Uwidacznia się on w obrazoburczej dla tego okresu fantazji przedstawiającej białą kobietę zdominowaną i podporządkowaną czarnoskóremu mężczyźnie poprzez rytuał zombifikacji. Dobrze ilustrują to słowa Keyly Wiliam Bishop: "Ten scenariusz reprezentował największe lęki kolonizatorów - tubylcy powstają i stają się dominującą siłą. Dla ówczesnej publiczności z lat 30. XX wieku, żyjących pośrodku ciągle imperialnego okresu, reakcja na sugestię, że biała kobieta zostaje podporządkowana emocjonalnie, intelektualnie i fizycznie "obcemu" tubylcy, naznaczona była głęboką paranoją zachodniego Zeitgeist"⁶. W tym kontekście charakterystyczny dla pierwszych filmów o zombi jest fakt odwrócenia rytuałów zombifikacyjnych przez białego protagonistę, który na końcu ratuje kobietę i w ten sposób przywraca "naturalny", czyli kolonialny, porządek rzeczy.

Postać kobieca przechodzi z rąk jednego mężczyzny, najczęściej kolorowego czarownika w objęcia białego kochanka stając się symbolem posiadanej przez mężczyznę władzy. Schemat ten zostaje jednak nieco zmodyfikowany w okresie II Wojny Światowej. Dobrze ilustruje to film "Revenge of the Zombies" (reż. Steve Sekely, 1943). Fabuła opowiada o niemieckim szpiegu doktorze Maksie Von Altermanie, którego celem jest stworzenie w Luisianie armii zombi wojowników, którzy rozstrzygną losy wojny. Sukcesy w zombifikacji prowadzonej przez Von Altermanna sprawiają, że postanawia on także zamienić w zombie swoją niedawno zmarłą żonę Lili. Tutaj jednak napotyka na niespodziewany opór. Lili co prawda zostaje zamieniona w zombie, ale stopniowo staje się niezależna, zaczyna myśleć i działać samodzielnie, przejmuje kontrolę nad pozostałymi zombi zwracając się przeciwko swojemu mężowi. W finalnej scenie Lili wciąga Von Altermana do bagna i razem z nim tonie.

⁵ P. Dendle, op.cit.,s.46

⁶ Kyle William Bishop, American Zombie Gothic. The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture, North Carolina 2010, p. 80.

Peter Dendly⁷ trafnie zauważa, że scena ta może być odczytana jako bunt kobiety przeciwko patriarchalnemu porządkowi społecznemu. Amerykańskie kobiety w okresie II Wojny Światowej z powodu powszechnej mobilizacji, która objęła mężczyzn, siłą rzeczy musiały radzić sobie same. Wiele kobiet w tym okresie pracowało w fabrykach, biurach i innych instytucjach co sprzyjało tendencjom emancypacyjnym i wzmacniało także ich ekonomiczną pozycję w społeczeństwie. Lili symbolizuje tu żonę, która sprzeciwia się woli swojego męża i twardo przeciwstawia się jego kontroli nad jej własnym życiem. W pewnym sensie staje się ona uosobieniem lęków amerykańskich żołnierzy, którzy obawiali się, że po powrocie z wojny zastaną małżonki, które są w pełni samodzielne i niezależne od mężczyzn⁸.

Zombi - zimna wojna i społeczeństwo konsumpcyjne

Postać zombi przechodzi istotną metamorfozę w okresie powojennym. W pierwszych filmowych horrorach lęk nie był związany z samą postacią zombi, a wiązał się raczej z tym, że bohater lub bohaterka zostają przeistoczeni w zombi i podporządkowani woli złego czarownika⁹. Powojenne zombi stają się same w sobie przerażającymi istotami, które bezpośrednio zagrażają żywym. Zmiana ta ugruntowana jest w zupełnie nowej sytuacji społeczno-politycznej. Szczególną rolę zaczyna odgrywać wzrost napięcia we wzajemnych relacjach USA i ZSRR, co przekłada się także na politykę wewnętrzną. Stany Zjednoczone w latach 40 i 50 XX wieku charakteryzuje paranoiczny lęk przed komunistami. Wróg wewnętrzny staje się realnym zagrożeniem, a media podsycają atmosferę nagonki. Komunistą i agentem czerwonych potencjalnie może być każdy: sprzedawca w sklepie, sąsiad, kolega z pracy, kierowca autobusu. Sytuacja ta znajduje swoje odzwierciedlenie w filmach tego okresu.

Jednym z przykładów może być horror „Inwazja porywaczy ciał” (reż. Don Siegel, 1956). Fabuła filmu opowiada o tajemniczej inwazji kosmitów, która uderza w USA. Kosmici nie atakują jednak frontalnie, ale porywają obywateli i zastępują ich wyglądającymi identycznie obcymi sobowtórami. Kosmici są tu oczywiście uosobieniem zewnętrznej obcej siły, którą można odczytać jako metaforę komunizmu. Mimo, iż ludzie wyglądają tak samo jak wcześniej to są jedynie marionetkami na usługach zewnętrznych sił.

Prawdziwym przełomem w filmach poruszających tematykę zombi jest jednak film „Noc żywych trupów” (reż. George Romero, 1968). Podobnie jak w przypadku „Inwazji porywaczy ciał” w zombi zamieniają się zmarli Amerykanie. W obu filmach mamy także do czynienia ze swego rodzaju odczarowaniem postaci zombi. O ile w okresie przedwojennym i wojennym zombi powstawały wskutek działania czarnej magii o tyle powojenne zombi to efekt działań naukowych lub quasi naukowych. W „Inwazji porywaczy ciał” jest to nauka rodem z filmów SF, ale już w filmie Romero za powstawanie zombi odpowiada promieniowanie spowodowane eksplozją rakiety lecącej na Wenus. W obu filmach mamy także do czynienia ze skojarzeniem postaci zombi z inwazją i potencjalną apokalipsą. Wydaje

⁷ P. Dendle, op.cit., s. 49

⁸ Ibidem.

⁹ Jednym z ostatnich horrorów, w którym eksplorowany był temat lęku przed przeistoczeniem w zombi był „Wąż i tęcza” (reż. Wes Craven, 1988).

się, że można to interpretować jako przejaw lęków czasów zimnej wojny związanych z nuklearną anihilacją rodzaju ludzkiego.

To co najistotniejsze w przypadku filmu „Noc żywych trupów” to również radykalnie nowy typ zombi. Nie są to już bierni niewolnicy posłuszni woli złego czarownika, ale prawdziwie drapieżne potwory. Zombi wykreowane przez Romero stają się ślepią siłą odporną na ból i napędzaną przez rządzą, głód zniszczenia. Potwory te charakteryzuje niezwykła brutalność i ekstremalna przemoc. Swoje ofiary zombie pożerają żywcem nie zważając na ich ból. Zombi tego typu są również absolutnie obce, człowiek nie jest w stanie się z nimi w żaden sposób skomunikować.

W przypadku „Nocy żywych trupów” nie bez znaczenia wydaje się fakt, że zombi atakują wiejski dom zamieszkały przez przeciętną amerykańską rodzinę. Wydaje się to być czytelnym symbolem przeobrażeń Ameryki tamtych czasów, kryzysu tradycyjnej rodziny, kontrkultury, ale także bardziej bezpośrednich zagrożeń. Film Romero miał premierę w 1968 roku, czyli w okresie trwania wojny w Wietnamie, w której uczestniczyło wielu żołnierzy poborowych. Prawdopodobnie okropieństwa wojny, skrajna przemoc, której doświadczali wcielani do armii młodzi cywile mogła stanowić także inspirację dla „Nocy żywych trupów”¹⁰.

Produkcja Romero może zostać także odczytana jako przejaw lęków społecznych związanych z przyspieszonym rozwojem technologicznym i jego ubocznymi skutkami¹¹.

Nowa postać zombi wykreowana przez Georga Romero staje się emblematyczna dla całego gatunku filmów tego typu w XX wieku. Pomimo faktu, że zombie stają się krwiożerczymi potworami wykorzystywane są także do krytyki przywar społeczeństwa drugiej połowy XX wieku. Doskonale oddaje to drugi film Romero „Świt żywych trupów” (1978), którego akcja w całości rozgrywa się w wielkim centrum handlowym, w którym ukrywa się grupa ludzi. Zombie snują się po wielkich pustych przestrzeniach handlowych, wśród bogato dekorowanych witryn i pasaży. Widać w tym wyraźną aluzję do bezmyślnej konsumpcji Amerykanów. Shannon Mader dostrzega jednak w filmie „Świat żywych trupów” bardziej złożoną krytykę kultury konsumpcyjnej. Według badaczki zombi nie są jedynie metaforą konsumpcji, a raczej odnoszą się do samego procesu reprodukcji etosu kapitalizmu konsumpcyjnego. Zombi bowiem nie są tylko i wyłącznie konsumentami, ale w pewnym sensie producentami konsumpcji gdyż ludzie, którzy zostali zaatakowani, pogryzieni przez zombie sami się nimi stają. Tym samym mamy tu do czynienia z produkcją, która dokonuje się poprzez konsumpcję. Triumf zombi może być w tym kontekście odczytany jako zwycięstwo kapitalizmu opartego na konsumpcji¹².

Tematyka zombi w kontekście krytyki społeczeństwa konsumpcyjnego wróciła kilka lat temu w grze komputerowej „Dead Island” wydanej przez polskie studio deweloperskie

¹⁰ Szok przeciętnych żołnierzy poborowych uczestniczących w walkach w Wietnamie doskonale ilustruje reportaż Michaela Herra, zob. Michael Herr, *Depeche*, Kraków 2016.

¹¹ Tłem dla takich rozważań mogłaby być koncepcja społeczeństwa ryzyka U.Becka.

¹² Shannon Mader, *Reviving the Dead in Southwestern PA. Zombie Capitalism, the Non-Class and the Decline of the US Steel Industry*, [in.] *Axes to Grind: Re-Imagining the Horrific in Visual Media and Culture. Special Issue*, ed. Harmony Wu. *Spectator*, 22.2, p.71.

Techland w 2011 roku. Epidemia zombi zostaje tutaj przeniesiona w realia tropikalnej wyspy, luksusowego kurortu dla wyższej klasy średniej. W trailerze gry, który uzyskał tytuł najlepszego trailera roku 2011, widzimy trzyosobową rodzinę, która przyjeżdża do hotelu na wymarzone wakacje. Sielanka szybko zmienia się jednak w horror. Po ataku zombie wszyscy członkowie rodziny zostają zamienieni w zombie lub giną.

Krytyka konsumpcji w postaci zombie przybiera także inny wymiar. Dość oczywistym tematem wydaje się krytyka idealnego ciała i podejścia do ciała jako produktu, który można kupić. Idealne sylwetki, nienaganna cera, aksamitna skóra to cechy charakterystyczne ciała, które widzimy w reklamach i na okładkach kolorowych magazynów. Rozkładające się ciało zombi w tym kontekście wydaje się być radykalnym odrzuceniem konsumpcyjnych standardów. W latach 80 XX wieku wyraźnie widać rozwój przemysłu medycyny estetycznej i transplantacji. Każdy defekt ciała może zostać naprawiony, zepsuty organ wymieniony na sztuczny ekwiwalent. Ciało zaczyna jawić się jako zbiór części, które wedle woli konsumenta można zmieniać. Niczym w krzywym zwierciadle odzwierciedlone to zostaje w cielesności zombi z tego okresu. O ile u Romero zabicie zombi wymagało uszkodzenia jego głowy, o tyle w filmach takich jak "Return of the living death" i "Re-animator", każdy element ciała zombi funkcjonuje odrębnie, sam stanowi żywą całość, która nie potrzebuje reszty organów, aby funkcjonować. Trafnie oddaje tę zmianę Peter Dendle: "zombi prawdopodobnie są podsumowaniem wszystkiego co było nieakceptowalne w ludzkim ciele przez DINKs, yuppies i innych ludzi sukcesu z lat 80: starość, problemy ze skórą, niechciane wycieki płynów organicznych, ograniczona mobilność i bezmyślność. Śmierć nie była tym czego ludzie ciągle się bali, to lęk przed złym wyglądem, starością i brzydotą"¹³.

Nadrepzentacja zombie w XXI wieku

Wraz z nadejściem XXI wieku polisemiczny charakter figury zombi intensyfikuje się. Niektórzy badacze twierdzą, że bezprecedensowy renesans tematyki zombi, który znajduje odzwierciedlenie w ogromnej ilości tytułów, jak i budżetach przeznaczonych na realizację kolejnych produkcji można określić jako okres nadobecności figury zombie w kulturze¹⁴

W tym okresie nowego wymiaru nabiera cielesność zombi i ich biologiczna konstrukcja, która wprzęgnięta została w krytykę współczesnych problemów społecznych związanych z epidemiami i zarazą. Połączenie to szczególnie wyraźnie uwydatnia się na przełomie XX i XXI wieku. Koniec milenium, terroryzm, wojny oraz natężenie zjawisk takich jak epidemie wśród ludzi (wirus Ebola, epidemia SARS) i zwierząt hodowlanych (choroba wściekłych krów, ptasia grypa) sprawiają, że w tym czasie pojawia się ogromna ilość filmów i gier poświęconych tematyce zombie. Żywe trupy przestają być jednak utożsamiane z magią, a stają się przejawem epidemii.

Wspomniany motyw znajdziemy m.in. w takich filmach jak "28 dni później", "World War Z"; serialach "Helix", "The Walking Dead"; grach komputerowych "Resident Evil", "Left for Dead". Zombi w tych produkcjach to najczęściej efekt tajnych eksperymentów, które

¹³ P. Dendle, op.cit., s. 52-53.

¹⁴ Santana Murawska, The Rise and Fall and Rise of The Walking Dead. Od Nocy żywych trupów do 11 września, [w:] Zombie w kulturze, (red.) Ksenia Olkusz, Kraków 2016, s.58.



wymykają się spod kontroli. Po raz kolejny zmienia się także sama postać zombi. Z groteskowych, powolnych potworów żywe trupy stają się w szybkie i inteligentne.

Zaraza zombi w XXI wieku odczytywana może być także jako lęk przed terroryzmem, wewnętrznym zagrożeniem. Nieprzypadkowo renesans popularności tematyki żywych trupów przypada na okres po 11 września 2001 roku¹⁵. Podobnie jak w okresie zimnej wojny postać zombi symbolizowała komunistę, współcześnie staje się ona bardzo często metaforą terrorysty.

Nowym znaczeniem jakie niesie ze sobą zombi XXI wieku to również problematyka wykluczenia. Michael Foucault opisując techniki współczesnej władzy zauważył, że ich korzenie wywodzą się ze średniowiecznych technik radzenia sobie z zarazami. Według filozofa obchodzenie się z ludźmi trędowatymi było ogólnym modelem wykluczenia społecznego¹⁶. W tym sensie odwzorowane na ekranie epidemie zombi można odczytywać jako problem wykluczenia i obcości, który w dobie kryzysu emigracyjnego staje się niezwykle aktualny. Za Zygmuntem Baumanem można powiedzieć, że zombi staje się synonimem ludzi na przemiał, ogromnej rzeszy osób, którzy stają się niepotrzebni i bezużyteczni dla współczesnego postindustrialnego społeczeństwa¹⁷.

W kontekście lęku przed emigracją szczególnie symptomatyczna wydaje się scena z filmu "World War Z" gdy globalna epidemia dociera do Izraela. Widzimy jak hordy zainfekowanych zombie, niczym owady wspinają się wzajemnie po sobie pokonując w ten sposób kilkunastometrowy mur i pomimo żołnierzy, którzy próbują zatrzymać atak wdzierają się do miasta i atakują cywili. Sama kompozycja sceny przypomina, aż nazbyt dobrze relacje telewizyjne ukazujące emigrantów z bliskiego wschodu szturmujących granicę Europy. Perfekcyjna obcość, żywych trupów, brak możliwości komunikacji, niecywilizowane zachowanie wydaje się być ucieleśnieniem konserwatywnych fantazmatów o cywilizacji zachodniej zalanej i zniszczonej przez barbarzyńców.

Zombi jako wykluczony i wyrzucony poza nawias społeczny każe również zadać pytanie o człowieczeństwo żywych trupów. Otwiera się tu kolejna płaszczyzna interpretacji, która w istotny sposób łączy cielesność z godnością człowieka. Ciało zombie zniszczone, nadgniłe, nieczyste staje się synonimem odczłowieczenia. W pewnym sensie możemy dostrzec w filmach o zombi echa największego koszmaru XX wieku, obozów koncentracyjnych i masowej eksterminacji. Zombi jest często symbolem ofiary odczłowieczonej przez degradację ciała. Fizjonomia żywego trupa jest zadziwiająco zbieżna z opisami skrajnie wyniszczonych więźniów obozów koncentracyjnych określanych jako mużulmanie. Mużulman jest to więzień, który cierpi na chorobę głodową i jest skrajnie wycieńczony, a jego stan fizyczny dodatkowo pogłębia tyfus, biegunka, świerzb i ropnie, w których gnieźdzą się wsz¹⁸. Historiozofka Ewa Domańska zauważa: "[...] opisuje się mużulmanów jako tych, którzy są na

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ M.Foucault, Nadzorować i karać, Warszawa 1998, s.193-194

¹⁷ Z.Bauman, Życie na przemiał, Kraków 2005.

¹⁸ Ewa Domańska, Mużulman: świadectwo i figura, [w:] Zagłada współczesne problemy rozumienia i przedstawiania, (red.) Ewa Domańska, Przemysław Czapliński, Poznań 2009. s.69-70.

samym dnie; pogrążonych i potępionych. Są oni pozbawieni kulturowych atrybutów człowieczeństwa; stają się bezwolni, bezmyślni, nie mają historii ani oblicza. Są zatem istotami niehumanicznymi, ale nadal istniejącymi w ramach gatunku ludzkiego.”¹⁹

Figura zombi ma bogatą historię znaczeń i sensów, które konstytuują się przez kolejne rekontestalizacje tego fenomenu. W swoim tekście starałem się pokazać jak przemieszczanie się zjawiska zombi pomiędzy określonymi tradycjami kulturowymi, historycznymi i społecznymi otwiera nowe płaszczyzny interpretacji. Współcześnie zombi jest swego rodzaju dryfującym znaczeniem, które obrasta nowymi sensami czemu sprzyja graniczny charakter żywych trupów sytuujący się między życiem i śmiercią, podważający dominację idealnego ciała, pytający o nieprzewidziane konsekwencje gwałtownych przemian społecznych i technologicznych. Transgresywność zombi sprawia, że stają się one przestrzenią, która skupia problemy i lęki społeczne pozwalając jednocześnie formułować krytykę określonych praktyk kulturowych.

¹⁹ Ibidem, s.84.





Michał Wróblewski: Chrystus i Lucyfer w poglądach Jerzego Prokopiuka

Uniwersytet Gdański

wroblewski.michal@hotmail.com

Abstrakt:

Jerzy Prokopiuk jest wybitnym tłumaczem, znawcą ezoteryki, otwarcie przyznającą się do gnostycznego światopoglądu. Głównym źródłem jego inspiracji jest antropozofia Rudolfa Steinera. Według antropozofii, oprócz chrześcijańskiej drogi zbawienia, istnieją ścieżki inicjacyjne, inspirowane przez demony: Assura, Arymana oraz Lucyfera. Wskazują one bowiem, z ludzkiej perspektywy, na konflikt pomiędzy dobrem a złem. Celem Assurów jest wysysanie jaźni, charakterystyczne dla instytucji biurokratycznych, inspirowane światopoglądy nihilistyczne, głoszące pochwałę autodestrukcji – z samobójstwem włącznie. Z kolei celem Arymana jest kreacja człowieka jako „inteligentnej bestii”, inspirowanej światopoglądy materialistyczne. Natomiast celem Lucyfera jest wyzwolenie się ze świata, patronujące chociażby religiom orientalnym. Relacje między istotami demonicznymi są różne. Pomimo różnic, ich dążenia uzupełniają się – nieludzka rzeczywistość inspirowana Arymanem wzmacnia atrakcyjność Lucyfera, o czym świadczy chociażby, według gnostyka, akcja powieści „Mistrz i Małgorzata” Michaiła Bułhakowa. Prokopiuk, pomimo przywiązania do chrześcijaństwa ezoterycznego, czy też gnozy transformacyjnej, deklaruje również słabość do lucyferycznych pokus gnozy eskapistycznej („Luciferiana: między Chrystusem a Lucyferem”), praktykując również gnozę lateralną. Gnoza lateralna zakłada istnienie oraz możliwość kreacji światów alternatywnych, na przykład wolnego od tragicznego wymiaru zła Atlanu – stanowiącego najbardziej ambitne przedsięwzięcie Prokopiuka, wyrażające jego oryginalne poglądy na życie poza grobowe.

Słowa kluczowe:

Prokopiuk, Chrystus, Lucyfer, antropozofia, gnoza

Abstract: Christ and Lucifer in views of Jerzy Prokopiuk

Jerzy Prokopiuk is renowned in Poland translator and practitioner of gnosis. His most important source of inspiration is Rudolf Steiner's anthroposophy. According anthroposophy are different ways of initiation. One of them is Christian initiation. Except Christian there are initiations which are inspired from demons: Assur, Ahriman and Lucifer. Assur's goal is to destroyed self of human. His area are officialdom, nihilistic philosophy and suicidal tendencies. Ahriman's goal is transform human to be only "intelligent beast". His area is materialistic way of life – philosophy and also social attitude. Lucifer's goal is escape from this world. His area are oriental religions and mystic. There are different relations between this demonic forces,

which are compete, but also compare. Prokopiuk, who is a Christian gnostic (also named as a transformational gnosis), often said, that he has inclinations to Lucifer.

Keywords:

Prokopiuk, Christ, Lucifer, Anthroposophy, Gnosis

Dwie wersje demonozofii

Trudno jednoznacznie określić poglądy Jerzego Prokopiuka. Jego światopogląd kształtowany jest pod wpływem wielu ezoterycznych inspiracji, obejmujących różne postaci gnozy, mistyki i magii. Ujęcie ezoteryki jako przemieniającej człowieka - poprzez przemianę myśli w gnozie, uczucia w mistyce i woli w magii – inspirowane jest przez antropozofię Rudolfa Steinera. Dla Prokopiuka antropozofia jest modelowym przykładem gnozy transformacyjnej, odmiennej od przedchrześcijańskiej gnozy eskapistycznej, kojarzonej przede wszystkim z antycznym gnostycyzmem oraz religiami orientalnymi, na przykład buddyzmem. Dla polskiego gnostyka, podobnie zresztą jak dla każdej „gnostycznej duszy” najważniejszym pytaniem jest tak zwana kwestia zła. W uporaniu się z nią pomaga mu antropozoficzna demonozofia, a wyrażając się ściślej - jej dwie wersje - znane z wcześniejszych oraz późniejszych pism Steinera.

Według twórcy antropozofii, podobnie jak dla Jakoba Böhme, zarówno dobro, jak i zło, wywodzą się z Bóstwa. Bóstwo, czyli duchowa zasada rzeczywistości ewoluuje, przekształcając się w materię, a w dalszej kolejności dochodzi do procesu odwrotnego – to znaczy materia wraca do ducha. Początek powrotu materii do ducha, a raczej nasycenia duchem materii, rozpoczyna się na dobrą sprawę z pojawieniem się na Ziemi wcielenia Bóstwa, czyli Jezusa Chrystusa – realizującym boski plan świata. Chrystusowi przeciwstawiają się dwie siły demoniczne: Lucyfer i Aryman. Lucyfer nie chce mieć nic do czynienia z ograniczeniami materialnego świata. Dlatego jego pragnieniem jest opuszczenie Ziemi, pojętej na podobieństwo padołu łez, pragnąc bezpośredniego powrotu do świata ducha. Z kolei Aryman nie dostrzega niczego poza materią, kwestując istnienie i wartość ducha.

Druga koncepcja demonizoficzna, oprócz nadmiernie uduchowionego Lucyfera i aż nazbyt przyziemnego Arymana, przewiduje również istnienie Asura. Asur jest najgroźniejszym demonem, kwestionując byt jako taki, zarówno w jego duchowym, jak i materialnym wymiarze. Prokopiuk zwraca uwagę, że druga koncepcja Steinera przypomina spekulacje katarów, przekonanych o istnieniu demonicznej trójcy, przeciwstawnej Trójcy Świętej. Duchowi Świętemu jako prawdzie przeciwstawia się Lucyfer jako kłamca i twórca iluzji. Jezusowi Chrystusowi jako miłości i życiu przeciwstawia się Aryman jako nienawistny intelekt i śmierć. Samemu zaś Bóstwu jako stwórcy świata przeciwstawia się Asur jako kwestionująca istnienie nicość. Obie koncepcje podkreślają jednak zasadniczy konflikt pomiędzy Chrystusem, a siłami demonicznymi, pojętymi jako siły duchowe, determinującymi dynamikę całokształtu rzeczywistości. Innymi słowy, według antropozofii demony same w sobie są dobre, aczkolwiek ich działanie z ludzkiej perspektywy wydaje się być co najmniej kłopotliwe.

Chrystus antropozofii

Antropozofia w odróżnieniu od wielu odmian gnozy, na przykład orientalizującej teozofii, podkreśla swój chrystocentryzm. Skupienie się na Chrystusie nie oznacza jednak rezygnacji z zasady gnozy, i porzucenia jej dla wiary, charakteryzującej nieezoteryczne formy chrześcijaństwa, taki jak katolicyzm, protestantyzm i prawosławie. Pomimo wielu różnic teologicznych, przekładających się na historyczne rozłamy w ramach chrześcijaństwa, można mówić o jego istocie. Chrześcijanie wierzą w boskość Chrystusa, przynoszącemu ludzkości zbawienie od zła, czyli śmierci i grzechu. Życie, śmierć i zmartwychwstanie Jezusa opisane jest w Ewangeliach, których różna interpretacja przyczynia się do wielu podziałów w obrębie wspólnoty ludzi, wierzących w boskość Jezusa. Natomiast antropozofia nie zadowala się ani samą wiarą, ani też wiarą poszukującą zrozumienia. Steiner określa ją bowiem jako metodę poznania świata duchowego, mającą za zadanie za zadanie przezwycięzenie ograniczeń poznawczych zarówno czystego przyrodoznawstwa, jak też zwykłej mistyki.

Według poglądów filozoficznych Steinera, wyrażonych przede wszystkim w książce zatytułowanej „Filozofia wolności”, chodzi o przekroczenie ograniczeń poznawczych filozofii krytycznej Kanta (podporządkowanie podmiotu przedmiotowi), nie popadające w antynomie myślenia przedkrytycznego (podporządkowanie przedmiotu podmiotowi). Aby uniknąć wymienionych trudności, Steiner postuluje się harmonizację podmiotu do przedmiotu poznania, oznaczającą transformację zdolności poznawczych człowieka przez odkrywanie wolności w myśleniu. Innymi słowy, filozofia wolności, wychodząc od pytania o wolność człowieka, dochodzi do wniosku, że człowiek na tyle jest wolny, na ile potrafi świadomie kierować swoim myśleniem. Praktykowanie stanu wyjątkowego myśli oznaczają de facto ćwiczenia medytacyjne, umożliwiające wgląd w duchową istotę rzeczywistości.

Według twórcy antropozofii, odkrywanie za pośrednictwem myślenia o myśleniu ludzkiej wolności, rewiduje spojrzenie na życie człowieka. Dzięki praktykom medytacyjnym umożliwia się rozpoznanie w sobie jaźni (duszy rozumnej), warunkującej istnienie ciała astralnego (duszy zwierzęcej) i ciała eterycznego (duszy wegetatywnej), a wreszcie ciała fizycznego. Dzięki jaźni człowiek jednoczy się z Bóstwem, czego najpełniejszym przykładem w dziejach jest Chrystus. Prokopiuk tłumaczy, że wolność w myśleniu nie oznacza jedynie możliwości przekraczania zdolności poznawczych, umożliwiających praktykowanie tak zwanych badań duchowych. Wolność w myśleniu oznacza oceny etyczne, opierające się na indywidualnej fantazji moralnej. Fantazja moralna nie odwołuje się do dyktatu większości: czy to w postaci obyczaju (pogaństwo), czy też literze prawa (judeochrześcijaństwo). Prawdziwa etyka chrześcijańska jest etyką miłości, a inicjacja antropozoficzna prowadzi do Chrystusa¹.

Czym zatem Chrystus antropozofii jako chrześcijańskiej ezoteryki różni się od Chrystusa wyznań instytucjonalnych? Steiner jako twórca Społeczności chrześcijańskiej jest również reformatorem religijnym, usiłującym na swój sposób pogodzić katolicyzm i protestantyzm. Prokopiuk zauważa, że credo społeczności swobodnie podchodzi do treści Pisma Świętego,

¹ „To jest jednoznaczne. (...) tam, gdzie zaczynamy uczyć się miłości ze względu na drugą osobę, ze względu na drugiego człowieka – i to właśnie miłości bezinteresownej i nieegoistycznej, nie zaspakajającej mojej potrzeby – tam mamy już do czynienia z miłością Chrystusową” - J. Prokopiuk, *Szkice antropozoficzne*, Studio Astropsychologii, Białystok 2014, s. 97.

zastępując chociażby słowo „Bóg” terminem „Istota Boga”, a „stworzenie świata” - „istnieniem ziemskim”². Steiner wyraża się o Chrystusie jako towarzyszącym od czasów ludzkości „Wielkim Duchu Słonecznym”. Przez słońce rozumie się kosmiczną siedzibę najwyższych istot duchowych, zsyłających na świat miłość oraz pamięć o praobjawieniu. Pamięć wyrażaną w pradawnych misteriach ludzkości. Misteria zbiegają się w centralnym miejscu historii, jakim jest Wcielenie Logosu, czyli ziemskie życie Chrystusa. Antropozofia zatem interpretuje wydarzenia opisane w Ewangeliach jako okres powstawania Bogo-Człowieczeństwa, którego kluczowymi momentami są śmierć i zmartwychwstanie Jezusa. Prokopiuk pisze:

Otóż jego krew spłynęła z krzyża na ziemię. Z krwi tej wypromieniowały strumienie światła eterycznego i przeszły w «aurę ziemi». Tym samym Chrystus dokonał wielkiej kosmicznej ofiary miłości. Był to proces sakramentalny; ziemia przyjęła boską komunię. (...) A co wydarzyło się w Wielkanoc? Zmartwychwstanie nie było procesem materialnym, lecz nadzmysłowym. Uczniowie Chrystusa i niewiasty, ci wszyscy, którzy znaleźli grób pusty, zostali wprowadzeni w stan jasnowidzenia na skutek przerażenia, zdumienia, pytania lub ogromnej miłości. W późniejszych dniach spotkali oni zmartwychwstałego w świecie nadzmysłowym³.

Autor „Ścieżek wtajemniczenia” wyraża się o Jezusie jako Arcymagu czy też wzorze „maga białego”, wypełniającego wolę Boga w poznaniu, miłości i czynie⁴. Cuda opisywane w Ewangeliach, traktowane są jako przejawy wykorzystania mocy magicznych. Prokopiuk zalicza do nich telepatię, zdolność jasnowidzenia i jasnostyszenia, prekognicję (zdolność swobodnego poruszania się w czasie), zdolności prorocze, psychokinezę (psychiczne oddziaływanie na materię), zwłaszcza zaś lewitację i zdolność oddziaływania na naturę (zamiana wody w wino, rozmnożenie chleba, uśmierzenie burz, chodzenie po wodzie). Szczytowym osiągnięciem Chrystusowej magii jest według niego ustanowienie sakramentu Eucharystii oraz Zmartwychwstanie, oznaczające transformację człowieka upadłego w Bogoczłowieka. Potem następuje Wniebowstąpienie (złączenie Bogoczłowieka z duchowym aspektem Ziemi) – czego dopełnieniem jest Zesłanie Ducha Świętego⁵.

Inkarnacja Chrystusa jest punktem zwrotnym w dziejach ludzkości, umożliwiającym przezwyciężenia zła. Zło, według Steinera, jest częścią bożego planu, realizowaną przez takie postacie demoniczne jak Lucyfer, Aryman oraz Asur. Lucyfer i Aryman oddziałują na ciało astralne, czyli na życie emocjonalne i afektywne. Lucyfer kusi ucieczką w pozbawioną ograniczeń materii duchowość, patronując niejako jednostronności mistyki. Aryman z kolei przekreśla znaczenie duchowości, zaślepiając jednowymiarowymi perspektywami materializmu. Uleganie ich wpływom jest według antropozofii nie tylko rodzajem zła moralnego, lecz stanowi rodzaj karmicznej lekcji, kształtującym postać przyszłych wcieleni. Antropozofia zakłada bowiem wiarę w reinkarnację, różną jednak koncepcji orientalnych z co

² J. Prokopiuk, *Ścieżki wtajemniczenia*, Dom Wydawniczy tCHu, Warszawa 1999, s. 52.

³ J. Prokopiuk, *Labirynty herezji*, Wyd. Muza SA, Warszawa 1999, s.205-206.

⁴ J. Prokopiuk, *Jestem heretykiem*, Studio Astropsychologii, Białystok 2004, s.191-192.

⁵ *Ibid.*, s.192.

najmniej dwóch względów. Po pierwsze, migracja dusz, a ściślej rzecz ujmując jaźni, odbywa się tylko w obrębie gatunku ludzkiego. Po drugie, wydzźwięk wiary w reinkarnację jest optymistyczny, gdyż zakłada, że każde kolejne wcielenie jest szansą na poznanie i zjednoczenie się z Bóstwem – wieczną szczęśliwość z nim.

Lucyferyczna pokusa

Prokopiuk, w pięćdziesiątym siódmym roku życia, w przypiętywie szczerości, mierzy się ze swoją słabością do Lucyfera. Gnostyk pisze:

Na czym zasadza się mój «lucyferyzm»? Przede wszystkim na poczuciu obcości w tym oto świecie, w którym przyszło mi żyć, obcości w dwojakim znaczeniu: świat ten w zasadniczy sposób nie jest «moim» światem jako świat cierpienia: świat nie tylko bólu, lecz także «pomieszania» jasności i ciemności, piękna i brzydoty, dobra i zła, a poza tym świat ten jest w jakiś, tajemny dla mnie sposób światem nierealnym, i to mimo swych dojmujących negatywnych właściwości. Jaki zatem świat byłby lub jest «mój»? Świat idealny: bez cierpienia, jasny, piękny i dobry, a zarazem może: tym samym – prawdziwy (jak prawdziwe bywają «wielkie sny»)⁶.

Owe lucyferyczne skłonności dają o sobie znać wielokrotnie na różnych etapach życia. Prokopiuk, jako młodzieniec odchodzi od katolicyzmu, oddając się poszukiwaniu własnego światopoglądu. Nie pociąga go przy tym w żaden sposób arymaniczny materializm. Jego zainteresowania kierują się w stronę alternatywnym formom duchowości: od religii orientalnych po satanizm. Prokopiuk po kilku latach gorączkowych poszukiwań, już jako student orientalistyki Uniwersytetu Warszawskiego, poznaje antropozofa Roberta Waltera.

Jednak entuzjazm młodego adepta antropozofii zdaje się być wystawiany na ciężką próbę z co najmniej z dwóch względów. Po pierwsze, autor „Ścieżek wtajemniczenia” wspomina, że jego młodzieniec był zbyt słaby, aby udźwignąć brzemień antropozoficznej inicjacji, domagającej się sporej samodyscypliny. Efektem porażki jest nie tylko załamanie nerwowe, lecz również zainteresowanie psychologią analityczną Carla Gustava Junga. Po drugie, zaproponowana przez Steinera teodycea budzi w nim ambiwalentne uczucia. Według antropozofii zło jest koniecznością. Bez zła nie jest możliwy świat wolności, umożliwiający rozwój. Bez zła, zdaniem twórcy antropozofii, życie jest rodzajem idiotycznego szczęścia, przypominającą średniowieczną „krajnę pieczonych gołąbków”. Bez zła dobro nie jest wystarczające dobre, co nie znaczy, że zło nie jest złe. Dlaczego bowiem zło jest złe? Prokopiuk postrzega przede wszystkim zło jako gwałt. Zło gwałci: wrażliwość, wolność, godność, a wreszcie sumienie⁷. Pomimo tego zło domaga się transformacji przez akt miłości, czego baśniową ilustracją jest opowieść o Pięknej i Bestii. Prokopiuk jednak pyta:

Mianowicie, jeżeli człowiek ma w naszym świecie przemieniać zło w dobro (tutaj głosi się tezę przemieniania, a nie niszczenia zła), to dlaczego istnieje

⁶ J. Prokopiuk, *Luciferiana: między Lucyferem a Chrystusem*, Wyd. KOS, Katowice 2009, s. 28.

⁷ M. Woszczyk, *Antropozofia i Gnoza: REVELATIO CONTINUA*, [w:] J. Prokopiuk, Z. Rosińska (red.), *Mel vita = Miód życia*, Wyd. Akasha, Kraków 2010, s.108-109.

*tak wiele okoliczności czy przypadków, w których zła w dobro przemienić nie możemy, bo jesteśmy bezsilni?*⁸.

Wydaje się, że Prokopiuk w zacytowanej zapowiedzi, zdaje się nie patrzeć na swoją egzystencję, a wyrażając się ściślej, egzystencję swojej jaźni, ze względu na reinkarnację. Steiner bowiem odwołuje się do niej, aby niejako patrzeć na życiowe niepowodzenia z perspektywy karmicznych lekcji, umożliwiających powrót do Bóstwa. Według Prokopiuka również, zło nie tyle jest nieprzemienialne – w tym czy innym wcieleniu – lecz z biegiem czasu zdaje się maksymalizować. (Dlatego w alternatywnym świecie gnostyka, zwanym Atlanem, zło istnieje, aczkolwiek minimalizuje się).

Cóż zatem pociągającego jest w Lucyferze, określanego również przecież przez antropozofów, mianem kłamcy? Skoro Lucyfer inspiruje człowieka jednostronnie do świata duchowego, stając się patronem wszelkiego rodzaju idealizmu, wychodzącej poza ograniczenia materialności sztuki, lecz przede wszystkim mistyki. Jego przeciwieństwem jest Aryman, dążący do pozbawienia człowieka ze światem ducha, organizując materialistyczną cywilizację, opartą na mniej lub bardziej widocznym terrorze. Prokopiuk jednoznacznie stwierdza:

*Bo o ile Lucyfer to ekstaza, o tyle Aryman to zimny intelekt i terror – to są dwa, że tak powiem, podstawowe jego elementy*⁹.

Jednak przeciwieństwo Arymana i Lucyfera nie jest tak jednoznaczne. Konflikt między nimi okazuje się również współpracą. Gnostyk pisze:

*Jeśli ktoś ma oczy i może zobaczyć, to i dziś ujrzy wielką grę Demonów – Szatana i Diabła. Polega ona na tym, że Aryman stwarza sytuację nieznośną (to jest jego zadanie i jest on mistrzem w jego realizacji), w związku z czym znakomita część ludzi nie umiejąca się zdobyć na Chrystusowy heroizm odpowiedzenia miłością na owe maksimum zniewolenia, ucieka do Lucyfera. Z chwilą w której znajdujemy się w sytuacji nieznośnej, a nie potrafimy samych siebie przemienić jedynym istniejącym sposobem – przez miłość – mamy natychmiastową pokusę, żeby uciec w ramiona Lucyfera*¹⁰.

Jeśli Aryman i Lucyfer w dużym stopniu współpracują ze sobą, odciągając od heroicznej postawy chrystusowej, to powstaje pytanie, gdzie szukać Chrystusa. Na pewno Prokopiuk nie odnajduje go w Kościele katolickim. Dla gnostyka katolicyzm stanowi raczej kongloremat wpływów Arymana i Lucyfera. Arymana ze względu na umiłowanie bogactwa i władzy, które na dobrą sprawę zaczyna się u schyłku starożytności. Autor „Labiryntów herezji” uważa przez to świętego Augustyna za zdrajcę chrześcijaństwa. (Badania duchowe Steinera wykazują, że biskup z Hippony w poprzednim wcieleniu był Judaszem). Lucyfera, ponieważ Prokopiuk dostrzega znaczenie katolickiej mistyki, obecnej zwłaszcza w praktykach zakonów

⁸ J.Prokopiuk, *Rozdroża, czyli zwierzenia gnostyka*, Wyd. KOS, Katowice 2008, s. 132.

⁹ J.Prokopiuk, *Szkice...*, s. 86-89.

¹⁰ J. Prokopiuk, *Piękno jest tylko gnozy początkiem*, Wyd. KOS, Katowice 2007, s. 252-253.

kontemplacyjnych¹¹. Jego zdaniem autorytarna etyka Kościoła – nie jest etyką wolności i miłości – jest co najwyżej etyką prawa. Dlatego Prokopiuk w swoim antyklerykalnym (antyeklezyjalnym) zapędzie powtarza opinię Jerzego Nowosiolskiego, uważającego Kościół za organizację przestępczą. Organizację odpowiedzialną za rozlew krwi, na przykład zagładę katarów, templariuszy oraz polowania na czarownice. Jednostronne utożsamienie się z dobrem sprzyja projektowaniu zła na innych, co sprzyja nietolerancji i stosowaniu przemocy.

Prokopiuk odnajduje Chrystusa w antropozofii. Jednak antropozofia wyrasta z ducha antycznego gnostycyzmu, stanowiącego przykład eskapistycznego lucyferyzmu, próbując go niejako schrystianizować. Gnoza jako taka jest w gruncie rzeczy lucyferyczną inicjacją, i tylko gnostycy są w stanie zrozumieć, na czym polega prawda o wcieleniu Chrystusa. Dzieje się tak dlatego, ponieważ innej inicjacji niż lucyferyczna, przed Chrystusem, nie było wcześniej. Jednak Steiner w odróżnieniu od chociażby Heleny Bławatskiej podkreśla rolę Jezusa w zgłębianiu wiedzy tajemnej, nawiązując tym samym do różokrzyżowej tradycji chrystianizowania ezoteryki. Oczywiście, z punktu widzenia katolickiej ortodoksji, raczej mamy tu do czynienia z lucyferyzacją chrześcijaństwa, polegającą na przemianach objawienia w rodzaj gnozy, zakładającej de facto możliwość samozbawienia – negującej konieczność łaski uświęcającej jako koniecznego warunku zbawienia. Dlatego antropozofia zostaje potępiona przez papieża Benedykta XV w roku 1918, a jej podobieństwo do chrześcijaństwa, wydaje się nawet obracać przeciwko niej.

Pomijając zatem doktrynalny problem zależności między chrześcijaństwem ezoterycznym, a ezoteryzmem chrześcijańskim, prawdą jest, że Prokopiuk zdaje się odchodzić również od Chrystusa, pojmowanego na sposób antropozoficzny. Raz zdaje się kwestionować istnienie Bóstwa jako takiego, zwracając się w stronę buddyzmu. Innym razem rzuca oskarżenia przeciwko twórcy tego świata i niczym antyczny gnostyk zdaje się nie akceptować wyboru Chrystusa. Wreszcie alternauta (bo tak można nazwać osoby podróżujące i stwarzające alternatywne rzeczywistości) tworzy swój własny świat, do którego zamierza się przenieść po śmierci, co dość jednoznacznie może budzić skojarzenia z lucyferycznym eskapizmem. Warto też dodać, że alternatywny świat Prokopiuka obywateli się bez Chrystusa, skupiając się na kulcie Wielkiej Bogini – utożsamionej przez niego z Lucyferem.

Płaszczyzny konfliktu

Próba zrozumienia poglądów Prokopiuka stanowi pewnego rodzaju problem. Podstawowa trudność wiąże się z kategorią gnozy, stanowiącą według gnostyków rodzaj transracjonalnego poznania, dostępnego na drodze specyficznego doświadczenia, określanego najczęściej mianem inicjacji. Poznania kwestionowanego zarazem przez religię, odwołujące się do objawienia (gnoza nie jest rodzajem wiary), jak też przez naukę jako rodzaj irracjonalizmu – co

¹¹ „(...) Kościół rzymsko-katolicki jest bardziej rzymski niż katolicki, bo formalnie katolicki jak to się nam wmawia, ma oznaczać powszechny, a przecie wcale tego nie znaczy. Katolicki bowiem - we właściwym znaczeniu tego słowa - znaczy: zgodny z pełnią przekazu (kat'holon). W związku z tym na dobrą sprawę Kościół ten nie ma prawa nazywać się katolickim. Tym zaś, co w tym Kościele najbardziej razi, to nie tylko mnie, są dwie rzeczy. Po pierwsze, dziedzictwo rzymskie, jak najbardziej cezaryczne (...) patologia, przede wszystkim seksualna. (...) źródłem tej patologii jest tu antyfeminizm, czy patriarchalizm mniej lub bardziej radykalnie praktykowany przez Kościół. Otóż czynnikiem patogennym jest w katolicyzmie celibat (...) zbrodnicze działania Kościoła Katolickiego (...) Biskupi - «nosiciele mieszka», «potomkowie Judasza», czyli innymi słowy biurokraci” - J.Prokopiuk, *Rozdroża...*, s.123-125

najwyżej wytworem bujnej wyobraźni. Drugą trudnością jest jego rozproszony dorobek, czerpiący z wielu odmian ezoteryki, sprawiający wrażenie niekiedy wykluczających się koncepcji i sądów. Niektóre jednak rzeczy wydają się być pewne, tak jak na przykład przekonanie, że gnostyk stara się w swoich poszukiwaniach duchowych wyjść poza dychotomię: nauka/religia (rozum/wiara).

Wydaje się przy tym, że jedną z dróg do uporządkowania różnych gnostycznych inspiracji Prokopiuka jest relacja między Lucyferem a Chrystusem. Trzeba przy tym jednak pamiętać, że jego rozumienie demoniczności Lucyfera, lecz również boskości Chrystusa jest odmienne pojmowane niż w ortodoksyjnym chrześcijaństwie. Warto jednak pamiętać, że Prokopiukowi nie obce jest zwątpienie w Chrystusa, a raczej reprezentującą ją na Ziemi instytucję Kościoła i zwrócenie się w stronę lucyferycznej ze swej istoty gnozy – co jest elementem bliższym egzoterycznemu chrześcijaństwu. Owe napięcie między lucyferyzmem a chrześcijaństwem obecne jest również w samej antropozofii, stanowiącą próbę chrystianizacji lucyferycznej gnozy. Jednak trudno uznać Prokopiuka za typowego antropozofa, a raczej za heretyckiego antropozofa czy wręcz heretyka antropozoficznego. Innymi słowy, opozycja Chrystus – Lucyfer, porządkująca rozproszony dorobek heretyka odnosi się również do jego ambiwalentnego stosunku do antropozofii.

Bibliografia:

1. Prokopiuk Jerzy, *Jestem heretykiem*, Studio Astropsychologii, Białystok 2004
2. Prokopiuk Jerzy, *Labirynty herezji*, Wyd. Muza SA, Warszawa 1999.
3. Prokopiuk Jerzy, *Luciferiana: między Lucyferem a Chrystusem*, Wyd. KOS, Katowice 2009.
4. Prokopiuk Jerzy, *Piękno jest tylko gnozy początkiem*, Wyd. KOS, Katowice 2007
5. Prokopiuk Jerzy, *Rozdroża, czyli zwierzenia gnostyka*, Wyd. KOS, Katowice 2008.
6. Prokopiuk Jerzy, *Szkice antropozoficzne*, Studio Astropsychologii, Białystok 2014.
7. Prokopiuk Jerzy, *Ścieżki wtajemniczenia*, Dom Wydawniczy tCHu, Warszawa 1999.
8. M. Woszczek, *Antropozofia i Gnoza: REVELATIO CONTINUA*, [w:] Prokopiuk Jerzy, Rosińska Zofia (red.), *Mel vita = Miód życia*, Wyd. Akasha, Kraków 2010.



Barbara Firla: wizerunek smoka w sztuce śląskiej

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

barbara.firla@asp.katowice.pl

Abstrakt:

Smok występuje w każdej kulturze w różnych wariantach. Artykuł powstał jako odpowiedź na pytanie, jakie jego odmiany można odnaleźć w sztuce obecnego województwa śląskiego. Zebrany materiał ikonograficzny prezentuje różne wizerunki smoka w sakralnej, amatorskiej, i profesjonalnej sztuce śląskiej. Analizie poddana zostanie geneza poszczególnych wizerunków, uwarunkowana lokalnym jak i europejskim kontekstem kulturowym. Źródła ich powstania można poszukiwać również w światopoglądzie ich twórców. Przedstawione zostaną smoki w pracach takich artystów jak: Ludwika Holessz, Teofila Ociepki, Andrzeja Urbanowicza, Henryka Wańka, członków grupy Grupy Janowskiej, Grupy Oneiron, i innych. Stworzony został katalog wizerunków smoka w sztuce badanego obszaru. Analizując zebrany materiał dostrzeżono ewolucję tego wyobrażenia.

Słowa kluczowe:

smoki, potwory, sztuka śląska, tematy w sztuce, Śląsk, malarstwo, rzeźba, architektura.

Abstract: Dragons in Silesian art

There are different types of dragon present in every culture. The article tries to answer the question, what types of dragon could be seen in contemporary art of Silesia voivodship. The iconographic material presents different images of dragon existing in religious, amateur and professional Silesian art. The article analyzes the origin of each image, which is determined by both local and European cultural context. Also the world outlook of each artist/author could be perceived as the basis for creating their images of dragon. The article presents dragon in art works created by following artists: Ludwik Holessz, Teofil Ociepka, Andrzej Urbanowicz, Henryk Wańka, members of Grupa Janowska, Grupa Oneiron and others. There is also a catalogue of different dragon images which are present in the explored field of art. The analysis of the art material indicates the evolution of perception of dragon image in Silesian art.

Keywords:

Dragons, Monsters, Silesian Art, Themes In Art, Silesia, Painting, Sculpture, Architecture

Wizerunek smoka – groźnego, fantastycznego zwierzęcia o dominujących cechach jaszczura¹, można odnaleźć w każdej kulturze. Przybiera on różne formy, które najczęściej wzbogacone zostają o cechy charakterystyczne dla danego regionu. Założono, że jeżeli smoki występują w przekazach mitycznych i przedstawieniach ikonicznych całego świata, to będzie można je odnaleźć również w sztuce z obszaru dzisiejszego województwa śląskiego. Celem badań było również odkrycie jakie charakterystyczne cechy posiadają, co wyróżnia je spośród zwierząt fantastycznych innych regionów. Ponadto interesujące się również wydało pytanie o genezę powstania wizerunku smoka w kontekście dwóch, najbardziej popularnych hipotez. Pierwsza z nich zakłada, że wyobrażenie smoka pochodzi z Mezopotamii i Starożytnego Egiptu a stamtąd zostało rozprzestrzenione do innych kultur. Wędrując w czasie i przestrzeni postać smoka ulegała licznym przekształceniom. Według drugiej hipotezy źródłem powstania opowieści o smokach były odnajdywane w różnych okresach czasu i w różnych miejscach kości prehistorycznych zwierząt. Różniły się one od szczątków żyjących zwierząt, więc stały się bodźcem do fantazjowania na temat ich pochodzenia.

Najstarsze, znane dzisiaj wizerunki smoka na badanym obszarze można odnaleźć w chrześcijańskiej sztuce średniowiecznej. Smok w tym czasie utożsamiany był ze złem i zniszczeniem. W domyśle, utożsamiał również „obcego”, niewiernego, którego niszczył bohater, najczęściej później uświęcony. Warto dodać, że jest to czas wypraw krzyżowych i krucjat. W Europie powstają kościoły pod wezwaniami pogromców smoków. Uważa się je często za pewnego rodzaju mistyczną „tarczę przeciwmoczą” - twierdzą, „które broniły ze wszystkich stron osadę czy osady przed diabłem, wrogami ludzkimi, klęskami żywiołowymi i zarazą”².

Motyw smokobójstwa może mieć swoje korzenie w starożytnych mitach i podaniach, w których pierwotny Chaos – symbolizowany przez smoka, zostaje pokonany przez Boga lub jego wysłannika w akcie kreacyjnym. Zabicie smoka stanowiło konieczny warunek stworzenia świata, ustanowienie boskiego porządku. Chrześcijaństwo tego typu mity wchłonęło i zasymilowało.

Na poziomie symbolicznym smok stanowi rodzaj strażnika wartości świata duchowego, a jego zabicie i zdobycie celu (skarbu, księżniczki) oznaczało poszerzenie wiedzy Herosa o sobie i samym sobie. Zabicie smoka stanowi symbol przemiany wewnętrznej i oznacza pokonanie negatywnych, animalistycznych cech w sobie samym³.

Jednym ze świętych zabijających smoka jest św. Jerzy – bohater mitu z XI w., w którym przedstawione zostało smokobójstwo z motywem ratowania księżniczki. Mit został spisany we Francji w II połowie XIII wieku jako tzw. *Złota Legenda*. Bardzo popularna na zachodzie Europy, na badany obszar dociera prawie równolegle. W 1340 w Gliwicach-Ostropie powstaje kościół pod wezwaniem św. Jerzego. Walka św. Jerzego jest motywem w tym czasie znanym

¹ Wyobrażenie może być bardziej złożone: wzbogacone o wyobrażenie ptaka, zwierząt kotowatych, ryb, konia, niedźwiedzia czy innych groźnych zwierząt.

² Czesław Deptuła, *Archanioł i smok. Zagadnień legendy miejsca i mitu początku w Polsce średniowiecznej*, Lublin 2003, „Werset”, s. 70-71.

³ Edyta Rudolf, *Smok – największy strażnik. Kształtowanie się symbolicznych znaczeń postaci smoka*, „Literatura Ludowa” 1999, nr 1, s. 23

i podejmowanym np. w dolnośląskiej śląskiej sztuce sakralnej⁴, skąd prawdopodobnie trafił do Gliwic. W kościele św. Jerzego w zwieńczeniu ołtarza znajduje się polichromowana rzeźba w drewnie, która przedstawia św. Jerzego zabijającego smoka. Smok w tym przedstawieniu przypomina ogromnego gada o cechach węża (Fot. 1).

W Gliwicach Łabędach przedstawienie św. Jerzego znaleźć można w jednym z witraży kościoła parafii p.w. św. Jerzego z roku 1939 roku (Fot. 2).

Smok pojawia się również na piętnastowiecznych freskach odkrytych w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Lubecku k. Lublińca. Na zachowanych fragmentach widoczne jest przedstawienie Archanioła Michała lub św. Jerzego wbijającego w paszczę bestii lancę o długim drzewcu⁵. Wizerunek smoka został dobrze zachowany, przedstawia niezbyt dużego potwora o cechach gadzich, z długim ogonem i błoniastych skrzydłach. (Fot. 3).

Z kolei przez św. Michała i jego aniołów „został strącony wielki Smok, wąż starodawny, który się zwie diabeł i szatan” (AP 12,9). W 15. wieku ten apokaliptyczny smok przybiera w przedstawieniach coraz wyraźniej postać diabła⁶. Taką postać smoka z atrybutami diabelskimi - „twarzą” diabelską z rogami, skrzydłami i węzowym ogonem, przedstawiona została w rzeźbie przedstawiającej św. Michała zabijającego smoka w Kościele pod wezwaniem św. Michała Archanioła w Katowicach⁷ (Fot. 4).

Zwycięstwo nad smokiem w kulturze chrześcijańskiej przypisywane jest również św. Małgorzacie. Jeden z kościołów pod jej wezwaniem został ufundowany przez Bolesława Kędzierzawego już w 1165 roku w Bytomiu. Na jego miejscu stanął w 1880 roku kościół neogotycki, w którym odnaleźć można figurę św. Małgorzaty zabijającej potwora. Rzeźba powstała w XX wieku, ale samo wzniesienie, na którym stoi kościół stanowi miejsce pierwotnej lokalizacji miasta. W tym miejscu powstała pierwsza osada obronna, a kościół p.w. św. Małgorzaty pełnił funkcję mistycznej „tarczy przeciwsmoczej”.

W Bytomiu można odnaleźć smoki również w architekturze. Jeden z nich znajduje się we fryzie kamienicy znajdującej się na skrzyżowaniu przy ul. Powstańców Warszawskich i Sądowej. Drugi zdobi narożnik tzw. „Kamienicy ze smokiem”. W tym kontekście podkreślona została rola smoka jako strażnika. W mitach i podaniach smok często strzegł skarbu, odstraszać niepowołanych, w tym wypadku tym skarbem było domostwo, które chronił. Bytom zawdzięcza swoje smoki wpływom niemieckim⁸ – architektem pierwszej kamienicy był Anton Kapst, drugiej Max Schön. Powstają w tym samym okresie, ok. 1905 roku i stanowią

⁴ Alicja Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo śląskie: 1250-1450*, Zakł. Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław [i in.] 1980, s. 32.

⁵ Marek Walczak, *Malowidła ściennie w prezbiterium kościoła parafialnego w Lubecku. Wstępne rozpoznanie programu ikonograficznego i stylu*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Śląskiego”, t. 8 („Świątynia”), Katowice 2016, s. 357.

⁶ Manfred Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tł. bp. Kazimierz Romaniuk, „Pallottinum”, Poznań 1989, s. 220.

⁷ Kościół św. Michała Archanioła w Katowicach to drewniana budowla wzniesiona w Syryni w 1510 roku, w 1938 roku przeniesiona do Katowic.

⁸ Bytom w wyniku I wojny śląskiej (1740-1742) został przyłączony do Prus.

przykład „secesji organicznej mającej swoje źródła w secesji monachijskiej, czerpiącej inspiracje ze świata roślin i zwierząt”⁹ (Fot. 5 i 6).

Wyjątkową częścią sztuki badanego obszaru jest malarstwo artystów nieprofesjonalnych. Artystami byli ludzie zatrudnieni w przemyśle, którzy amatorsko zajmowali się twórczością plastyczną. W swoich pracach utrwaliли sprawy, którymi zajęte były ich umysły. Wśród powstałych prac znajduje się również kilka, na których utrwalono smoki.

Fantastyczne stwory można odnaleźć w malarstwie Ludwika Holeszy – pracownika kopalni. Holesza, człowiek wielu talentów, samodzielnie wybudował dom, który chciał przyozdobić. Dzięki temu zaczął malować obrazy, na których przedstawiał własną wizję prehistorycznych epok. Inspiracją była codzienna praca – odnajdując szczątki roślin w wydobywanym węglu wyobrażał sobie roślinność, która musiała bujnie rozwijać się w erze karbonu. Tytuły cyklów jego prac są znaczące: *Kiedy węgiel był zielony*, *Era karbońska w pełnym rozkwicie*, *Ku upadkowi ery karbońskiej* i inne. Te wyobrażone gaje, które wydawały mu się zbyt puste, zapełniał fantastycznymi stworami¹⁰. Być może intuicyjnie przeczuwał, że kilkaset lat później na tym terenie mieszkały olbrzymie gady, tak podobne do stworzeń, którymi zapełniał obrazy. Ich szczątki zostaną odkryte kilkanaście lat później. (Fot. 7).

Jednym z najbardziej znanych malarzy smoków z kręgu śląskich artystów nieprofesjonalnych jest Teofil Ociepka. Był on robotnikiem w elektrowni kopalni „Keiser”. Interesował się okultyzmem i naukami tajemnymi. Studiował pisma alchemiczne, które otrzymywał od swojego mistrza mistyka i okultysty Filipa Hohmanna z Witenbergii¹¹. Był w kontakcie również z Towarzystwem Parapsychicznym im. Juliana Ochorowicza we Lwowie i prenumerował wydawany przez towarzystwo miesięcznik „Lotos. Synteza wiedzy ezoterycznej”. Korespondował m. in. z lożą różokrzyżowców – wspólnotą w Kalifornii¹². Zainspirowany przez swojego mistrza zaczął malować. Potrzeba malowania wynikała również z mistycznej powinności, ponieważ rozwijanie poczucia piękna, pojmowanego jako element boski, uważał za jedną z dróg wiodących do doskonalenia swego ducha¹³.

Obrazy Teofila Ociepki mogą być odczytywane jako pewnego rodzaju traktat filozoficzny, ponieważ w swoich obrazach starał się przekazać symboliczną wykładnię wiedzy o wszechświecie. Wizerunek smoka jest jednym z najstarszych w świecie udokumentowanych figuratywnych symboli alchemicznych¹⁴. Jest też jednym z symboli przedstawiających *Prima materia* – największą tajemnicę poszukiwaną przez alchemików, nazywaną też substancją będącą matką wszystkich stworzeń, będącą zawsze i wszędzie. Jest symbolem paradoksalnym jednoczącym przeciwieństwa¹⁵. To w symbolu smoka spotykają się cztery żywioły: łuski to znak

⁹ Cyfrowa Biblioteka Bytomskiej Architektury, <http://www.architekturabytomia.org/pl/budowla/adres/Pi%C5%82sudskiego+5>, data dostępu: 12.05.2017.

¹⁰ Maria Fiderkiewicz, *Między chaosem a kosmosem. Twórczość plastyczna rodziny Holeszów*, Katowice, 2006.

¹¹ *Sztuka pogranicza. Między etnosztuką a sztuką nieprofesjonalną. Katalog zbiorów Muzeum Śląskiego*, oprac. Maria Fiderkiewicz, Muzeum Śląskie, Katowice 2007, s. 138.

¹² Seweryn A. Wisłocki, *Mistrz Teofil Ociepka. Między władzą a prawdą*, „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2010, s. 36.

¹³ Ibidem, s. 36.

¹⁴ Carl Gustaw Young, *Psychologia i alchemia*, tł. Robert Reszke, „Wrota”, Warszawa 1999, s. 336.

¹⁵ Ibidem, s. 336-337.

wody, skrzydła – powietrza, cechy węża i życie w pieczarze oznaczają związek z ziemią, a ognista siarka to „nasienie duchowe”. (Fot. 8).

Za jedną z najważniejszych książek Ociepka uważał publikację mistyka Jacoba Lorbera pt. *Saturn. Opisanie planety wraz z pierścieniem i księżycami oraz znajdującym się na niej światem żywym, objawionym przez Ojca Światła*¹⁶ opublikowaną w Wittembergu w 1928. Wg autora to, co się dzieje na planecie Saturn ma bezpośredni wpływ na to, co dzieje się na Ziemi. Obrazy Teofila Ociepki to nie tylko inspiracja, ale czasami dokładna ilustracja tego, co zostało opisane w książce. Zaskakujące zestawienia barw, natężenie kolorów, fantastyczny wygląd zwierząt - to wszystko miało źródło w chęci przekazania wiedzy o świecie astralnym¹⁷. Jak głęboka to była inspiracja można przekonać się porównując obraz autorstwa Ociepki pt. „Fruwająca krówka Saturna” (Fot. 9) z również niezwykłym opisem Jacoba Lorbera: „Latająca krowa” jest wyjątkowo pięknym zwierzęciem w przybliżeniu rozmiarów dobrze wyrosniętego, ziemskiego wołu. Ma cztery stopy z oślepiająco pięknymi białymi pazurami. Jest czerwona na plecach i zielona w okolicy brzucha. (...) Jej głowa jest podobna do psa gończego, tylko jest zupełnie innego koloru. Zaczynając od szyi do głowy jest jasnoniebieska, od tyłu szyi do pyska na czerwoną pręgę. Niższa część głowy stopniowo zmienia się z ciemnoniebieską. W okolicy przednich nóg znajdują się dwa długie ramiona prawe i lewe. Od tych ramion do tylnych nóg rozpina się silna skóra. (...) Skóra ramion jest olśniewająco biała. Każde ramię ma na końcu cztery palce z charakterystycznymi paznokciami, które służą do trzymania różnych rzeczy. (...) Oczy latającej krowy są wyjątkowo ostre i żywe i błyszczą jak diamenty. Pysk jest ciemno czerwony a jej usta są świeżego czerwonego koloru jak róże. Jej zęby wyglądają jak czysty kryształ. Jej język jest czerwony i bardzo długi, więc zwierzę może używać go do różnych celów, jak na przykład do mycia swojej twarzy i czyszczenia ciała, może używać języka do picia jak pies na Ziemi. I kiedy to zwierzę rozwinie swój język, co się dzieje za każdym razem kiedy jest w powietrzu, wydaje swoim językiem bardzo głośny dźwięk gwizdania, który może być słyszany daleko i szeroko. (...) Na jej głowie jest jeden mały zupełnie biały róg, który nieznacznie wykrzywia się do tyłu w stronę jego dwóch zwisających białych uszu”¹⁸.

W swoim malarstwie artysta kilkakrotnie nawiązuje również do motywów biblijnych. Na obrazie pt. „Pokuszenie w Ogrójcu” szatan przybiera postać smoka o siedmiu głowach symbolizujących siedem grzechów głównych. Smok pojawia się w obrazach przedstawiających rajski ogród, m. in. w obrazie pt. „Raj” obok Adama, Ewy i węża.

W dorobku malarskim Ociepki pojawia się bazyliżek – potwór uważany za wytwór fantazji semickiej, który prawdopodobnie został importowany z legend małopolskich. Bazyliżek strzegł podziemnych skarbów i porażał ludzi smrodem i spojrzeniem zamieniającym w kamień. Import kulturowy prawie na Śląsku nie występujący, prawdopodobnie ze względu na popularność innych postaci demonicznych związanych z kopalniami. Wątki o bazyliżku można wywodzić z opowieści o nagłej śmierci ludzi po zatruciu gazami po wejściu do

¹⁶ Oryginalny tytuł: *Der Saturn. Darstellung dieses Planeten samt Ring und Monden und der daran sich findenden Lebewelt vom Water des Lichts Kundgegeben*, Wirttemberg 1928.

¹⁷ Seweryn A. Wisłocki, *Mistrz Teofil Ociepka...*, op. cit., s. 36.

¹⁸ Jacob Lorber *Saturn*, <http://www.jakoblorberbooks.com/e-books/Saturn/Saturn.pdf> [data dostępu: 22.05.2017.], s. 106-107, tłumaczenie własne autorki.

podziemnych budowli¹⁹. Na Śląsku wydobywające się gazy stanowiły istotne zagrożenie życia górników. Również na hałdach, w wyniku zachodzących reakcji chemicznych często dochodziło do samozapłonu i ulatniania się substancji o przykrym siarczanym zapachu.

Teofil Ociepka kilkakrotnie wzbogaca swoje wyobrażenia miejscowymi realiami. Nie wiadomo, na ile ten zabieg wypływał z wewnętrznych potrzeb artysty, na ile z odgórných nacisków, aby dostosować podejmowaną tematykę do obowiązujących dyrektyw socjalrealizmu. Przykład adaptacji wyobrażenia – wzbogacenie przedstawienia znanymi i bliskimi realiami może stanowić obraz pt. „Elektrociepłownia”, na których fantastyczny potwór pożera metalowy fragment budowli a cała scena rozgrywa się na tle kopalnianego szybu i zabudowań, znanych Ociepce z autopsji jako pracownikowi przykopalnianej elektrowni (Fot. 10).

Na obrazie zatytułowanym „Autoportret” Teofil Ociepka przedstawia siebie w otoczeniu fantastycznych stworów. Z kolei jeden z jego uczniów – Erwin Sówka (również pracownik kopalnianej elektrowni, w której poznał Ociepkę) – przedstawia swojego mistrza dosiadającego złotego smoka trzymającego paletę malarską i sowę – symbol mądrości. Jak wiadomo, smoka – w dodatku złotego - nie może dosiadać „zwykły” śmiertelnik tylko osoba wtajemniczona. Na przedstawieniu widać śląskie akcenty: śląskie demony związane z kopalnią, typową zabudowę mieszkalną, tzw. familoki, kopalniany strop z charakterystycznym wzmocnieniem, górników i św. Barbarę – ich patronkę (Fot. 11).

Erwin Sówka nie był jedynym uczniem Teofila Ociepki. Ociepka był nieformalnym przywódcą okultystycznej grupy w Janowie – dzielnicy Katowic. Niektórzy z jej członków również byli amatorami malarzami i uczestniczyli w zajęciach organizowanych przez Zakładowy Dom Kultury Kopalni „Wieczorek”. Grupę plastyczną nazwano Grupą Janowską. Wśród uczniów znalazło się kilku naśladowców Mistrza, należał do nich Eugeniusz Bąk. Na jego płótnach też znalazło się kilka smoków. W pracy zatytułowanej „Człowiek pierwotny” znajduje się fantastyczne wyobrażenie prehistorycznego gada. Z kolei w pracach „Na planecie” (koniec lat 50 XX wieku) i „Kosmonauta” (1967) pojawiają się fantastyczne zwierzęta zamieszkujące pozaziemskie światy (Fot. 12 i 13).

Władysław Luciński był instruktorem zespołu plastycznego działającego przy Zakładowym Domu Kultury Kopalni Bielszowice. Charakterystyczne dla jego malarstwa są schematycznie malowane sylwetki ludzkie, które sam nazywa „ludzikami”. Wprowadzają one do jego prac wyjątkową dynamikę i wrażenie ruchu. Luciński w swoim malarstwie nawiązuje do cytatów i symboli z „tradycji wielkiej sztuki”²⁰. Na jednym z obrazów pt. *Łowiciel ludzików* przedstawia poczwarę połykającą te symboliczne postacie (Fot. 14).

Jerzy Sewina był górnikiem, który w wieku 39 lat, na skutek tragicznego wypadku podczas pracy stał się osobą niepełnosprawną. Podczas pobytu w szpitalu poznał Władysława Lucińskiego, który go zaprosił na prowadzone przez siebie zajęcia. Dzięki temu spotkaniu Jerzy

¹⁹ Barbara i Adam Podgórcy, *Mitologia Śląska czyli przywiarki śląskie. Leksykon i antologia śląskiej demonologii ludowej*, Wydawnictwo Kos, Katowice 2011, s. 42-43.

²⁰ *Sztuka pogranicza*, op. cit., s. 120.

Sewina został artystą nieprofesjonalnym²¹. Na jednym z jego obrazów zatytułowanym *Bajki (1982 r)*, pośród różnych postaci bajkowych można dostrzec również smoka powracającego do swojej pieczary w skale, na której stoi zamek. Przedstawiona sytuacja wskazuje na legendę o Smoku Wawelskim jako źródle inspiracji. Smok na tym przedstawieniu nie jest jednak postacią pełną mocy i obdarzoną symbolicznymi znaczeniami. Pośród innych postaci bajkowych wygląda dobrotliwie i przyjacielsko (Fot. 15).

Wizerunek smoka znalazł się również w kręgu zainteresowań artystów profesjonalnych. Smoki można znaleźć w twórczości grupy Oneiron, którą tworzyło pięciu górnośląskich artystów: Urszula Broll, Antoni Halor, Zygmunt Stuchlik, Andrzej Urbanowicz, Henryk Waniek. W latach 1967-69 wzięli udział w projekcie zatytułowanym „Czarne Karty”. Czarna księga stanowiła „popularny na Śląsku motyw wierzeniowy o demonicznej księdze, zawierającej wiedzę na temat magii i czarnoksięstwa”²² i być może ten wątek również był jednym ze źródeł inspiracji. Artyści stworzyli cykl obrazów, z czego każdy obraz odpowiadał jednej literze. Elementem „gry” były litery i kojarzone z nimi piktogramy. Jedna karta odpowiadała jednej literze polskiego alfabetu. Obrazy miały powstawać na zasadzie zapisu automatycznego. Inspiracji do powstania „Czarnych Kart” było wiele. Od dadaistycznej zabawy, poprzez filozofię Andre Bretona i surrealistów, Casirra, kabały, symboliki mandali, do idei archetypów Carla Gustawa Younga. W spontanicznej twórczości artystycznej powstawały symboliczne obrazy, które z założenia miały stanowić zapis pierwotnych wyobrażeń zbiorowej nieświadomości a zawierających podstawowe ludzkie doświadczenia. Obrazy były dwukolorowe. Czarne tło symbolizowało chaos, nieświadomość. Wszystkie malunki były wykonywane kolorem białym, złotym lub srebrnym, czyli kolorami oznaczającymi Światło. W ten sposób w symboliczny sposób zaznaczone były wszystkie figury wyłaniające się z Chaosu²³. Wizerunek smoka pojawia się m. in. na kartach z literami A, D i S. Smok został zaliczony do symbolicznych obrazów, dzięki którym, w założeniu twórców, rzeczywistość staje się bardziej zrozumiała (Fot. 16).

Pomysł opracowania swoistego rodzaju słownika symboli ma swoją kontynuację w indywidualnej twórczości jednego z członków grupy Oneiron. W 1973 roku Henryk Waniek opracowuje książkę artystyczną pt. *Niealfabetyczny Lexicon symboli oraz znaków, tajemnic, zaklęć, mocy: geniuszów i dziwaków żywiołów dnia i nocy*, w której obraz symboli dopełniony jest krótkim opisem. Na jednej ze stron Waniek umieścił rysunek skrzydlatego gada podpisanego „Belith”. W opisie nawiązuje do semickiego mitu o powstaniu świata, wg którego bóg Baal pokonuje potwora morskiego. Smok symbolizowany jest jako chaos, którego ujarznienie jest wstępnym warunkiem powstania świata²⁴ (Fot.17).

²¹ Ibidem, s. 158.

²² Barbara i Adam Podgórcy, *Mitologia Śląska..*, op. cit., s. 72.

²³ Peter Mrass, *Gry wyobraźni. O projekcie Czarnych Kart*, [w:] Oneiron. *Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, Wydawnictwo KOS, Katowice 2006, s. 13-23.

²⁴ Słownik symboliki biblijnej : obrazy, symbole, motywy, metafory, figury stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym / Leland Ryken, James C. Wilhoit, Tremper Longman III ; [przekł. Zbigniew Kościuk], "Vocatio", Warszawa 2003, s. 754-758, hasło: Potwory.

Z kolei inny członek grupy Oneiron – Andrzej Urbanowicz, w swojej indywidualnej twórczości nawiązuje do symbolu uranoborosa – symbolu przedstawiającego smoka (znane są też przedstawienia dwóch smoków) lub węża gryzącego własny ogon. Jest on uważany za symbol cykliczności, równowagi i nieskończoności rozumianej jako „jedno jest wszystkim”. Czasami przedstawiany z jedną połową jasną, drugą ciemną, co oznaczało jedność przeciwstawnych zasad, jak w chińskim symbolu *Yin-Yang*²⁵. Andrzej Urbanowicz, który w pewnym momencie swojego życia został buddystą, łączy symbol gnostyczny uranoborosa z symboliką wschodnią: nawiązuje nie tylko do symboliki Yin-Yang, ale też mandali oraz symboliki czakr (Fot. 18).

W pracy pochodzącej z Kolekcji 15 B, uranoborosa można bez trudu dostrzec w zaciekach powstałych na starej miednicy. Dzięki wyobraźni, która podsuwa niezwykle rozwiązania, można odkryć, „jak z wielkim impetem to, co prozaiczne zderza się z duchowym i niezemskim”²⁶. Codziennosc spotyka się z tym, co transcendentne, a wielkie symbole można odnaleźć w tym, co najprostsze. Jest to zgodne z filozofią alchemiczną, wg której prawdziwą mądrość symbolizowaną przez kamień filozoficzny, można odnaleźć jedynie w tym, co pospolite i „marne”. Z tego też powodu nie mogą jej odnaleźć „ludzie mądrzy mądrością tego świata”²⁷ (Fot. 19).

Powyżej przedstawiono katalog najbardziej znanych wizerunków smoka w sztuce powstałej na obszarze dzisiejszego województwa śląskiego. W przedstawionych przykładach można potwierdzić dwie przytoczone na początku hipotezy. Z jednej strony pojawienie się przedstawienia smoka było wynikiem fantazjowania, którego podstawą nie były jednak znalezione kości prehistorycznych zwierząt a szczątki roślinne odnajdywane w węglu. Sam mechanizm pozostaje jednak podobny. Warto dodać, że w 2008 roku w Lisowicach odnaleziono kości drapieżnego archozaura (Górny Trias, 205 mln lat temu), który był największym drapieżnikiem swej epoki. Została mu nadana nazwa gatunkowa „Smok wawelski”. Być może był to jeden z gadów, którego obecność w przeszłości intuicyjnie wyczuwali artyści nieprofesjonalni. Jednocześnie jest to przykład w jaki sposób odnajdywane kości prehistorycznych zwierząt pobudzają wyobraźnię.

Z drugiej strony, zdecydowana większość wizerunków nawiązuje do wyobrażeń napływających z innych kultur. Można odnaleźć wpływ starożytnych legend semickich, europejskiej kultury chrześcijańskiej, filozofii gnostycznej, alchemicznej oraz europejskiej secesji. Można zauważyć też, że informacje na badany obszar docierają bardzo szybko i pewne idee kulturowe są żywe na badanym obszarze niemal w tym samym czasie co w Zachodniej Europie. W powyższych przykładach odnotowano również wpływy kultur wschodnich i wyobrażeń pochodzących z innych regionów Polski. W wielu wypadkach motyw smoka został powiązany z elementami charakterystycznymi dla zastanego środowiska kulturowego.

²⁵ Juan-Eduardo Cirlot, *Słownik symboli*, tł. I. Kania, Kraków 2006 s. 434-435, hasło: Uranoboros.

²⁶ Sebastian Cichocki, *Osobiste gabinety, zwykłe osobliwości. Nowe prace Andrzeja Urbanowicza*, [w:] Andrzej Urbanowicz. *Kolekcje. Obiekty i subiekty z lat ostatnich*, Instytucja Kultury *Ars Cameralis Silesiae Superioris*, Katowice 2006, s. 4.

²⁷ Carl Gustaw Jung, *Psychologia a alchemia*, op. cit., s. 145-146.

W przytoczonych przykładach można zauważyć pewną ewolucję wyobrażenia – od wizerunku smoka jako wyobrażenia symbolizującego grozę i zło, poprzez symbolikę filozoficzno-ezoteryczną aż do zupełnej trywializacji symbolu jako elementu bajkowego.

Wizerunek smoka w sztuce śląskiej pojawia się ale nie jest to motyw powszechny. Wydaje się, że jego atrakcyjność polega na tym, że jest poniekąd motywem egzotycznym, odbiegającym daleko od tego, z czym spotykali się artyści i odbiorcy ich sztuki na co dzień. Dzięki temu uruchamia on obszary wyobraźni, dzięki którym myśl ma szansę oderwać się od tego, co znane. A codzienność może spotkać się z tym, co mistyczne.

Bibliografia:

1. *Andrzej Urbanowicz. Wystawa retrospektywna twórczości 1962-1992*, GSW BWA w Katowicach, Katowice 1992.
2. Sebastian Cichocki, *Osobiste gabinety, zwykłe osobliwości. Nowe prace Andrzeja Urbanowicza*, [w:] *Andrzej Urbanowicz. Kolekcje. Obiekty i subiekty z lat ostatnich*, Instytucja Kultury *Ars Cameralis Silesiae Superioris*, Katowice 2006, s.
3. Cirlot, Juan-Eduardo, *Słownik symboli*, t. I. Kania, „Znak”, Kraków 2006, s. 434-435, hasło: Uranoboros.
4. Cyfrowa Biblioteka Bytomskiej Architektury, <http://www.architekturabytomia.org/pl/budowla/adres/Pi%C5%82sudskiego+5>, data dostępu: 12.05.2017.
5. Fiderkiewicz Maria, *Między chaosem a kosmosem. Twórczość plastyczna rodziny Hołszów*, Muzeum Śląskie, Katowice, 2006.
6. Deptuła Czesław, *Archanioł i smok. Z zagadnień legendy miejsca i mitu początku w Polsce średniowiecznej*, „Werset”, Lublin 2003.
7. Karłowska-Kamzowa Alicja, *Malarstwo śląskie 1250-1450*, Zakł. Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 32.
8. Kuźmicki Andrzej, *Symbolika jaźni*, „Eneteia”, Warszawa 2008.
9. Lorber Jacob, *Saturn*, <http://www.jakoblorberbooks.com/e-books/Saturn/Saturn.pdf>. [data dostępu: 22.05.2017.]
10. Lurker Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tł. bp. Kazimierz Romaniuk, „Pallottinum”, Poznań 1989, s. 220.
11. Mrass Peter, *Gry wyobraźni. O projekcie Czarnych Kart*, [w:] *Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic*, Wydawnictwo KOS, Katowice 2006, s. 13-23.
12. Podgórcy Barbara i Adam, *Mitologia Śląska czyli przywiarki ślonskie. Leksykon i antologia śląskiej demonologii ludowej*, Wydawnictwo KOS, Katowice 2011
13. Rudolf Edyta, „Smok – największy strażnik. Kształtowanie się symbolicznych znaczeń postaci smoka”, „*Literatura Ludowa*” 1999, nr 1.
14. Słownik symboliki biblijnej : obrazy, symbole, motywy, metafory, figury stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym / Leland Ryken, James C. Wilhoit, Tremper Longman III ; [przekł. Zbigniew Kościuk], „Vocatio”, Warszawa 2003, hasło: Potwory.
15. *Sztuka pogranicza. Między etnosztuką a sztuką nieprofesjonalną. Katalog zbiorów Muzeum Śląskiego*, oprac. Maria Fiderkiewicz, Muzeum Śląskie, Katowice 2007, s. 158.
16. Walczak Marek, *Malowidła ścienne w prezbiterium kościoła parafialnego w Lubecku. Wstępne rozpoznanie programu ikonograficznego i stylu*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Śląskiego”, t. 8 („Świątynia”), Katowice 2016, s. 357.
17. Wisłocki Seweryn, *Mistrz Teofil Ociepka. Między władzą a prawdą*, „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2010.
18. Young Carl Gustaw, *Psychologia i alchemia*, tł. Robert Reszke, „Wrota”, Warszawa 1999.



Fot. 1. Smok w zwieńczeniu ołtarza głównego w dawnym kościele parafialnym pw. św. Jerzego w Gliwicach-Ostropie, fot. Jan Gałaszek. Dokumentacja konserwatorska.



Fot. 2. Św. Jerzy zabijający smoka – witraż w kościele p.w. św. Jerzego w Gliwicach-Łabędach. <http://jeryzlabedy.pl/wp-content/uploads/2014/04/Image4.jpg>, [data dostępu: 31.07.2017.]



Fot. 3. Fragment fresku (XV w.) w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Lubecku k. Lublińca (Śląskie). Fot. Agnieszka Trzos. Dokumentacja prac konserwatorskich prowadzonych przy freskach kościoła NMP w Lubecku. Miejsce przechowywania: archiwum A.T. Pracowni Konserwacji Zabytków.



Fot. 4. Fragment rzeźby przedstawiającej św. Michała zabijającego smoka. Kościół drewniany z 1510 r. pw. św. Michała Archanioła w Katowicach. Fot. autorki.



Fot. 5. „Kamienica ze Smokiem”, ul. Piłsudskiego 5, Bytom, ok. 1905 r. Cyfrowa Biblioteka Bytomskiej Architektury,

<http://www.architekturabytomia.org/pl/budowla/adres/Pi%C5%82sudskiego+5>, [data dostępu: 12.05.2017.]



Fot. 6. Anton Kapst, c. 1905 r., dekoracja fryzu, kamienica na rogu ulic Powstańców Warszawskich i Sądowej. Bytom. <http://bytom.naszemiasto.pl/arttykul/zdjecia/bytom-podnies-glowe-zobacz-architektoniczne-detale-w,1840982,galop,5247824,t,id,tm,zid.html>
[data dostępu: 31.07.2017.]



Fot. 7. Ludwik Holesz, *Era karbońska*, 1996. Zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach.



Dżungla wielka
Teofil Ociepka

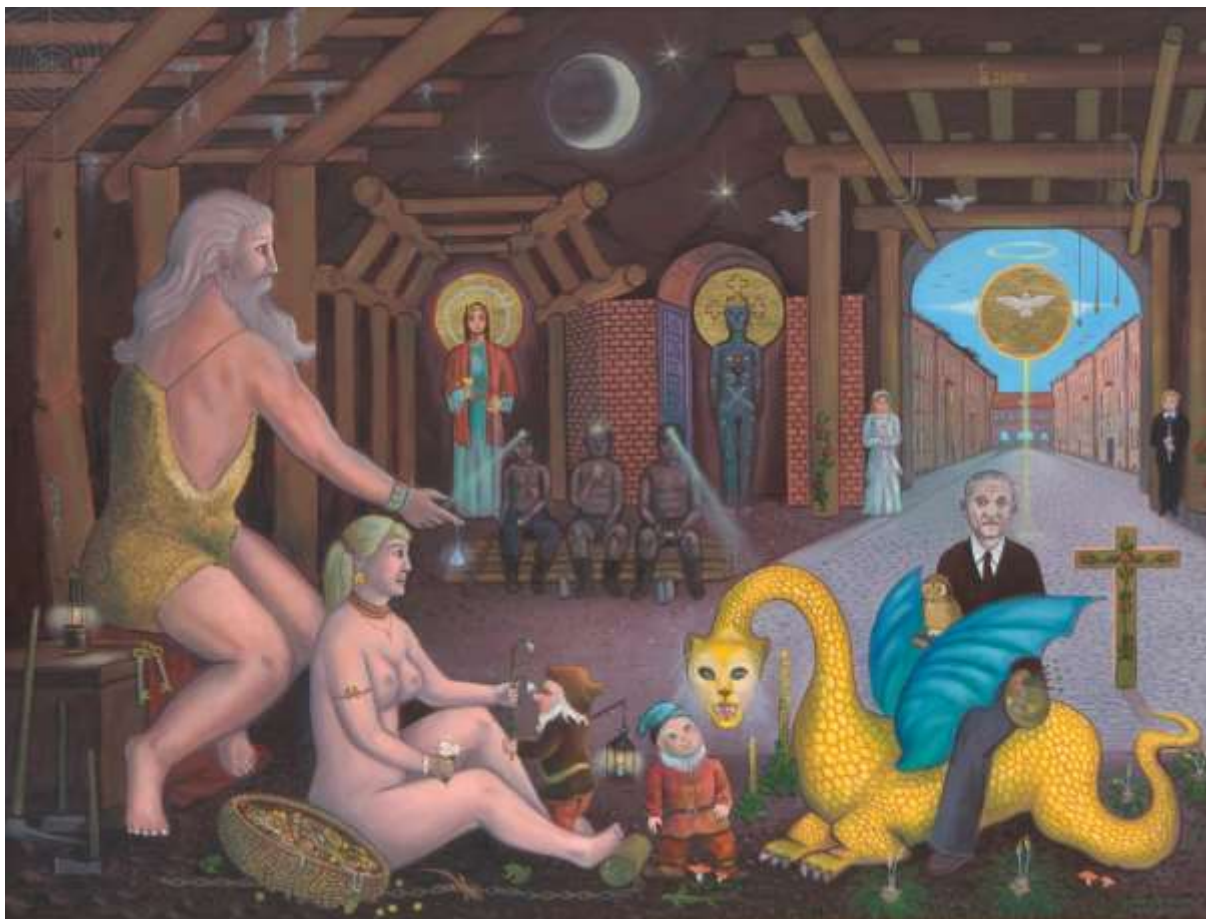
Fot. 8. Teofil Ociepka, *Dżungla wielka*, 1959. Zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach.



Fot. 9. Teofil Ociepka, *Fruwająca krówka Saturna*, 1956. Zbiory Muzeum Historii Katowic.



Fot. 10. Teofil Ociepka, Elektrociepłownia, data powstania nie znana. Zbiory Muzeum Historii Katowic.



Fot. 11. Erwin Sówka, *Mistrz i uczeń*, 2007. Kolekcja Sztuki Intuicyjnej „Barwy Śląska”.



Fot. 12. Eugeniusz Bąk, „Kosmonauta”, 1967. Zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach.



Fot. 13. Eugeniusz Bąk, „Na planecie” koniec lat 50 XX wieku. Zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach



Fot. 14. Władysław Luciński, *Łowiciel ludzików*, 2000. Zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach.



Fot. 15. Jerzy Sewina, Bajki, 1982. Zbiory Muzeum Śląskiego.



Fot. 16. Grupa Oneiron, Karta z literą A z cyklu *Czarne Karty*, 1967-69.

Oneiron. Ezoteryczny krąg artystów z Katowic, Wydawnictwo KOS, Katowice 2006, s. 90.



Fot. 17. Henryk Waniek, strona z książki artystycznej pt. *Niealfabetyczny Lexicon symboli oraz znaków, tajemnic, zaklęć, mocy: geniuszów i dziwaków żywiołów dnia i nocy*, 1973 r.



Fot. 18. Andrzej Urbanowicz, *Wielka Mantra*, 1971.

Andrzej Urbanowicz. Wystawa retrospektywna twórczości 1962-1992, GSW BWA w Katowicach, Katowice 1992, s. 63.



Fot. 19. Andrzej Urbanowicz, Kolekcja 15. B. ok. 2010 r.

Andrzej Urbanowicz. Kolekcje. Obiekty i subiekty z lat ostatnich, Instytucja Kultury Ars Cameralis Silesiae Superioris, Katowice 2006.



Magdalena Grabias: Wampiry na Mazurach: Demoniczny świat w Kołysance Juliusza Machulskiego

Instytut Kulturoznawstwa, UMCS Lublin

mgrabias1@wp.pl

Abstrakt:

Historia kina polskiego dowodzi, że horror nie jest gatunkiem, po który chętnie sięgają polscy filmowcy. Jeszcze rzadziej podejmowany jest niezmiernie popularny w Hollywood i innych krajach Europy temat wampira. W 2010 roku niszę tę wypełnił Juliusz Machulski realizując *Kołysankę* na podstawie scenariusza Adama Dobrzyckiego. *Kołysanka* opowiada historię rodziny Makarewiczów – wampirów, którzy przybywają do mazurskiej wsi Odlotowo w poszukiwaniu domu, pracy i pożywienia. Wkrótce, w niewyjaśnionych okolicznościach zaczyna znikać okoliczna ludność, a miejscowej władzy nie udaje się rozwikłać tajemnicy zaginięć. Tematycznie *Kołysanka* zdaje się więc wpisywać w ponad stuletnią już tradycję kina wampirycznego. Widz szybko jednak orientuje się, że nie ma do czynienia z czystym horrorem. Machulski bawi się konwencją, tworząc gatunkową hybrydę oscylującą między kinem grozy, komedią i dramatem społecznym. Estetyka filmu przywołuje jednak sposoby obrazowania charakterystyczne dla klasycznego filmu grozy. Wizja demonicznego świata przedstawionego w *Kołysance* będzie tematem niniejszego artykułu.

Słowa kluczowe:

horror, kino wampiryczne, kino gotyckie, kino grozy, czarna komedia

Abstract: Masurian Vampires: Demonic world in *The Lullaby* directed by Juliusz Machulski

The history of Polish cinema proves that horror is by no means a favourite genre of the Polish filmmakers. An extremely popular in Hollywood and other European countries subject of vampires seems to be even less liked. Nevertheless, in 2010 Juliusz Machulski decided to make a vampire film based on the script by Adam Dobrzyński. *The Lullaby* is a story of the Makarewicz family - the vampires, who come to the Masurian village Odlotowo in search for food as well as a place to live and work. Soon, the nearby dwellers disappear one by one in mysterious circumstances, which the local authorities fail to explain. Thematically, *The Lullaby* seems to fit into the one-hundred-year-old tradition of the vampire cinema. However, it soon becomes transparent that the film is not a pure horror. Machulski plays with the convention and creates a hybrid combining elements of horror, comedy and a social drama. At the same time, the film recalls the aesthetics of the classic Gothic horror. The vision of the demonic world as presented in *The Lullaby* will be the subject of this article.

Keywords:

Horror, Vampire, Vampire Cinema, Gothic Cinema, Black Comedy

O autorce

Dr Magdalena Grabias, absolwentka filologii angielskiej, kulturoznawca, filmoznawca, dziennikarz muzyczny, jest adiunktem w Zakładzie Kultury Wizualnej w Instytucie

Kulturoznawstwa UMCS w Lublinie. Jej badania naukowe obejmują problematykę kinematografii światowej i zjawisk kulturowych związanych z kinem postrzeganym w kontekście filmoznawstwa, semiotyki, filozofii, antropologii oraz kultury popularnej. Jest autorką licznych publikacji w języku angielskim propagujących sztukę filmową, muzykę i teatr. Jej monografia na temat twórczości amerykańskiego reżysera Franka Capry pt. *Songs of Innocence and Experience: Romance in the Cinema of Frank Capra* została wydana w 2013 roku przez prestiżowe wydawnictwo brytyjskie Cambridge Scholars Publishing.

Historia kina polskiego dowodzi, że horror nie jest gatunkiem, po który chętnie sięgają twórcy z nad Wisły. Jeszcze rzadziej podejmowany jest niezmiernie popularny w Hollywood i innych krajach Europy temat wampira. W 2010 roku niszę tę wypełnił Juliusz Machulski realizując *Kołysankę* na podstawie scenariusza Adama Dobrzyckiego. *Kołysanka* opowiada historię rodziny Makarewiczów – wampirów, którzy przybywają do mazurskiej wsi Odlotowo w poszukiwaniu domu, pracy i pożywienia. Wkrótce, w niewyjaśnionych okolicznościach zaczyna znikać okoliczna ludność, a miejscowej władzy nie udaje się rozwikłać tajemnicy zaginięć. Tematycznie *Kołysanka* zdaje się więc wpisywać w ponad stuletnią już tradycję kina wampirycznego. Widz szybko jednak orientuje się, że nie ma do czynienia z czystym horrorem. Machulski bawi się konwencją, tworząc gatunkową hybrydę oscylującą między kinem grozy, komedią i dramatem społecznym. Estetyka filmu przywołuje jednak sposoby obrazowania charakterystyczne dla klasycznego filmu grozy.

Za pierwszy horror i film wampiryczny uznaje się *Rezydencję diabła* Georges Mélièsa z 1896 roku. W trzyminutowym obrazie z czasów początku nowego medium, Méliès ukazuje nietoperza przemieniającego się w Mefistofelesa. Jest to pierwszy zachowany film, w którym reżyser stosuje kanoniczną już dziś symbolikę. Nietoperz, jako jedno z możliwych wcieleń wampira, będzie często wracał na ekrany kin w kolejnych produkcjach. Do kanonu kina wampirycznego zalicza się pamiętną luźną adaptację powieści *Dracula* (1897) autorstwa irlandzkiego pisarza Brama Stokera pod tytułem *Nosferatu – symfonia grozy* (1922) w reżyserii Friedricha Wilhelma Murnaua¹. Niemy obraz mistrza niemieckiego ekspresjonizmu roznieca wyobraźnię twórców filmowych i tworzy swoisty wzorzec do naśladowania dla kolejnych pokoleń. Tytułowy *Nosferatu* (Max Schreck) to postać demoniczna i przerażająca. Szpiczaste ostre kły, długie szpony, wysuszone ciało, zimne bez uczucia oczy, przywodzą na myśl dziką bestię wiedzioną zwierzęcym instynktem i pragnieniem krwi. Domeną jego jest śmierć, ciemność, zaraza i zniszczenie.

Model ten ulega modyfikacji w dźwiękowym filmie Toda Browninga z 1931, pod tytułem *Dracula*. Węgierski aktor Bela Lugosi w swojej kultowej roli kreuje obraz wampira potwora o arystokratycznym wyglądem i wdzięku gentlemana z wyższych sfer. *Dracula* Lugosiego jest pewnie najczęściej cytowanym wzorcem w kolejnych adaptacjach powieści. Do

¹ Wdowa po Bramie Stokerze nie udzieliła F. W. Murnauowi zgody na adaptację powieści. Reżyser zrealizował więc film na motywach *Draculi*, modyfikując niektóre wątki i zmieniając miejsce akcji oraz nazwiska bohaterów.

historii przeszedł on jako „ten właściwy” Dracula. Podszyty czerwienią płaszcz i magnetyczne spojrzenie są po dziś dzień nieodzownymi atrybutami tradycyjnego wampira.² Nadal pozostaje on jednak stworzeniem pragnącym ludzkiej krwi - nieludzkim i bez skrupułów. Druga połowa XX wieku przynosi kolejne zmiany. Inny jest Dracula w adaptacji Francisa Forda Coppoli (1992). Nieludzki niegdyś potwór przybiera postać dręczonego bagażem przeszłych ludzkich dramatów bohatera tragicznego, który wyrzeka się człowieczeństwa i wkracza na demoniczną drogę w imię zemsty i utraconej miłości. W rezultacie, demon usypia naszą czujność - widz utożsamia się z taką wersją Draculi i współczuje mu wzruszając się jego losem. Niedługo potem *Wywiad z wampirem* (1994), na podstawie powieści amerykańskiej pisarki Anne Rice, ukazuje wampira, który tęskni za ludzkim życiem, cierpi z powodu swej demonicznej natury i stawia pytania o sens egzystencji. XXI wiek przynosi zmiany jeszcze bardziej drastyczne. W *Sadze Zmierzch* (2008-2012) na podstawie serii powieści dla młodzieży autorstwa Stephenie Mayer, główny bohater – ponad stuletni wampir jest „wegetarianinem” - z wyboru nie pije ludzkiej krwi, wraz z rodziną mieszka w małym miasteczku, gdzie chodzi do ludzkiej szkoły i gdzie zakochuje się w ludzkiej nastolatce. Wkrótce też okazuje się, że demon ery nowego milenium targany jest wątpliwościami natury moralnej, a własną melancholijną naturę tłumaczy tęsknotą za utraconą duszą.³

Kołysanka wpisuje się w nurt bliższy modelowi wampirycznego kina nowego milenium. Zamiast czystego horroru, Machulski proponuje czarną komedię, którą, w nawiązaniu do zwyczajów żywieniowych bohaterów, sam z humorem określa mianem „pełnokrwistej”. Taki miszmasz gatunkowy nie jest nowością. Pierwsze horrory komediowe powstały tuż po II wojnie światowej. W 1948 roku amerykański duet komediowy, Bud Abbott and Lou Costello, wystąpił w pierwszym z serii filmów będących pastiszami słynnych kinowych dzieł o potworach wytwórni Universal.⁴ *Abbott i Costello spotykają Frankenstein* w reżyserii Charlesa Bartona proponuje nowe spojrzenie na upiory minionej ery. Przedwojenny Dracula, wilkołak i monstrum Frankenstein w pierwotnej kinowej formie nie korespondują z lękami powojennego pokolenia. Inne są potrzeby widzów oraz formy ekspresji na ekranie. Prymitywne potwory śmieszą dosłownością. Rozsądnie, jak dowodzi historia, Universal nie rezygnuje z tematyki, na której wytwórnia zbudowała swoje imperium.

Znane widzom nadprzyrodzone postacie ukazują się na nowo, teraz bawią zamiast straszyć. Filozof i teoretyk kina, Noël Carroll słusznie zauważa, że chociaż przerażenie i strach powinny wedle wszelkiej logiki wykluczać rozbawienie i śmiech, istnieje jednak niezaprzeczalna więź pomiędzy horrorem i humorem.⁵ Wiąż tę tłumaczyć można, między

² Model ten powraca w wielu współczesnych produkcjach, między innymi w obu częściach animowanego filmu *Hotel Transylwania* (2012, 2015), w kolejnych adaptacjach *Draculi*, jak również w wampirycznych serialach telewizyjnych i filmach, w których Dracula pojawia się tylko w epizodach.

³ Według podań ludowych i tradycji literackiej, wampiry są postaciami demonicznymi – umarłymi lub powracającymi po śmierci jako „nieumarli”. Z natury więc, nie posiadają duszy. Zobacz: R. E. Guiley, *The Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters*, Nowy Jork: Checkmark Books, 2005, s. 287-290.

⁴ Seria filmów ze słynną parą komików zawiera, między innymi, takie tytuły jak: *Abbott i Costello spotykają Frankenstein* (1948), *Abbott i Costello spotykają mordercę* (1949), *Abbott i Costello spotykają niewidzialnego człowieka* (1951) i *Abbott i Costello spotykają Jekylla i Hyde'a* (1953).

⁵ N. Carroll, „Horror and Humor” [w:] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, tom. 57, nr. 2, „Aesthetics and Popular Culture”, wiosna 1999, s. 145-146.

innymi, z pomocą teorii niespójności XVIII-wiecznego irlandzkiego filozofa Francisa Hutchesona. Teoria ta zakłada, że śmieszy nas to co niespójne, niepasujące do siebie i stojące w opozycji do ustalonych norm i kanonów.⁶ W ten właśnie sposób tłumaczyć można niezwykle powodzenie nowego kinowego gatunku łączącego elementy horroru i komedii. Powojenne komediowe horrory z wampirami w roli głównej realizowali uznani twórcy, tacy jak Roman Polański (*Nieustraszeni pogromcy wampirów*, 1967), czy Mel Brooks (*Dracula – wampiry bez zębów*, 1995). W kinie XXI wieku roi się od produkcji kontynuujących taki wzorzec. Powstają filmy mniej lub bardziej ciekawe i wartościowe. *Lesbian Vampire Killers, czyli noc krwawej żądz* (reż. Phil Claydon, 2009) i *Co robimy w ukryciu* (reż. Jemaine Clement i Taika Waititi, 2014) to tylko dwa przykłady z ogromnej ilości współczesnych propozycji kinowych wpisujących się w kanon horroru komediowego.

U Machulskiego widzimy polską odmianę nurtu. W książce poświęconej twórczości Juliusza Machulskiego, Artur Majer opisuje *Kołysankę* jako próbę „mariażu rodzimej komedii społecznej z horrorem” Twierdzi też, że „film broni się tylko tym co przyjmuje, reinterpreteruje i omawia z tradycji kina grozy.”⁷ Odniesień takich faktycznie w filmie znajduje się sporo. Równie też sporo jest w nim zaprzeczeń, cytatów z przymrużeniem oka i zawadiackich kontrapunktów. Machulski dobrze przygotował się do zadania i ukazuje nam dylematy współczesnej rodziny wampirów, którym przyszło wieść „życie” w Polsce, na Mazurach. Sceneria więc niebył gotycka, szczególnie za dnia – Odlotowo to niewielka wioska odcięta od cywilizacji, na pozór sielska i niezbyt zamożna. Trzypokoleniowa rodzina Makarewiczów (dziadek, syn z żoną, troje dzieci i czwarte w drodze) przybywa nie wiadomo skąd, aby osiedlić się w domu samotnego artysty parającego się rzemiosłem ludowym. Po artyście słuch ginie - rzekomo wyjechał za granicę, a nowo przybyła rodzina przejmuje jego fach i zleceniobiorców. Praca wre – wszyscy członkowie rodziny zgodnie lepią wielkanocne zajaczkę z gliny, w dzień doglądają gospodarstwa, rozmawiają z sąsiadami. Na pozór nie dzieje się nic nadzwyczajnego. Jednakże krajobraz nocny daleki jest od sielskich wizji polskiej wsi. Księżyc w pełni, dzika natura, wycie wilków, niespokojne pohukiwanie sowy przywodzą na myśl noce obrazu wyjęte żywcem ze stron gotyckich powieści. Dzika natura - stokerowskie „dzieci nocy”⁸ z Transylwanii przenoszą się na Mazury, gdzie towarzyszą rodzinie wampirów i tutaj również zwiastują wydarzenia niezwykle i obecność sił nadprzyrodzonych. Gra światłocienia nawiązuje do dzieł niemieckich ekspresjonistów⁹, a mroczna muzyka Michała Lorenca potęguje napięcie grozy. To właśnie w takich okolicznościach spotykamy Makarewiczów po raz pierwszy.

Wampiry w *Kołysance* bronią się przed zaszufładkowaniem. Makarewiczów trudno jednoznacznie przypisać do tradycyjnego modelu gotyckich demonów. Choć na wzór Draculi twarze ich są blade i znacznie kontrastujące z ludzkimi, nie przeszkadza im światło dzienne.

⁶ Ibid., s. 153.

⁷ A. Majer, *Kino Juliusza Machulskiego*, Bielsko Biala: Wydawnictwo Kwieciński, 2014, s. 333.

⁸ W powieści Bramy Stokera, Dracula określa mianem „dzieci nocy” wyjące w oddali wilki. (Bram Stoker, *Dracula*, London: Penguin Random House, 2016, str. 20). Obecnie nazwy tej używa się dla określenia wampirów i innych postaci demonicznych.

⁹ Do klasyków kina niemieckiego ekspresjonizmu zalicza się takie dzieła jak: *Gabinet Doktora Caligari* (reż. Robert Wiene, 1920), *Nosferatu – symfonia grozy* (reż. F. W. Murnau, 1922), czy *Metropolis* (reż. Fritz Lang, 1927). Jedną z głównych metod obrazowania niemieckich ekspresjonistów jest światłocień.

Z powodzeniem funkcjonują i w dzień i w nocy. Taki stan rzeczy jest nowością zrodzoną w narracjach XXI wieku. W *Sadze Zmierzch* wampiry są blade i piękne, a światło słoneczne, które przez wieki stanowiło skuteczną broń w walce z wampirami, nie jest już dla nich zabójcze. Jest jednak w stanie ich zdemaskować – mienią się bowiem złotem, co zdradza ich nadprzyrodzoną naturę. Mieszkańcy Odlotowa mają sprawę jeszcze trudniejszą, jako że ich wampirów, poza bladą cerą, na pierwszy rzut oka nie wyróżnia nic. Na co dzień ubierają się zgodnie z obowiązującą modą i posługują się współczesnym językiem. Zastanawia tylko przeszywające, hipnotyczne spojrzenie. Zgodne z tradycyjnymi wzorcami, wzrok wampira hipnotyzuje, obezwładnia ludzką wolę i czyni człowieka bezradnym w obliczu czekającego go losu. Według Manuelli Dunn-Mascetti, „ponieważ śmierć znajduje się w jego [wampira] spojrzeniu, ofiara zostaje zahipnotyzowana i zaproszona do świata wampirów”.¹⁰ Moc taką posiadał Dracula i inne wampiry w literaturze i filmie XX wieku. Makarewiczowie, jeśli nie hipnotyzują w sensie dosłownym, z pewnością wprawiają rozmówców w osłupienie, co ostatecznie daje podobne rezultaty, a goście raz przybyli na teren gospodarstwa giną bez wieści. W powtarzalnej serii komicznych sekwencji wabienia ofiar do stodoły, a następnie ukrywania ich samochodów, dowiadujemy się, że ludzie zostają uwięzieni w celu zaspokojenia potrzeb żywieniowych Makarewiczów. Zgodnie z klasyczną konwencją żywią się oni krwią, która, w dobie mass mediów i szybko rozprzestrzeniających się informacji, jest towarem luksusowym i ciężkim do zdobycia.

Kolejną tradycyjną cechą odlotowskich wampirów jest umiejętność znikania – w potrzebie mogą stać się niewidzialni. W taki właśnie sposób mogą przemieszczać się, podróżować i nie rzucać się zbyt w oczy. Umiejętność ta także nawiązuje do starych wzorców. W wielu historiach o wampirach istnieje niepisane prawo dyktowane potrzebą przetrwania demonów-krwiopijców w ludzkim świecie. Dbają one o to, aby nie przykuwać uwagi i nie wzbudzać podejrzeń.¹¹ Dracula zamieszkuje stary zamek na odludziu i skrywa demoniczną naturę pod hrabiowskim tytułem i reputacją ekscentryka z wyższych sfer. W *Wywiadzie z wampirem*, w *Sadze Zmierzch* i wielu innych wampirycznych filmach obserwujemy mniej lub bardziej udane próby wtopienia się demonów w ludzką społeczność. Zamieszkują opuszczone domy i często starają się nawiązać sąsiedzkie kontakty. „Sielska” egzystencja nie trwa jednak długo i wkrótce na jaw wychodzi drapieżna natura nowo przybyłych mieszkańców, jak również ich krwiożercze zwyczaje. Siłą rzeczy, są więc wampiry społecznością obcych - nomadów, której nie jest pisany osiadły tryb życia. Wzorec ten realizują Makarewiczowie – pierwsze sceny filmu ukazują rodzinę przybywającą na nowe miejsce. Słyszymy słowa dziadka: „Dom ładny, tylko z czego my tu będziemy żyć?” Na polską nutę, ta sama kwestia rozbrzmiewa z pesymizmem w klamrowym zakończeniu filmu, gdzie ponownie widzimy (a raczej słyszymy, bo rodzina wędruje w postaci niewidzialnej)

¹⁰ M. Dunn-Mascetti, *Świat wampirów: Od Draculi do Edwarda*, tłum. Ewa Morycińska-Dzius, Warszawa: Pruszyński i S-ka, 2010, s. 72.

¹¹ W *Sadze Zmierzch* publiczne okazywanie demonicznej natury i przykuwanie uwagi ludzi jest przestępstwem. Winowajcy stają przed sądem złożonym z prastarych wampirów i za występki muszą ponieść karę – w skrajnych przypadkach skazane zostają na unicestwienie (obcięcie głowy i spalenie).

Makarewiczów w drodze do nowego miejsca zamieszkania – tym razem wybór pada na Pałac Prezydencki w Warszawie.

Wampiry Machulskiego odległe są od bestialskiej natury transylwańskiego archetypu. Przybywający do gospodarstwa w różnych sprawach ludzie: ksiądz z ministrantem, listonosz, opiekunka społeczna, niemiecki biznesmen z tłumaczką, policjant oraz para telewizyjnych reporterów, padają ofiarami z pobudek pragmatycznych - aby żyć, rodzina musi „jeść”. Makarewiczowie są jednak wampirami cywilizowanymi – nie mają więc zamiaru swoich ofiar uśmiercać. Umieszczone zostają one w stodole, gdzie przywiązane czekają na wizyty Makarewiczów w porze posiłków. Wampiry dbają o więźniów – karmią ich i zapełniają względną wygodę. A kiedy policyjne poszukiwania stają się nazbyt groźne, więźniowie jeden po drugim zostają uwolnieni. Od odpowiedzialności ratuje wampirów magiczna herbata z domieszką wampirzej krwi, która przynosi zapomnienie. Zaginieni budzą się więc kolejno w dziwnych sytuacjach, których nie potrafią wytłumaczyć – na przykład w środku pola z pustą butelką po wysokoprocentowym trunku w kieszeni, która jednoznacznie tłumaczy przyczynę kilkudniowej utraty pamięci.

Sposób żywienia Makarewiczów jest też specyficzny. Ani razu w filmie nie widzimy członków rodziny kęsających tętnicę szyjną, a jest to, zgodnie z tradycją, najskuteczniejsza i najczęściej praktykowana technika. Zarówno literatura, jak i kino wampiryczne zgodnie propagują taki właśnie model żywieniowy. Wampir pije krew bezpośrednio z tętnicy szyjnej, łącząc się z ofiarą w niemal erotycznej ekstazie.¹² Motyw ten pojawia się dziełach prekursorów wampirycznych tekstów. Spotykamy go u Josepha Sheridana Le Fanu w *Carmilli* (1872) i u Brama Stokera. W XX wieku kino kontynuuje i propaguje ten właśnie motyw, jako właściwy i przynależny temu gatunkowi potworów, niemalże od samego początku dodając mocny podtekst erotyczny. W drugiej połowie XX wieku wizja łącząca akt wysysania krwi z aktem seksualnym nabiera dosłowności – wampiry stają się uosobieniem erotyzmu i symbolem seksapilu.¹³ Na szyi ofiary wampira zwyczajowo pozostaje ślad kłów, a sama ofiara wprawiona zostaje w stan transu i staje się podporządkowana woli wampira. Ukąszenie, jeśli nie prowadzi do śmierci, zwykle zwiastuje rychłą przemianę w wampira.

Powyższe wzorce nie znajdują odzwierciedlenia w *Kołysance*. Makarewiczów trudno nawet jednoznacznie przypisać do kanonu pięknych wampirów rozpoczętych przez Bełę Lugosiego w 1931 roku. Choć Michał Makarewicz (Robert Więckiewicz) jest wyraźnie wzorowany na kultowym filmowym archetypie, a jego żona Bożena (Małgorzata Buczkowska-Szlenkier) i dzieci są niezaprzeczalnie atrakcyjne, to jednak dziadek Makarewicz – ojciec Michała (Janusz Chabior) łamie wzorzec. Bardzo wysoki, pokraccy, zasuszony, z jednym kłębem i brakiem oka, bliższy jest niemieckiemu Nosferatu, niż wizji amanta „nie z tego świata”, kultywowanej w produkcjach nowego milenium. Proces żywienia jest też inny - nie ma nic

¹² Zobacz: A. Gemra, *Od Gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych urworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008, s. 204.

¹³ W adaptacjach *Draculi* w drugiej połowie XX wieku często pojawiają się sceny zmieniające podtekst erotyczny obecny we wczesnych kinowych wersjach w dosłowny akt cielesny. Za przykład może posłużyć *Dracula* Francisca Forda Coppoli. Wampiry XXI wieku charakteryzują się ludzką seksualnością, a często nawet zdolni są do prokreacji (na przykład w *Hotelu Transylwania*).

wspólnego z erotycznym szaleństwem, a ugryzione ofiary nie stają się wampirami. Choć w filmie widzimy jedynie najmłodsze dziecko Makarewiczów wbijające kły w łydkę księdza, z rozmów między członkami rodziny wnioskujemy jednak, że w podobny sposób żywią się i pozostali. Ofiary leżą w drewnianym dybach uniemożliwiających ucieczkę i gwarantujących łatwy dostęp do obnażonych kończyn. Obserwujemy też coraz bardziej spuchnięte nogi księdza, którego krew najbardziej upodobał sobie wampir junior.

Pożywienie jest największym problemem Makarewiczów. Muszą przecież żywić się w ukryciu, a przetrzymywane ofiary nie wykazują tradycyjnego odrętwienia i uległości. Wręcz przeciwnie – nieustannie protestują i nie wyrażają chęci współpracy. „Polnische vampiren” z oburzeniem woła Niemiec, a ksiądz, w odpowiedzi na upodobania malucha, wzdycha: „niepotrzebnie brałem szatana na ręce”. Michał tłumaczy zresztą cierpliwie, że musi to być ksiądz, bo „po Niemcu kolka, [...] a po księdzu kupa regularna”. Relacje te i dialogi między wampirami i uwięzionymi ludźmi obnażają problemy wampirzej rodziny. Na skutek usłyszanych uwag, najstarszy syn Michała zaczyna mieć wątpliwości dotyczące własnego pochodzenia. „Ty synu diabła” słyszy od jednego z ludzi. Dręczony wątpliwością pyta więc kolejno rodziców czy Michał jest na pewno jego tatą. W końcu Michał rozwiewa wątpliwości syna, przypominając niezwykle cechy, jak umiejętność znikania, które posiadają i ojciec i syn. Zjawisko biologicznej wampirzej rodziny jest zresztą też nowiną. Wedle tradycyjnych podań wampir jest istotą martwą lub „nieumarłą” - nie jest więc zdolny do prokreacji.¹⁴ W pierwszych utworach literackich wampir był samotnikiem. W drugiej połowie XX wieku wzorzec uległ modyfikacji i pojawiły się grupy wampirów egzystujące razem - głównie ze względów bezpieczeństwa. Czasem określano je mianem „rodziny”. Aż do XXI wieku termin ten nie oznaczał jednak rodziny w sensie biologicznym. Dziś coraz więcej powstaje filmów i książek, w których realizuje się ten zupełnie nowy wizerunek wampira ucłowieczonego.

Iście ludzkie problemy nie omijają także pozostałych członków rodziny Makarewiczów. Bożena marzy o przeprowadzce do miasta, gdzie życie jest ciekawsze i łatwiej zniknąć w tłumie. Dziadek Makarewicz boryka się z problemami bardziej przyziemnymi: 540-letni wampir nie chce stosować się do nowych wymogów wzmożonej ostrożności i upominany przez Michała, żeby nie porywać miejscowych, wykrzykuje: „To teraz to już nic nie wolno? Lepiej od razu wbijcie mi kołek prosto w serce!”¹⁵ Na domiar złego, dziadek traci ostatniego kła. Zawezwany lekarz radzi wizytę u protetyka, a tymczasowym rozwiązaniem staje się plastikowa rurka, przez którą stary wampir może sączyć krew. Z takiego stanu rzeczy nie jest zadowolona żadna ze stron. „Ze mnie już szlauchem spuszczać!” szepce z przerażeniem dziennikarz, a dziadek Makarewicz wpada w rozpacz, bo wołałby jeść „normalnie” - prosto z ofiary.

Jako świadkowie tych bardzo ludzkich problemów i dylematów rodziny Makarewiczów, współczujemy im i identyfikujemy się z nimi pomimo świadomości ich drapieżnej natury. Poza żywieniowymi zwyczajami i okazjonalnymi demonstracjami nadprzyrodzonych zdolności

¹⁴ Gemra, op. cit., s. 204.

¹⁵ Według tradycji, wbicie kolka w serce jest sposobem na zabicie wampira. Zobacz: M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002, s. 137.

(umiejętność znikania, nadzwyczajne właściwości krwi), z rzadka obserwujemy demoniczną naturę odlotowskich wampirów. W pełnej krasie ujawnia się jednak dwa razy w filmie. Po ciężkim dniu pracy, rodzina zbiera się i gra kołysankę. Bożena gra na harfie, Michał na akordeonie, dziadek na kontrabasie, a dzieci na tamburynie, trójkącie i grzechotkach. Rozbrzmiewa „anielski” śpiew bez słów, a ubiór wampirów przemienia się w stylowe szaty sprzed wieków. Twarze nabierają jeszcze większej bladości, a fryzury układają w styl właściwy gotyckim demonom. Kołysanka rozbrzmiewa też na zakończenie filmu – w Pałacu Prezydenckim, gdzie wszystkie postacie tańczą. Tańczą wampiry i tańczą ich uwolnione i pozbawione pamięci o wampiryzm incydencie ofiary z Odlotowa.

Interpretacji motywu tańca w *Kołysance* podejmuje się w swojej książce Artur Majer. Przywołuje on tradycję „danse macabre” oraz topos tańca w polskiej literaturze. Jak w *Weselu* (1901) Stanisława Wyspiańskiego, *Tangu* (1973) Sławomira Mrożka i wielu innych dziełach, taniec oznacza brak wyboru: „tańczyć po prostu trzeba, czy to w hipnozie, zapomnieniu, czy z powodu oportunistów. [...] Jak sygnalizuje nazwa tańca i tytuł filmu, usypia się [ludzką] uwagę i możliwość refleksji”.¹⁶ Jest więc *Kołysanka* kolejnym utworem zabierającym głos w dyskusji na tematy społeczno-polityczne. Co ciekawe, w przeszłości twórcy często traktowali wampira jako metaforę złej sytuacji społecznej. Siegfried Kracauer postać niemieckiego Nosferatu interpretował w kontekście lęku przed przyszłością i rodzącą się tyranią hitlerizmu.¹⁷ Podobnie można rozpatrywać zmiany zachodzące w ciągle ewoluującym obrazie wampira. Zmienia się on w zależności od zmian sytuacji politycznej i społecznej.¹⁸

Machulski (jak często w swoich filmach) uderza we współczesne problemy Polski. Nie bez kozery ofiarami padają przedstawiciele starannie dobranych sfer życia: policjant, ksiądz, opiekunka społeczna, dziennikarze i Niemiec (który na końcu filmu budzi się ubrany w niemiecki kask z czasów II wojny światowej.) Według Majera *Kołysanka* jest wyraźną satyrą polityczną: „godzimy się na taniec i bardziej lub mniej zasadnie płąsamy bezrozumnie w rytm wampirzej muzyki”.¹⁹ A jak lepiej ukazać paradoks otaczającej rzeczywistości, niż w formie czarnej komedii?! Bez radości śmiejemy się z dychotomii pomiędzy absurdalną komedią faktów, a horrorem rzeczywistości. Śmieszy też niespójność starych i nowych demonicznych wzorców i pomieszanie tradycji – zhybrydyzowanego modelu nadprzyrodzonego i rzeczywistego diegetycznego świata *Kołysanki*.

Bibliografia:

1. Carroll, Noël, „Horror and Humor” [w:] *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, tom. 57, nr. 2, „Aesthetics and Popular Culture”, wiosna 1999.
2. Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*, Nowy Jork: Routledge, 1990.
3. Dunn-Mascetti, Manuela, *Świat wampirów: Od Dracula do Edwarda*, tłum. Ewa Morycińska-Dzius, Warszawa: Pruszyński i S-ka, 2010.

¹⁶ Majer, op. cit., str. 340.

¹⁷ S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. Eugenia Skrzywanowa i Wanda Wertenstein, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009, s. 70-77.

¹⁸ N. Carroll, *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*, Nowy Jork: Routledge, 1990, s. 207-209.

¹⁹ Majer, op. cit., s. 341.

4. Gemra, Anna, *Od Gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankenstein w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.
5. Guiley, Rosmary Ellen, *The Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and Other Monsters*, Nowy Jork: Checkmark Books, 2005.
6. Janion, Maria, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002.
7. Kracauer, Siegfried, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. Eugenia Skrzywanowa i Wanda Wertenstein, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
8. Majer, Artur, *Kino Juliusza Machulskiego*, Bielsko Biała: Wydawnictwo Kwieciński, 2014.
9. Stoker, Bram, *Dracula*, Londyn: Penguin Random House, 2016.

Filmografia:

1. *Abbott i Costello spotykają Frankenstein* (*Abbott and Costello Meet Frankenstein*), reż. Charles Barton, Stany Zjednoczone: Universal Pictures, 1948.
2. *Abbott i Costello spotykają mordercę*, (*Abbott and Costello Meet the Killer, Boris Karloff*), reż. Charles Barton, Stany Zjednoczone: Universal Pictures, 1949.
3. *Abbott i Costello spotykają niewidzialnego człowieka* (*Abbott and Costello Meet the Invisible Man*), reż. Charles Lamont, Stany Zjednoczone: Universal Pictures, 1951.
4. *Abbott i Costello spotykają Jekyll'a i Hyde'a* (*Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), reż. Charles Lamont, Stany Zjednoczone: Universal Pictures, 1953.
5. *Co robimy w ukryciu* (*What We Do in the Shadows*), reż. Jemaine Clement and Taika Waititi, Nowa Zelandia, Stany Zjednoczone: Madman Entertainment, 2014.
6. *Dracula*, reż. Tod Browning, Stany Zjednoczone: Universal Pictures, 1931.
7. *Dracula* (*Bram Stoker's Dracula*), reż. Francis Ford Coppola, Stany Zjednoczone: Columbia Pictures, 1992.
8. *Dracula – wampiry bez zębów* (*Dracula: Dead and Loving it*), reż. Mel Brooks, Stany Zjednoczone, Francja: Columbia Pictures, 1995.
9. *Gabinet Doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), reż. Robert Wiene, Niemcy: Decla-Bioscop 1920.
10. *Hotel Transylwania* (*Hotel Transylvania*), reż. Genndy Tartakovsky, Stany Zjednoczone: Columbia Pictures, 2012.
11. *Hotel Transylwania 2* (*Hotel Transylvania 2*), reż. Genndy Tartakovsky, Stany Zjednoczone: Columbia Pictures, 2015.
12. *Kołysanka*, reż. Juliusz Machulski, Polska: Monolith Films, 2010.
13. *Lesbian Vampire Killers, czyli noc krwawej żądzy* (*Lesbian Vampire Killers*), reż. Phil Claydon, Wielka Brytania: Momentum Pictures, 2009.
14. *Metropolis* (*Metropolis*), reż. Fritz Lang, Niemcy: UFA, 1927.
15. *Nieustraszeni pogromcy wampirów* (*The Fearless Vampire Killers, or Pardon Me, But Your Teeth Are in My Neck*), reż. Roman Polański, Stany Zjednoczone: Metro-Goldwyn-Mayer, 1967.
16. *Nosferatu – symfonia grozy* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*), reż. Friedrich Wilhelm Murnau, Niemcy: Film Arts Guild, 1922.
17. *Rezydencja diabła* (*Le Manoir du diable*), reż. Georges Méliès, Francja: Star Film Company, 1896.
18. *Saga Zmierzch: Zmierzch* (*Twilight*), reż. Catherine Hardwicke, Stany Zjednoczone: Summit Entertainment, 2008.
19. *Saga Zmierzch: Księżyc w nowiu* (*The Twilight Saga: New Moon*), reż. Chris Weitz, Stany Zjednoczone: Summit Entertainment, 2009.

20. *Saga Zmierzch: Zaćmienie (The Twilight Saga: Eclipse)*, reż. David Slade, Stany Zjednoczone: Summit Entertainment, 2010.
21. *Saga Zmierzch: Przed świtem. Część 1 (The Twilight Saga: Breaking Dawn - part 1)*, reż. Bill Condon, Stany Zjednoczone: Summit Entertainment, 2011.
22. *Saga Zmierzch: Przed świtem. Część 2 (The Twilight Saga: Breaking Dawn - part 2)*, reż. Bill Condon, Stany Zjednoczone: Summit Entertainment, 2012.
23. *Wywiad z wampirem (Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles)*, reż. Neil Jordan, Stany Zjednoczone: Warner Bros., 1994.





Marta Kasprzak: Ludzka postać zła na przykładzie filmu *Diabeł* Andrzeja Żuławskiego¹

Uniwersytet Łódzki

marta.kasprzak89@gmail.com

Abstrakt:

Na początku lat 70. XX wieku intencją przyświecającą Andrzejowi Żuławskiemu była realizacja pierwszego polskiego filmu grozy. W diegezie nie pojawiają się zjawiska nadprzyrodzone – zło przybiera postać ludzką. *Diabeł* nie spełnia tym samym kryteriów gatunkowych klasycznego horroru; film współtworzy nurt horroru metafizycznego. Wojciech Pszoniak w roli tytułowego Diabła kreuje „niezwykle barwną i wielowymiarową postać mentora, kusiciela i zdrajcy zarazem”. Posługuje się pełną paletą środków aktorskiego wyrazu, prezentując szeroki rejestr zachowań: od powściągliwych do przepelnionych ekspresją. Stanowi w obrębie filmu nie tylko najbardziej wyrazistą, ale również najbardziej zagadkową – skonstruowaną w oparciu o fuzję przeciwieństw – istotę. Protagonista, którego intrygi wyznaczają główną oś fabularną filmu, zapoczątkowuje kontinuum zbrodni. Tradycyjne hasło „Bóg, Honor, Ojczyzna” dezaktualizuje się, a jego miejsce zajmuje obyczajowy upadek. W niniejszym artykule przybliżę postać tytułowego bohatera oraz poddam analizie środki filmowego wyrazu, odpowiedzialne za kreowanie w obrębie diegezy nastroju grozy.

Słowa kluczowe:

Andrzej Żuławski, *Diabeł*, film grozy, horror metafizyczny, polski film

Abstract: Human figure of evil on the example of *The Devil* movie by Andrzej Żuławski

In the early 1970s Andrzej Żuławski had intended to direct first Polish horror movie. The diegesis of this work does not contain any supernatural phenomena – the evil takes shape of human being. Hence *The Devil* does not fulfil all the criteria of classical horror movie; it belongs to the species of metaphysical horror.

Wojciech Pszoniak as the title character creates „extremely colorful and multidimensional figure of mentor, tempter and traitor at the same time”. He uses a full palette of dramatic means of expression, presenting wide range of behaviours: from moderate to overflowing with expression. He certainly is the most expressive and the most mysterious (and also conceived on the merger of opposites) creature. The protagonist, whose intrigues appoint the main axis of movie’s plot, initiates the continuum of crimes. “God, Honour, Fatherland” –

¹ Niniejszy artykuł stanowi rozszerzoną wersję rozdziału „*Diabeł*. Filmowa dekonstrukcja polskiego mitu”, włączonego w strukturę pracy magisterskiej „Polski etap twórczości Andrzeja Żuławskiego. Analiza filmów *Trzecia część nocy*, *Diabeł*, *Na srebrnym globie* i *Szamanka*”, przygotowywanej w latach 2015-2017 pod kierunkiem dr hab. Nataszy Korczarowskiej-Różyckiej z Zakładu Historii i Teorii Filmu Uniwersytetu Łódzkiego

traditional Polish motto becomes outdated and is replaced by moral collapse. In this article I intend to bring closer the main character and to analyse cinematic means of expression that create the aura of eeriness within the film diegesis.

Keywords:

Andrzej Żuławski, *The Devil*, Horror Movie, Metaphysical Horror Movie, Polish Movie,

Realizacja *Diabła* przyczyniła się do impasu w karierze reżyserskiej Andrzeja Żuławskiego. Negatyw filmu został zatrzymany przez cenzurę, a premiera produkcji odbyła się po szesnastu latach od daty zakończenia zdjęć. Sprzeciw władz Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej wzbudziła paralela pomiędzy fabułą filmu a sytuacją polityczną kraju; strategia autorska, przyjęta przez reżysera, okazała się być diametralnie odmienna od tej, utożsamianej zwykle z polskim kinem narodowym. Sjużet filmu można streścić następująco:

Film opowiada historię niedoszłego królobójcy, uwięzionego w lochach pewnego klasztoru, który [królobójca – przyp. MK] podczas najazdu pruskiego zostaje uwolniony przez zagadkową postać. Od tej pory nieznajomy prowadzi będzie młodego Jakuba wraz z uprowadzoną przez niego zakonnica poprzez pogrążoną w chaosie rozbiorów Rzeczypospolitą. Będą oni świadkami zaślubin dawnej narzeczonej młodzieńca z jego bliskim towarzyszem z dawnych lat, odwiedzą zrujnowany dom rodzinny Jakuba oraz napotkają na swej drodze ukrywającą się w lasach trupę aktorską. Wszystko po to, aby młodzieniec, sprytnie prowadzony przez nieznajomego, pogrążył się w rozpacz, gniewie i chęci mord².

Znaczenie symptomatyczne filmu należy natomiast odnieść do panującego w kraju kryzysu politycznego, którego eskalacją były wydarzenia Marca 1968. Podążając takim tropem interpretacyjnym, silnie zaakcentowany rozkład wartości moralnych i upadek instytucji rodziny, a także obecny w płaszczyźnie dramaturgicznej chaos wypełniają nie tylko świat konstituowany przez film, lecz również polską rzeczywistość przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Intencją przyświecającą Andrzejowi Żuławskiemu była realizacja pierwszego polskiego filmu grozy³. Istotę horroru ujął w jednym z artykułów Marek Hendrykowski:

W odróżnieniu od dreszczowca horror eksploatuje niezwykłość, czyli odmienne stany rzeczywistości. Prawa zdroworozsądkowej logiki ulegają tu zawieszeniu. Zło staje się zjawiskiem bezprzyczynowym. Źródło naszych lęków, z jakim mamy do czynienia w filmie grozy, ma charakter irracjonalny. Niebezpieczeństwo pojawia się ni stąd, ni zowąd. Wszystkim rządzi

² NN (ExOblivione), „*Ja, wybierając los mój, wybrałem szaleństwo i porzuciłem raj, i zszedłem w czarne grotty*” (rec.), Filmweb.pl, edycja elektroniczna, <http://www.filmweb.pl/reviews/%22Ja%2C+wybieraj%2C+los+m%C3%B3j%2C+wybra%2C+szale%2C+porzuci%2C+raj%2C+i+zszed%2C+w+czarne+grotty%22-13842>, [dostęp: 17.07.2016].

³ Środki filmowego wyrazu, odpowiedzialne za kreowanie w obrębie diegezy nastroju grozy, poddam analizie w dalszej części tekstu.

kunsztowna gra powiązanych ze sobą antynomii. Świat horroru jest na swój sposób piękny i groźny jednocześnie. Piękno i brzydota, dobro i zło egzystują w nim na równych prawach. Brzydota ukazana w formie monstrualnej wywołuje w widzu najpierw przerażenie, wstręt i grozę, ale uczucia te – zgodnie z paradoksalną naturą ludzkich emocji – ulegają z czasem sublimacji, przechodząc w litość i współczucie⁴.

W diegezie filmu Andrzeja Żuławskiego nie pojawiają się zjawiska nadprzyrodzone – zło przybiera postać ludzką. *Diabeł* nie spełnia tym samym kryteriów gatunkowych klasycznego horroru; filmowi można przypisać jedynie przynależność do nurtu horroru metafizycznego⁵.

Otwarcie wrót do świata grozy

Tajemnicza postać Diabła pojawia się już w pierwszej scenie filmu; Nieznajomy, spowity kłębam dymu, przemierza na koniu dziedziniec klasztoru. Portretowany jest na tle okolicznych zabudowań, w planie ogólnym do średniego (zmiana planów realizowana zostaje przy użyciu zabiegu transfokacji), który pozwala na dostrzeżenie mimiki postaci; wyraz twarzy bohatera przywołuje skojarzenia z uczuciem troski czy niepokoju. W niektórych ujęciach widoczny jest jedynie ciemny zarys sylwetki Diabła. Zbliżając się do wrót klasztoru, mijają biegających wśród płonących zabudowań żołnierzy i zsiada z konia. Rozpoczynając wędrówkę po labiryncie korytarzy, filmowany jest w planie średnim bądź zbliżeniu przy użyciu dynamicznie przemieszczającej się kamery. Dzięki zastosowaniu planu ogólnego, w kadrze pojawiają się pensjonariusze ośrodka – osoby mentalnie chore oraz opiekujące się rannymi siostry zakonne. Obiektyw kamery, towarzyszącej bohaterowi, skierowany zostaje na izolatkę wypełnioną rozszalałymi postaciami, a także na ludzi, którzy targani konwulsjami – bądź przeciwnie, znajdujący się w stanie letargu – przebywają w przestrzeni klasztornych korytarzy. Do ujęć realizowanych we wnętrzach wykorzystano punktowe źródła światła o wysokiej temperaturze barwowej, skutkujące pojawieniem się na twarzach postaci silnych, niemal ekspresjonistycznych⁶ światłocieni oraz nadaniem zawartości kadrów niebieskiej dominanty kolorystycznej. Wypowiedziana przez Diabła kwestia „co tu się stało?” pozwala na rozjaśnienie zagadkowych okoliczności, w jakich ma miejsce akcja. Zbliżenie twarzy udzielającej odpowiedzi zakonnicy usytuowano w centralnej części kadru; w tle widoczna jest grupa sióstr, opatrujących rannego mężczyznę. Biel zakonnych habitów przełamano jaskrawymi plamami krwi⁷. Zastosowana kompozycja głębinowa pozwala na ukazanie popłochu pacjentów, znajdujących się na dalszym planie. Kamera, podążając za Diabłem, ujawnia obecność kolejnych cel, w których przetrzymywani są ludzie. W obiektywie, pozostającym po drugiej stronie krat, ukazany zostaje bohater poszukujący wśród więźniów Jakuba. Zabicie z broni

⁴ Marek Hendrykowski, *Gatunki filmowe: dreszczowiec*, „Film”, Platforma Mediowa Point Group, Warszawa 1998, nr 11, s. 118.

⁵ Zob. Paweł Józwiak-Rodan, *Polski horror, czyli o filmie grozy słów kilka*, Wydawnictwo audiowizualna Nemezis, Łódź 2008, s. 49-64.

⁶ W kontekście filmów nienależących do nurtu ekspresjonizmu, a jedynie eksploatujących jego estetykę, Tomasz Kłys proponuje stosowanie terminu „ekspresywizm”.

⁷ Zob. Jacques Aumont, Michel Marie, *Analiza filmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 319. Jak zauważają autorzy książki w rozdziale skoncentrowanym wokół psychoanalitycznej teorii filmu, „mamy tu do czynienia ze spojrzeniem bezradnej postaci, która nie rozumie, co się dzieje, i zdaje się szukać u publiczności wsparcia czy nawet odpowiedzi”.

palnej innego z osadzonych ujawnia naturę Diabła – który motywuje swój czyn następująco: „Tomasz... Tak mi naprawdę bardzo przykro, że... że nie mogę cię zabrać ze sobą, ale też nie mogę cię tu zostawić⁸”. Po śmierci więźnia, krzyki wydawane przez chorych stają się jeszcze bardziej donośne. Uwaga Diabła zostaje następnie skoncentrowana na jednej z zakonnic, Klarze, którą protagonista decyduje się zabrać w dalszą podróż – zrywając uprzednio z szyi kobiety krzyż. Ujęcie zrealizowano przy użyciu osi obiektywu kamery skierowanej w dół; centrum kadru zajmuje jasna postać zakonnicy i ciemna sylwetka Diabła. Zastosowana fraza ujęcie-przeciwujęcie umożliwia ukazanie twarzy, której połowa oświetlona zostaje punktowo przy użyciu światła o niewielkim natężeniu, natomiast pozostała część jest całkowicie niewidoczna w mroku. Z kolei zakonnica często ukazywana jest przy użyciu obiektywu kamery ustawionej poniżej środka filmowej postaci; podkreśla to bladość jej cery i nadaje to twarzy kobiety rys niesamowitości. W warstwie audialnej nieustannie słyszalne są głosy pensjonariuszy, a także odgłosy wystrzałów. Kamera umieszczona zostaje na środku korytarza, w którym dochodzi do wylegitymowania Diabła przez pruskiego żołnierza. Akcyjne ruchy kamery podkreślają popłoch uciekających bohaterów oraz zmierzających w odwrotnym kierunku, do wnętrza klasztoru, żołnierzy z naładowanymi strzelbami. Nieznajomy, pomagając swoim dwóm towarzyszom usadowić się na koniu, żegna Jakuba słowami: „Ja od ciebie nic nie chcę. Nic – prócz jednego: wracaj do domu! Pamiętaj! Tylko to jedno obiecaj. Do domu! Wracaj do domu!”. Zamykając za sobą klasztorną bramę, Diabeł skazuje pacjentów, podejmujących próbę ucieczki, na śmierć z rąk niemieckich żołnierzy.

Zgodnie ze wskazówką udzieloną przez Nieznajomego, Jakub podąża w kierunku rodzinnej posiadłości. Zmiana miejsca akcji na środek zdewastowanego lasu zaakcentowana zostaje raptownym zamiknięciem gitarowego riffu, obecnego dotychczas w ścieżce dźwiękowej. Mężczyzna, meandrując pomiędzy pniami drzew i ciałami poległych żołnierzy, spotyka Nieznajomego. „Czego ty chcesz ode mnie?” – opryskliwe pytanie Jakuba spotyka się z przebiegłą repliką Diabła: „W pewnym sensie traktuj mnie jak duchownego! Ja dbam, abyś nie pobłądził”. I faktycznie, stałym motywem podróży niedawno oswobodzonego więźnia staną się kolejne spotkania z jego „wybawicielem”. Jakub posłusznie podporządkowuje się kolejnym instrukcjom Nieznajomego; w postawie mężczyzny rozpoznać wręcz można atrofie sfery wolicjonalnej.

Efekt ciągłości ekranowej naruszony zostaje poprzez naprzemienne zestawianie ze sobą jesiennych oraz zimowych plenerów (w przestrzeni diegetycznej – jako najbardziej typowy znak indeksalny zimy – pojawia się śnieg). Jednym z możliwych wyjaśnień takiego stanu rzeczy jest niewłaściwy wybór miejsca i czasu realizacji zdjęć bądź niestaranny montaż. Nagła zmiana pór roku, w połączeniu z kilkakrotną reorientacją kierunku ruchu ekranowego podróżujących postaci (sugerującą bezładne przemierzanie połaci lasu) przywołuje jednak na myśl syntetyczne, oparte na elipsie ukazanie długotrwałej podróży. Wyodrębniona w centrum kadru – za pomocą zabiegu transfokacji, często stosowanego w filmach reżysera – grupa konnych żołnierzy uzasadnia dodatkowo pośpiech, towarzyszący wędrownce Jakuba i zakonnicy.

⁸ „Zginął na moich oczach” – wymijająco oświadcza Diabeł w późniejszej rozmowie z Jakubem.



Ludzkie oblicze *Diabła*

Wojciech Pszoniak w roli tytułowego Diabła kreuje „niezwykle barwną i wielowymiarową postać mentora, kusiciela i zdrajcy zarazem⁹”. Posługuje się pełną paletą środków aktorskiego wyrazu, prezentując szeroki rejestr zachowań: od powściągliwych do przepętnionych ekspresją. Stanowi w obrębie filmu nie tylko najbardziej wyrazistą, ale również najbardziej zagadkową – skonstruowaną w oparciu o fuzję przeciwieństw – istotę. Zachowanie Nieznajomego cechuje jednak rys wyrachowania; wszystkie oddane przez niego przysługi okazują się być szlachetne jedynie pozornie. Chroniąc Jakuba przed napaścią ze strony aktora z wędrowniej trupy bądź ratując leżącego na śniegu bohatera od zamarznięcia, w rzeczywistości dba jedynie o powodzenie zleconej przez siebie misji „oczyszczania” świata. Z kolei zwracając się w chwilach rezygnacji do Boga, łkając po otrzymaniu ciosu od Jakuba czy zbierając z ziemi rozrzucone monety staje się postacią groteskową¹⁰. Podobny wydźwięk ma scena, w której natrętnie prosi głównego bohatera o złożenie podpisu na dokumencie, poświadczającym odegranie kluczowej roli w udaremnieniu spisku przeciw królowi. Nieporadność Nieznajomego podkreślają słowa jednego z drugoplanowych bohaterów: „To mały urzędnik. Wyrzucają go z większych spraw”. Sam Diabeł, na pytanie Jakuba: „Kim ty jesteś? Kim?! Szaleńcem, wariatem?!” udziela nieoczekiwanej odpowiedzi: „A wiesz, tak naprawdę, chciałem zostać tancerzem”. Daje upust swojej pasji w przedostatniej scenie filmu, usiłując przedstawić przy użyciu swego – dość nieporadnego – tańca piękno świata, którą to cechę podawał w wątpliwość Jakub.

Diabła postrzegać można nie tylko jako obiektywnie istniejącego bohatera filmowego. Jedną z możliwych interpretacji jest także ukonstytuowanie postaci poprzez wyobraźnię Jakuba – który, przetrzymywany w ośrodku dla mentalnie chorych, mógł cierpieć na jakąś umysłową przypadłość. Na korzyść tej tezy świadczą słowa siostry protagonisty, tłumaczącej mu: „Jest za późno, Jakub. O tobie mówią »głupi Jakub«. »Jakub, który był u wariatów«. »Jakub nierozumny«”. Magdalena Kamińska, autorka książki *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy* podkreśla:

Istnieje [...] wiele filmów grozy, w których ontologiczny status antagonisty nie wyjaśnia się w diegezie [...], a tym samym nie można jednocześnie zawyrokować, czy mamy w danym przypadku do czynienia z tekstem realistycznym czy też fantastycznym. Owa niejasność stawia takie przypadki poniekąd poza gatunkiem, ale zarazem lokuje je w jego centrum, ponieważ w narracji horroru szczególnie istotny jest wspomniany już Todorowski moment – poddawany nieraz znacznej retardacji – wahania się protagonisty

⁹ NN (ExOblivione), „Ja, wybierając...”, *op. cit.*

¹⁰ Taką interpretację postaci Diabła proponuje w wywiadzie z Andrzejem Żuławskim Piotr Kletowski: „Ten diabeł jest w jakimś sensie przerażający, ale także groteskowy, tańczący, można powiedzieć bardziej ludzki”. Zob. Piotr Kletowski, Piotr Marecki, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 164.

*między wiarą a niewiarą w rzeczywiste istnienie i sprawczość bytów nadprzyrodzonych*¹¹.

Jak zauważa Anita Has-Tokarz, „demon jako reprezentant piekielnych, wrogich ludzkości mocy nie może obyć się bez człowieka. To człowiek swoim strachem, pragnieniem zemsty czy władzy wprowadza istoty demoniczne do świata doczesnego”¹². Autorka tomu *Horror w literaturze współczesnej i filmie* dodaje: „Diabeł bywa rozpoznany przez bohatera horroru jako integralna część jego własnej osobowości lub wewnętrzne myśli tego, kto podejmuje grę ze Złym. Rola diabła w horrorze czasem jest bliska postępowania prowokatora – przyspiesza on dyspozycje, które tkwią w umyśle człowieka, demaskuje prawdziwą naturę jednostki”¹³.

Szeroki horyzont poinformowania, cechujący Nieznajomego, a także rola, jaką odgrywa względem fabuły – komentuje bieżące wydarzenia bądź przywołuje istotne fakty z przeszłości – skłania mnie jednak do przypuszczenia, że jako postać w diegizie pełni on funkcję pomocniczą względem filmowego narratora. Zaznaczę, że mam na względzie stanowisko Seymoura Chatmana, którego zdaniem:

*Te dwie funkcje – bycie postacią i prowadzenie narracji – nigdy nie mogą być realizowane jednocześnie i w pewnym stopniu są ze sobą sprzeczne. Dzieje się tak dlatego, iż forma i czynność opowiadania należą do sfery konstruowania narracji (discours), podczas gdy działania postaci należą do sfery historii (story)*¹⁴.

Chocholi taniec na grobie ojczyzny

Zamek, do którego podczas podróży dociera bohater w asyście Diabła oraz zakonniczy, okazuje się być miejscem bezładnych płaśów brzemiennej narzeczonej Jakuba i jej towarzyszy. „To są modne tańce patriotyczne. Tak się tańczy na mogile niepodległej ojczyzny” – wyjaśnia Nieznajomy. Przyglądając się tej scenie, nie sposób uniknąć skojarzeń ze znanym z dramatu Stanisława Wyspiańskiego, a przeniesionym na ekran przez Andrzeja Wajdę, „chocholim tańcem”. Również w filmie Andrzeja Żuławskiego chaotyczne ruchy pogrążonych w letargu postaci, stanowiące element uroczystości „zaślubin z nieszczęsną ojczyzną”, mogą być interpretowane jako symbol zniewolenia i niemocy narodowej. Akt składania przysięgi – odbywający się z udziałem księdza i poczty sztandarowej – zakłóca narzeczone, wybiegając w popłochu z sali i umykając przed podążającymi za nią towarzyszami. „To był tylko duch” – tłumaczy jeden z nich omdlałej kobiecie, która wśród uczestników ceremonii dostrzegła Jakuba. Z kolei Diabeł prowokuje ukrytego w komnacie bohatera, uzbrajając go w brzytwę oraz pretekst do popełnienia zbrodni: „Nie powinienem. To ohyda. Przejmująca ohyda. Ty się poświęcałeś dla nich, a oni – jak króliki – parzą się na twoich oczach. A ty wśród nich jesteś jak

¹¹ Magdalena Kamińska, *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2016, s. 17.

¹² Anita Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011, s. 281-282.

¹³ *Ibidem*, s. 286.

¹⁴ Mirosław Przyłipiak, *Narrator literacki, narrator filmowy* [w:] Jerzy Trzynałowski, „Studia Filmoznawcze”, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1990, s. 70.

Jezus. Masz ognisty miecz, aby się nim domagać¹⁵”. Jakub, podejrzewany przez dawnych towarzyszy o zdradę, postanawia jednak darować kobiecie (oraz jej potomkowi) życie i opuszcza zamek, kontynuując wędrówkę w kierunku rodzinnych stron. Zastosowana elipsa czasowa przenosi Jakuba ze skraju lasu, gdzie obserwuje grupę konnych jeźdźców, oddalających się od widniejącego w dali dworu, do wnętrza posiadłości. Pierwsze z ujęć zrealizowane zostaje przy użyciu procedury subiektywizacyjnej; drugie z nich – przepelnione rozhalowanym światłem, obramowującym głowę Jakuba świetlistym nimbem – prezentuje postać mężczyzny w planie średnim. Powrót do domu początkowo zdaje się budzić w bohaterze uczucie nostalgii, które wraz z eksplorowaniem kolejnych przestrzeni domostwa przemija na rzecz żalu i rozczarowania. Przeniesienie akcentu z podejmowanych przez bohatera działań na sferę jego psychiki – wspomnień, fantazji bądź snów – charakteryzuje model narracji krystalicznej, której ekranowe przejawy można streścić następująco:

W najbardziej palących sytuacjach tytułowy bohater odczuwa potrzebę przyjrzenia się danym problemom tkwiącemu głębiej niż sytuacja. [...] W efekcie postaci zamierają, nieruchomieją na skutek zbrodni, szoku, traumy lub na skutek codzienności, która staje się, z jakiegoś powodu, nie do wytrzymania. [...] Podobnie przedstawiają się motywacje bohaterów: pozbawione logicznej struktury wynikania stają się przypadkowe, nieuzasadnione, dziwne¹⁶.

W sypialni Jakub odnajduje zwłoki ojca, zaś matka, do której Jakub trafia nieco później dzięki wskazówkom Nieznajomego, okazuje się trudnić nierządem. Przybyły tuż po pogrzebie *Diabeł* wygłasza nad świeżo usypanym grobem inkrustowaną metaforą moralitet o powadze sprawy narodowej. Z kolei z ust napotkanego w domu brata, Ezechiela, bohater słyszy posępne słowa:

Twój ojciec uważał się za obywatela wolnego świata, a świat nie jest wolny, Jakub. Świat jest w niewoli. Słabi są w niewoli u silnych, mądrzy w niewoli u zbrodniarzy, biedacy w niewoli u głupców, a wszyscy – karty wśród kartów – jesteśmy w niewoli u Boga.

„»Przestrzeń« to abstrakcja, »miejsce« to świat zorganizowany i zamieszkały przez człowieka. »Miejsce« jest treścią świadomości, funkcją psychicznej rzeczywistości jednostki, a nie wyłącznie jej otoczeniem¹⁷”. Korzystając z przyjętego przez Nataszę Korczarowską-Różycką rozróżnienia pomiędzy „przestrzenią” a „miejscem” oraz zachodzącego na styku tych dwóch pojęć przekształcania się „przestrzeni” w „miejsce”, chciałabym wskazać obecność w filmie *Diabeł* procesu o przeciwnym wektorze. Znajome Jakubowi miejsce, do którego

¹⁵ Podobnym spostrzeżeniem dzieli się z protagonistą jego brat: „Ty jesteś święty, Jakub. Symbol. Nad twoim imieniem kiedyś łzy będą przelewać pokolenia”.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Kino. 2. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008, s. 353, cyt. za: M. Jakubowska, *Kryształ czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, s. 337.

¹⁷ Natasza Korczarowska-Różycka, *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Rabid, Kraków 2007, s. 23.

powraca z wyraźną tęsknotą i przyjemnością, zmienia się – nie tylko na poziomie materialnym – w zgliszcz. Trafne w tym kontekście wydaje mi się również spostrzeżenie Elżbiety Feliksiak, opisującej „dramat człowieka, który nagle stał się bezdomny w tym najszerszym, egzystencjalnym znaczeniu: wykorzeniony ze swej »małej ojczyzny«, pozbawiony miejsca oswojonego pod niebem świata, którego postać przeminęła, a z którą to postacią wiąże się pamięć odziedziczonych wartości i ciągłość świadomego życia¹⁸”.

Struktura filmowej czasoprzestrzeni zbliżona jest do modelu labiryntu. Wędrówka Jakuba odbywa się po skomplikowanym torze i obfituje w spotkania stające się punktami zwrotnymi akcji. Warstwa temporalna filmu nakierowana jest w przeszłość; widz zmuszony jest dokonać samodzielnej rekonstrukcji wydarzeń, poprzedzających bieżące działania bohaterów. Taki stan rzeczy stanowi przykład narracji organicznej, której istotę można scharakteryzować w następujący sposób:

„rozwija schematy sensoryczno-motoryczne, na nich się opiera i je generuje w układach dramaturgicznych akcji. Możemy powiedzieć, iż jest zależna od ciała działającego. Dzięki schematom fabularnym (w ramach wielkiej formy) postaci reagują w taki sposób, że odpowiadają na zastaną sytuację (S), zmieniają ją lub modyfikują swoją relację ze środowiskiem, czasami dążą do przywrócenia równowagi, z czego wyłania się odnowiona czy zmodyfikowana sytuacja (S')¹⁹”.

W łańcuchu zbrodni

Diabeł, którego intrygi stanowią główną oś fabularną filmu, zapoczątkowuje kontinuum zbrodni. Usiłując osiągnąć swój cel, niejednokrotnie podkreśla trudne położenie Jakuba („Wokół ciebie jest pusty krąg, w którym śmierdzi tylko padlina, a dalej zdrada, złamanie ślubów, niepotrzebność”) i nakłania go do popełnienia zbrodni („Kiedy zabijasz, pozostawiasz tylko ślad. Więc twoje jest dzieło oczyszczania. Oczyszczaj! Ja ci to daję! Ofiaruję ci na własność wszystkich grzech, który jest wokół ciebie”). Jakub postępuje zgodnie z wytycznymi Diabła i dokonuje rzezi na dwojgu aktorów z wędrownej trupy, następnie odbiera życie dwóm kobietom ze swojej rodziny, a także swojemu rywalowi – hrabiemu. Po zrealizowaniu zbrodniczej strategii Nieznajomego, sam staje się jego ofiarą; kres życia Diabła zadaje natomiast nieoczekiwanie zakonnica. Jeszcze silniejszego wydzwisku nabierają tym samym słowa skierowane w przedostatniej scenie do Diabła: „Pan zachował się amoralnie. Zmagał się z nim tak, jakby chodziło o jego duszę. A przecież człowiek nie ma duszy, nieprawdaż?”.

Zarysowany w fabule filmu rozkład więzi rodzinnych nie tylko potęguje alienację bohatera, ale stanowi także alegorię losów ojczyzny. Scena, w której karzeł Teodor siedzi na koniu na biegunach i wydaje patriotyczne okrzyki, wydaje się być parodią postawy nacechowanej szacunkiem i miłością do ojczyzny. Dzieło zniszczenia dopełnia Jakub, zanurzając w jednej z ostatnich scen filmu polską chorągiew w płomieniach ognia i podpalając ocalałą część domu. To właśnie tu, na gruzach rodzinnego dworu, ma miejsce przywołana w tytule rozdziału „dekonstrukcja polskiego mitu”, oparta na figurze synekdochy: zrujnowane domostwo

¹⁸ Ibidem, s. 55

¹⁹ M. Jakubowska, *Kryształ...*, op. cit., s. 336.

okazuje się być siedliskiem postaci o przetrąconym kręgosłupie moralnym. Wypełniające przestrzeń domu broje, strzelby, portrety i pamiątki rodzinne okazują się być nie cennym rodzimym dziedzictwem, a pozbawionym wartości sztafajem. Dewiza „Bóg, honor, ojczyzna” dezaktualizuje się, a jej miejsce zajmuje celebrowanie obyczajowego upadku.

Bibliografia:

1. Aumont Jacques, Marie Michel, *Analiza filmu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011
2. Has-Tokarz Anita, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011
3. Hendrykowski Marek, *Gatunki filmowe: dreszczowiec*, „Film” 1998, nr 11, s. 118
4. Jakubowska Małgorzata, *Kryształy czasu. Kino Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego i Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013
5. Józwiak-Rodan Paweł, *Polski horror, czyli o filmie grozy słów kilka*, Wydawnictwo audiowizualna Nemezis, Łódź 2008
6. Kamińska Magdalena, *Upiór w kamerze. Zarys kulturowej historii kina grozy*, Galeria Miejska „Arsenał”, Poznań 2016
7. Kletowski Piotr, Marecki Piotr, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 164.
8. Korczarowska-Różycka Natasza, *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w filmach Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Kolskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Rabid, Kraków 2007
9. NN (ExOblivione), „Ja, wybierając los mój, wybrałem szaleństwo i porzuciłem raj, i zszedłem w czarne groty” (rec.), Filmweb.pl, edycja elektroniczna, <http://www.filmweb.pl/reviews/%22Ja%2C+wybieraj%C4%85c+los+m%C3%B3j%2C+wybra%C5%82em+szale%C5%84stwo+i+porzuci%C5%82em+raj%2C+i+zszed%C5%82em+w+czarne+groty%22-13842>, [dostęp: 17.07.2016]
10. Przyłipiak Mirosław, *Narrator literacki, narrator filmowy* [w:] Trzynadłowski Jerzy, „Studia Filmoznawcze”, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1990



Magdalena Jackowska: Postmodernistyczne demony w serialach jakościowych. Między nostalgią, a ironią

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ml.jackowska@gmail.com

Abstrakt:

W ciągu ostatniej dekady szczególną pozycję w ramach telewizyjnego medium zajął serial jakościowy, który znalazł grono oddanych fanów także w Polsce. Za sprawą telewizji abonentowych i kanałów streamingowych polscy widzowie mogą śledzić seriale korzystające z konwencji gatunkowych typowych dla horroru takie jak: *American Horror Story* (2011-2016), *Penny Dreadfull* (2014-2016), czy *Czysta krew* (2008-2014). Wymienione seriale należące do seriali *post-soap* posiadają strukturalne oparcie w gatunku filmowym (Feuer) oraz intertekstualne powiązania z innymi tekstami kultury popularnej. Inną znaczącą cechą serialu jakościowego jest jego złożoność narracyjna (Mittell), która obok zabiegów formalnych często korzysta w warstwie fabularnej z licznych cytatów, intertekstualnych klisz oraz autotematycznych nawiązań. Wampiry, wilkołaki, czarownice czy duchy stały się atrakcyjnym tworzywem na bazie którego skomponowane są ponowoczesne *monsters series* czy *ghost stories*. Korzystając z motywów trwale zakorzenionych i nieustannie przetwarzanych przez kulturę popularną, operując między nostalgią i ironią, stają się testem na intertekstualną sprawność i kulturową kompetencję widzów, którzy w ulubionych serialach mogą odnaleźć ślady lub cytaty innych tekstów kultury.

Słowa kluczowe:

Serial jakościowy, *post-soap*, nostalgia, ironia, intertekstualność, postmodernizm

Abstract: Postmodernist demons in quality series. Between nostalgia and irony

Over the past decade, a special position within the television medium has taken on the quality series, which has found fans in Poland. With subscriber television and streaming channels, viewers can watch horror-themed series such as *American Horror Story* (2011-2016), *Penny Dreadfull* (2014-2016), and *True Blood* (2008-2014). These *post-soap* series are structurally based in the film genre (Feuer) and intertextual links to other popular culture texts. Another significant feature of the quality series is its narrative complexity (Mittell), which, in addition to formal procedures, often uses quotes, intertextual clichés and autotematic references. Vampires, werewolves, witches and ghosts have become an attractive material on the basis of which postmodern *monsters series* and *ghost stories* are composed. Using motifs permanently rooted and continually transformed by popular culture, operating between

nostalgia and irony, they become a test for the intertextual efficiency and cultural competence of viewers who may find traces or quotations of other cultural texts in their favorite series.

Keywords:

Quality Serial, Post-Soap, Nostalgia, Irony, Intertextuality, Postmodernism

Seriale jakościowe w ciągu ostatniej dekady stały się jednym z najpopularniejszych i najchętniej oglądanych formatów telewizyjnych. Także w Polsce seriale *postsoap* znalazły grono fanów, eksplorujących internet w poszukiwaniu najnowszych odcinków lub zrzeszających się wokół for lub stron internetowych, wymieniając się wiedzą o ulubionych postaciach, szukając ukrytych znaczeń w skomplikowanych fabułach lub dyskutując narracyjną złożoność. Zdaniem Jane Feuer serial jakościowy swą wyjątkowość i uznanie w oczach widzów zawdzięcza licznym odwołaniom do tradycji kina europejskiego oraz w strukturalnym oparciu w gatunku filmowym. Rezygnacja z nadmiernej melodramatyczności tak charakterystycznej dla *soap opery* czy telenoweli zostaje zastąpiona konwencjami i motywami przypisanymi do konkretnych gatunków filmowych. Eksperymenty związane ze strukturą serialu oraz bardziej liniowa narracja odpowiadają filmom pełnometrażowym. Zmianom tym towarzyszy odważny, często kontrowersyjny dobór tematów dotąd nieobecny w serialowych fabułach. Dłuższy czas trwania serialu pozwala na pogłębienie postaci bohaterów oraz nadanie im niespotykanej dotąd autentyczności, wiąże się to także z zaangażowaniem do serialowych ról aktorów filmowych. Duża swoboda twórcza przyciąga do telewizji także reżyserów i scenarzystów związanych dotąd z filmem, którzy swoje doświadczenie mogą przenieść na małe ekrany.¹

Jason Mittell definiując serial jakościowy na pierwszy plan wysuwa złożoność narracyjną rozumianą jako wykorzystanie cech różnych gatunków, wprowadzenie wielu przeplatających się i powiązanych ze sobą linii fabularnych, prezentacje bogatej i rozbudowanej mitologii, swoistą estetykę operacyjną czy stosowanie w obrębie jednego tytułu wielu narzędzi narracyjnych, takich jak modyfikacje chronologii czy zmiany perspektywy opowiadania.² Istotnymi cechami wymienionymi przez obu badaczy są: autotematyzm, ironia i intertekstualność i to na tych cechach postaram skupić się w niniejszym artykule.

Serial jakościowy z sukcesem połączył operę mydlaną z takimi gatunkami jak serial medyczny czy kryminalny³, jednak omówieniu poddane zostaną seriale, które korzystają z konwencji i schematów charakterystycznych dla filmowych horrorów. Do pierwszych seriali nawiązujących narracyjnie i fabularnie do horroru można zaliczyć *Miasteczko Twin Peaks* (reż. David Lynch, 1990–1991) oraz *Królestwo* (reż. Lars von Trier, 1994). Obecnie serialowe horrory przeżywają prawdziwy renesans, co skutkuje wciąż powiększającą się liczbą nowych tytułów. Do najpopularniejszych i najchętniej oglądanych należy zaliczyć takie tytuły jak: seria *American Horror Story* (2011–), *Dom grozy* (2014–2016), *Czysta krew* (*True Blood*, 2008–2014), *Dracula*

¹ Jane Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.) *Zmierzch telewizji*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.

² Jason Mittell, *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej*, [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), *Zmierzch telewizji*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.

³ J. Feuer, *op. cit.*

(2013–2014), *The Walking Dead* (2010–), *Grimm* (2011–2017), *Outcast: Opętanie* (2016), *Dead Of Summer* (2016), *Scream* (2015), *Królowe krzyku* (2015), *Slasher* (2016) czy sztandarowa produkcja Netflixa z 2016 roku, *Stranger Things* (2016–), przy czym powyższe wyszczególnienie nie wyczerpuje listy seriali mogących posłużyć za przykład w niniejszej pracy.

Noël Carroll jako jedną z cech charakterystycznych dla horroru wymienia obecność postaci demonicznej, czyli potwora. „Powiązanie horroru z potworem pozwala odróżnić go od innych przerażających opowieści.”⁴ Potwory z horroru są nieczyste, wstrętne oraz niebezpieczne, „których istnienie nie jest możliwe zgodnie z aktualnym stanem wiedzy”⁵, a postępowanie wykracza poza zasady moralne⁶ obowiązujące daną społeczność. Potwór staje się tym samym zaburzeniem naturalnego porządku, zagraża bohaterom lub niesie śmierć. Do tak nakreślonego inwentarza postaci potwornych można zaliczyć serialowe wampiry, wilkołaki, wiedźmy, zombie czy złośliwe duchy.

Seriale jakościowe budując postaci demoniczne sięgają po wypróbowane klisze znane miłośnikowi gatunku z utworów filmowych, podkreślając zarazem dużą gatunkową świadomość twórców, autotematyzm, ironię, z czasem wręcz nostalgię wskrzeszając obrazy należące do klasyki gatunku. Skomplikowana narracja nowych seriali wprowadzająca liczne retrospekcje lub antycypacje, zawiązująca intertekstualne sojusze nie tylko w obrębie własnego gatunku tworzy specyficzny postmodernistyczny kolaż, zachęcając widza do aktywnego udziału w proponowanej grze polegającej na odgadywaniu znaczeń gęsto splecionych w mozaice symboli. Elementami tej serialowej łamigłówki stają się fragmenty filmów, archetypy znanych postaci czy produkty kultury popularnej.

Postmodernizm szeroko omawiany w przypadku dzieł filmowych może stać się także kluczową kategorią służącą do analizy seriali jakościowych. Postmodernistyczne kino „staje się autotematyczne, skoncentrowane jedynie na formie i <<nieprzezroczyście>> w manifestowaniu narracyjnych i technicznych <<szwów>>, dotąd starannie zamaskowanych. [...] Nie poszukuje [...] wartości, lecz okazji do zabawy, niekiedy niezwykle wyszukanej i intelektualnie prowokującej. [...] Z równym powodzeniem korzysta z dorobku sztuki <<wysokiej>>, jak i z elementów kultury masowej.”⁷ Cechami właściwymi dla współczesnych *post-soap* są tym samym autorefleksyjność, ironia, pastisz czy intertekstualność. Seriale jakościowe świadomie podejmują skomplikowaną grę nad gatunkową refleksją, budując własną tożsamość zestawiając różnorodne gatunkowe klisze i konwencje w postaci twórczego *bricolage*. Tradycyjne gatunki filmowe wraz ze swoim inwentarzem formalnym i zbiorem zwyczajowo przypisanych im motywów zostają poddane rewizji i hybrydyzacji. Łącząc obrazy przeszłości i teraźniejszości, wytwarzają zupełnie nowe znaczenia nadbudowane nad utartymi schematami. Popkulturowe mity zostają ponownie przywołane i poddane reinterpretacji.

⁴ Noël Carroll, *Filozofia horroru*, tłum. Mirosław Przyłipiak, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s.36.

⁵ Ibidem, s.55.

⁶ Ibidem, s.75.

⁷ Barbara Kosecka, Anita Piotrowska, Wojciech Kocołowski, *Panorama kina najnowsze 1980–1995. Leksykon*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s.349-350.

Istotną cechą seriali jakościowych jest ich intertekstualność, polegająca na ciągłym powoływaniu się na inne teksty kultury i poddawaniu ich wzajemnym interakcją. Na to zjawisko obecne w kulturze zwrócił niegdyś uwagę Roland Barthes pisząc, że „tekst jest tkanką cytatów wywodzących się w tysiąca źródeł kultury”⁸. Spostrzeżenie to wydaje się obecnie niezwykle trafne w odniesieniu do neoseriali. To właśnie na tych zabiegach opiera się struktura seriali takich jak *American Horror Story* (2011–2016) czy *Dom grozy* (*Penny Dreadful*, 2014–2016). *Dom grozy* już swym tytułem sugeruje powiązania z krótkimi historyjkami z „dreszczykiem” kupowanymi za pensa. Fabuła serialu zbudowana jest wokół postaci znanych z gotyckich nowel i powieści, chociażby takich jak *Frankenstein* Mary Shelley, *Doktor Jekyll i pan Hyde* Roberta Louisa Stevensona, *Dracula* Brama Stokera czy *Portret Dorian Graya* Oscara Wilde’a, tworząc specyficzną intertekstualną kompozycję. Seria *American Horror Story* proponuje widzowi odrębne historie rozpisane na poszczególne sezony, których atrakcyjność opiera się głównie na licznych odwołaniach do popularnych tekstów kultury. Tendencja ta najsilniej odbiła się na tkance fabularnej serialu w sezonie *American Horror Story: Hotel*. Odwołuje się on do wielu już kultowych pozycji filmowych gatunkowo przypisanych do horroru takich jak: z *Zagadka nieśmiertelności* (*The Hunger*, reż. Tony Scott, Wielka Brytania, 1983), *Cień Wampira* (*Shadow of the Vampire*, reż. E. Elias Merhige, USA – Wielka Brytania, 2000), *Dracula* (*Dracula*, reż. Francis Ford Coppola, USA, 1992), *Dziecko Rosemary* (*Rosemary's Baby*, reż. Roman Polański, USA, 1968), *Lśnienie* (*The Shining*, reż. Stanley Kubrick, USA – Wielka Brytania, 1980) oraz mrocznego kryminału *Siedem* (*Se7en*, reż. David Fincher, USA, 1995). Główną bohaterką *AHS: Hotel* jest wampirzyca Hrabina, która jest hybrydycznym połączeniem hrabiego Draculi oraz Miriam Blaylock z *Zagadki nieśmiertelności*. Te jasnowłose *femme fatale* łączy ze sobą nie tylko żądza krwi, wybujała seksualność, niebezpieczny i zagrażający mężczyźnie erotyzm, ale także podobne motywacje wokół których ukuta jest fabuła obu opowieści. Jednak te popkulturowe powiązania potraktowane są z dystansem i ironią, tak aby mogły wytworzyć nowe, a zarazem czytelne znaczenia nawet dla widzów mniej rozeznanych w filmowej klasycie gatunku. Serial z powodzeniem łączy elementy horroru z kryminalną historią, zręcznie żonglując melodramatycznymi kliszami. Pomimo mocnego zakotwiczenia w filmowej tradycji, przedstawiony świat jawi się jako sztuczny, nierealny, wręcz kampowy, co może dodatkowo przemawiać za jego postmodernistycznym rodowodem.

Arkadiusz Lewicki wyróżnia trzy filmowe postmodernizmy: wysoki, popularny i właściwy. Przywoływane w niniejszym artykule przykłady można zaliczyć do drugiego z nich.

„Postmodernizm popularny ogranicza się do kultury masowej. W wypadku dzieła filmowego oznacza to zamknięcie się w obrębie jedynie sztuki filmowej, przede wszystkim kina gatunków. Realizuje się on na dwa podstawowe sposoby. Pierwszy polega na wprowadzeniu do dzieła filmowego elementów zdradzających fikcyjny charakter – przede wszystkim są to odniesienia intertekstualne i autotematyczne. Drugi jest wynikiem

⁸ Roland Barthes, *Śmierć autora*, „Teksty drugie” 1999, nr 1-2, str. 247-251.

zbliżenia się niektórych dzieł realistycznych do pastiszu, funkcjonującego najczęściej jako hiperbolizacja wzorca określonego gatunku.”⁹

Choć przywołane powyżej seriale wyróżniają się bogactwem intertekstualnych powiązań, trudno w nich szukać odwołań do kultury wysokiej cechujących postmodernizm wysoki i właściwy. Ma to niewątpliwie znaczenie podczas recepcji seriali, które przede wszystkim pełnią funkcje ludyczne i przeznaczone są dla szerokiego grona odbiorców. Podobne zabiegi występują także w serialach wymienionych na początku niniejszego wywodu, które na podstawie definicji zaproponowanej przez Carolla można zaliczyć do horroru. Seriale te poprzez kondensacje utartych schematów, konwencji i motywów charakterystycznych dla kina gatunków, ich przejaskrawienie, przesadzoną, czasami wręcz barokową stylizację oraz eklektyczne połączenia tworzą postmodernistyczny pastisz, podszyty dużą dozą ironii.

Seriale jakościowe ironicznie traktują nie tylko reguły rządzące gatunkiem na który się powołują, ale rzecz ma się podobnie także w przypadku kreowania serialowych bohaterów. „Ironia, uważane za cechę kondycji ponowoczesnej refleksyjnie pojmowanie przypadkowości lub braku uzasadnienia własnej kultury i wyznawanych przez siebie wartości, samowiedza, że to co się mówi bądź robi, zostało już wcześniej powiedziane i zrobione. Twierdzenie ironiczne podważa samo siebie, zamykając to, co już znane w pewnego rodzaju cudzysłów.”¹⁰ Seriale jakościowe, a w szczególności seria *American Horror Story* często nawiązują do popularnych dzieł filmowych stosując liczne cytaty czy intertekstualne powiązania lecz ich spotęgowanie podkreśla umowność przedstawionego świata, na ten fakt na przykładzie filmów zwraca uwagę również Lewicki w książce *Sztuczne światy*. Wykorzystane cytaty stają się ironicznym komentarzem do ontologicznego statusu ponowoczesnego serialu, zwracając uwagę na powtarzalność i pewną ograniczoną dla horroru ilość motywów i konwencji. Ta wielość oraz zagęszczenie zastosowanych klisz odpowiadających przywoływanemu gatunkowi daje często efekt komiczny, zamiast straszyć prowadzi dialog z filmową przeszłością. tworzy nową opowieść z elementów i historii, które zostały już opowiedziane i są dobrze znane potencjalnemu odbiorcy.

Ironiczne podejście do gatunku obrazuje łączenie elementów horroru z melodramatem. Gatunków tak różnych i dysponujących odmiennymi środkami wyrazu. *American Horror Story: Hotel* opowiada historię wampirycznej Hrabiny, której miłością jest ekranowy kochanek wszechczasów, czyli Rudolph Valentino. Tym samym serial odnosi się nie tylko do klasyki kina podkreślając swój autotematyczny charakter, ale wprowadzając motyw romansu i miłości silniejszej niż śmierć uderza w melodramatyczne tony przełamując klasyczne konwencje horroru. Wybór Valentino na utraconego kochanka Hrabiny też zapewne nie jest przypadkowy, obecność legendarnego amanta podkreśla fikcyjny i iluzoryczny charakter opowiadanej historii. Choć warto zauważyć, że zestawienie to może mieć także potencjał komiczny. To nagromadzenie elementów kina klasycznego oraz ich wyolbrzymienie sprawia,

⁹ Arkadiusz Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s.133.

¹⁰ Chris Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s.515.

że całość nabiera cech pastiszu, a nawet parodii i może wskazywać na wyczerpanie się pewnych form oraz ograniczenie możliwości wyboru środków stylistycznych.

Z dużą dozą ironii potraktowane są również inne postaci serialowych horrorów. Dobrym przykładem są wampiry z serialu *Czysta Krew*. Zostają one brutalnie odcięte od swojej krwiożerczej historii. Zamiast opustoszałych, mrocznym i odludnych zamków zamieszkują wśród społeczeństwa i walczą o przyznanie praw obywatelskich, a świeżą krew swych ofiar zamieniają na syntetyczny napój o smaku grup krwi. I choć ich egzystencja nie zaprzecza całkowicie ich prawdziwej naturze, stają się oni bardziej „ludscy”. To „ucywilizowanie” i uspołecznienie wampirów może być efektem wyczerpania się formuły odpowiadającej tej postaci oraz ironiczną próbą jej przededefiniowania i wpisania w zupełnie nowe ramy ontologiczne. W *Czystej krwi* wampir z klasycznego horroru został symbolicznie unicestwiony by na jego miejsce powołać wampira ponowoczesnego. Jednak już sami twórcy serialu problematyzują tę wydawałoby się udaną transformację. Nawet te ugrzecznione wampiry w tajemnicy kultywują swe tradycyjne zwyczaje, nie odcinając się zupełnie od mrocznej przeszłości z pewną nutą nostalgii zerkają w kierunku swych romantycznych i gotyckich przodków.

Na dominującą rolę pastiszu oraz zwrotu ku przeszłości w wytworach popkultury zwrócił uwagę Fredric Jameson analizując film nostalgiczny. Badacz zwraca uwagę, iż „alegoryczne przetworzenie przeszłości jest możliwe właśnie w tak zwanych filmach nostalgicznym – dzięki temu, że ich aparat formalny nauczył nas konsumować przeszłość pod postacią błyszczących, odrealnionych obrazów”¹¹, [...] film nostalgiczny, choć starannie wystrzega się własnej teraźniejszości, wykazał się niedostatkiem historyczności, zatracając się w swej fascynacji luksusowymi obrazami pokoleniowo postrzeganej przeszłości.”¹² Przywołanie minionych stylów i obrazów pochodzących z dawnych dzieł, nie tylko filmowych oraz łączenie ich w nowe całości obdarzone nowymi znaczeniami stało się cechą przynależną nie tylko filmom, ale także doskonale wpisującą się w estetykę seriali *post-soap*. Przeszłość zostaje potraktowana jako niewyczerpany rezerwuuar znaków, symboli, obrazów, motywów czy konwencji. Zostają one oderwane od pierwotnych znaczeń i kontekstów, a w zamian wplecione w nowe struktury nadające im nowe sensy. Zabiegi te mają charakter wybiórczy i zamiast przybierać formę faktów i realiów historycznych funkcjonują jako zbiory stereotypów, współczesne wyobrażenia tego co minione. Istotny staje się nie pierwotny sens przywołanych obrazów, lecz ich wizualność, plastyczność oraz możliwość nadania danej reprezentacji statusu rzeczy kultowej, takiej którą wypada znać, aby podnieść swe kulturowe kompetencje. Marek Krajewski tą kulturową skłonność do powtórzeń i rozpamiętywania traktowanej fragmentarycznie przeszłości nazywa kulturą repetycji. Badacz zauważa, że „*czas pamięci* dotyczy wszystkich sfer życia, ale w szczególnie silny sposób odciska się we współczesnej kulturze popularnej, zaś ona sama, w postaci *kultury repetycji*, staje się paradygmatem współczesnych modeli pamiętania o przeszłości, doskonale oddając naturę

¹¹ Fredric Jameson, *Postmodernizm czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. Maciej Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Warszawa 2011, s.293

¹² Ibidem, s.303.

globalnego i powszechnego zwrotu ku niej. [...] jej medialne reprezentacje, ale również to, co jest pamiętane, przypominane i zapomniane określa popkultura.”¹³

Kultura popularna oparta na powtarzaniu przeszłości, ciągłym wskrzeszaniu dawnych obrazów w sposób wybiórczy i fragmentaryczny ma swoje źródło w nostalgii. Przybiera ona postać tęsknoty za tym co przeminęło, a w zbiorowej wyobraźni przybiera postać fantasmagorycznych wspomnień o tym co autentyczne i wyjątkowe. Wyobrażenie te coraz chętniej przechwytuje popkultura. Fakty przeszłości zostają poddane obowiązkowemu retuszowi, tworząc nostalgiczną iluzję przeszłości połączoną z melancholijną tęsknotą za mitycznymi, lepszymi czasami. Obowiązująca w kulturze popularnej moda retro powoduje, iż kultura ta wykorzystuje symbole dawnych lat wplatając je we współczesne teksty, osadzając je tym samym w nowych kontekstach. Przywołanie przeszłości jest jednym z kluczowych środków stylistycznych serii *American Horror Story*. Serial ten w sezonie *AHS: Hotel* odwołuje się do bogatych zasobów kultury w sposób dwojaki. Pierwszy z nich polega na wplataniu w narrację licznych retrospekcji, których akcja osadzona jest w momentach dla rozwoju kultury popularnej decydujących i charakterystycznych, dających się z łatwością zidentyfikować. Widzowie dzięki tym zabiegom mogą z łatwością rozpoznać lata 20. gdy akcja serialu zostaje przeniesiona na plan filmu w którym w główną rolę wciela się niezapomniany Rudolph Valentino, ślady tamtych lat z łatwością odnajdą również w ozdobnych dekoracjach w stylu art-deco. Podobnie przy innej retrospekcji lata 70. symbolizuje lustrzana kula rozświetlająca dyskotekową salę. Elementy inscenizacji, z których korzysta serial już uprzednio funkcjonują w wyobraźni widzów w postaci elementów pamięci kulturowej, nostalgicznych reminiscencji utkanych z fragmentów popkulturowej historii. Drugi rodzaj nostalgicznych odniesień polega na wplataniu w fabułę bezpośrednich odwołań do dzieł kultowych. Sytuacja ta ma miejsce, gdy Hrabina w kinie letnim ogląda film *Nosferatu - symfonia grozy* (1922) w reżyserii Friedricha Wilhelma Murnaua. Film uchodzący z mit założycielski dla wampirycznej postaci, klasyk gatunku oraz pozycję obowiązkową dla wszystkich fanów horroru. Zabiegi te osadzają serial w szerszym kulturowym kontekście, wpisując go w bogatą i długą historię wampirycznych opowieści, tym samym dowartościowując go w oczach widzów. W *American Horror Story* nostalgia w dużym stopniu ma charakter estetyczny, służy wizualnej przyjemności, jest formą gry z widzem oraz kulturową repetà, ale szczegóły te mają wartość przede wszystkim rozrywkową. Nostalgia upiększa przeszłość, wydobywając z niej tylko obrazy atrakcyjne i czyniąc je godnymi zapamiętania.

Seriale jakościowe za pomocą intertekstualnych odniesień, pastiszu, ironii oraz nostalgii współtworzą i odwołują się do historii popkultury, sprowadzając ją do potocznych wyobrażeń, poddanych stylistycznej obróbce i estetyzacji. Obrazy charakteryzujące się dużą gatunkową świadomością, umiejętnie wykorzystujące motywy i symbole należące do przeszłości, zataczają kręgi między ironią, a nostalgią. Tęsknota do dawnych lat staje się zbiorowym wyobrażeniem, doskonale wpisującym się w mechanizmy masowej konsumpcji, a na pierwszy plan wysuwa się jej ludyczny charakter.

¹³ Marek Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2003, s.209.

Bibliografia:

1. Barker Chris, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. Agata Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s.515.
2. Barthes Roland, *Śmierć autora*, „Teksty drugie” 1999, nr 1-2, str. 247-251.
3. Carroll Noël, *Filozofia horroru*, tłum. Mirosław Przyłipiak, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s.36.
4. Feuer Jane, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.) *Zmierzch telewizji*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.
5. Jameson Fredric, *Postmodernizm czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. Maciej Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Warszawa 2011, s.293
6. Krajewski Marek, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2003, s.209.
7. Kosecka Barbara, Piotrowska Anita, Kocołowski Wojciech, *Panorama kina najnowszego 1980–1995. Leksykon*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997, s.349-350.
8. Lewicki Arkadiusz, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s.133.
9. Mittell Jason, *Złożoność narracyjna we współczesnej telewizji amerykańskiej*, [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red), *Zmierzch telewizji*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011.



Matěj Antoš: Demons and monsters of contemporary Czech prose (in selected works of fiction by Miloš Urban)

Abstract:

The paper deals with the forms of demons and monsters in contemporary Czech postmodern gothic fiction, especially in selected works of prose by Miloš Urban. Attention will be paid not only to the typology of demons, who may in this type of texts play an ambiguous role due to the genre syncretism, but also to their function within the narrative. In fact, fully in keeping with the intentions of the postmodern gothic fiction, may the demons and monsters cease to play a mere role of a terrifying or supernatural element and give evidence more about the problem of loss of individual identity in contemporary society or about blurring the boundaries between the Good and the Evil and the Barbaric and the Civilized. The paper will also attempt to answer the question why we have in these days such a tendency to inundate our imagination (and not only in literary forms) with so many stories including demons, monsters and other spectres and to what purpose such cultural approach serves.

Keywords:

gothic fiction, contemporary Czech fiction, Miloš Urban, gothic novel, postmodern literature

Abstrakt:

Artykuł omawia formy demonów i potworów we współczesnej czeskiej postmodernistycznej fikcji gotyckiej, zwłaszcza w wybranych utworach Miloša Urbana. Szczególną uwagę poświęcę nie tylko typologii demonów, które mogą w tego typu tekstach odgrywać niejednoznaczną rolę ze względu na gatunkowy synkretyzm, ale także ich funkcji w obrębie narracji. W rzeczywistości, w pełni zgodnie z intencjami postmodernistycznej gotyckiej fikcji, demony i potwory mogą przestać grać tylko rolę elementu przerażającego lub nadprzyrodzonego i dają więcej dowodów na temat problemu utraty indywidualnej tożsamości we współczesnym społeczeństwie lub zamazania granic między dobrem a złem, a barbarzyństwem i cywilizacją. W artykule spróbuję również odpowiedzieć na pytanie dlaczego w dzisiejszych czasach mamy tendencję do zatapiania naszej wyobraźni (i to nie tylko w formie literackiej) z tak wieloma historiami, w tym demonami, potworami i innymi widmami i do czego służy takie podejście kulturowe.

Słowa kluczowe:

gothic fiction, współczesna czeska fikcja, Miloš Urban, powieść gotycka, literatura postmodernistyczna

Postmodern poetics begin to increasingly and persistently influence the Czech literature genre profile as of approximately the late 1980s. This process also includes an increasing productivity of these creative modes, previously somewhat overshadowed or neglected within the Czech literary context. One of these modes is the Gothic mode, corresponding with the basic principles of postmodernity in terms of its thematic focus: issues of identity crisis, epistemological scepticism along with a distrust in rationality and objectivity.¹ Increasing numbers of prose works, thematising inexplicable events, supernatural phenomena, terrifying secrets, etc., have also been emerging in Czech fiction. The complex relations between Gothic fiction and postmodern poetics are distinguished by profounder thematic and structural intersections, particularly regarding the distortion of perspective, the blurring of subject identity and the instability of the setting.²

One of the most significant examples of blending of the Gothic mode and postmodern poetics within the Czech contemporary fiction is perhaps Miloš Urban (*1969) and his works of fiction like *Sedmikostelí* (*Seven Churches*, 1999), *Stín katedrály* (*Shadow of the Cathedral*, 2003), *Hastrman* (*Water Sprite*, 2001), *Michaela* (2004 under the pseudonym Max Unterwasser, 2008 under his name) or *Lord Mord* (2008). The typical fictional world or Urban's novels is shaped into a labyrinth-like prison, a trap or directly a crypt for the modern-day heroes while a potential leakage zone is represented by the idealised world of a lost order, ethical and cultural codes and the positive examples and touching beauty of ancient artifacts. The certain humbleness of a mystery which is not meant to be revealed is permanently present in the "other" world or only for the chosen ones. A key conflict emerges at the moment when the first sphere attempts (arbitrarily and arrogantly) to penetrate the second one, when the profane world aims at (cynically) breaking the taboo of the sacred and mysterious world, this being actually another essential thematic feature of Gothic fiction.³

Demons, monsters and ghosts are an inseparable part of Gothic fiction since the beginnings of the genre's existence. For the thematologic analysis of Gothic fiction it is particularly important to analyse the role played by monsters in this type of text – they actually construct the standard of normality within the fictional world with their differentness and otherness. Although villains in Gothic novels of the 18th century and early 19th century certainly have some monstrous features, they are not the monsters themselves. The important change of perceiving of the monsters in literary texts occurs with *Frankenstein*⁴ and the resonance of this change can be observed basically to the present. Mary Shelley was probably the first who encouraged sympathy for the monster and allowed him to talk and express the origin of his monstrous behavior. Monsters and beasts therefore play an important role in Gothic fiction – they are not just a simple mechanism that "scares the reader" but they repeatedly challenge the very foundations of humanity and question the

¹ The connections and intersections of postmodernism and Gothic fiction are described in detail, for example, by D. Punter – G. Byron, *The Gothic*, Oxford, Blackwell, 2013, s. 50–53, or by M. Beville, *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Rodopi, Amsterdam – New York 2009, pp. 51–60.

² Cf. D. Punter – G. Byron, *The Gothic*, Blackwell, Oxford 2013, p. 50–3.

³ D. Punter, *Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*, Longman Inc., New York 1980, p. 405.

⁴ Cf. M. Shelley, *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*, Henry Colburn and Richard Bentley, London 1831.

superiority of man over other creatures. In many cases, the monster can also be understood as suppressed aspects of personality or even of entire culture. Therefore, there is a legitimate question as to whether the monster is really “the other”, or whether it is not an unwanted part of every human being, but he refuses to accept it. In science fiction, they play a similar role as a cyborg – although they seem to be another kind of entity due to their mechanical aspect, they are based on a similarly contradictory combination of the human and “the other”, and scare those who encounter them with their hybrid essence.

Now I will focus more in detail on the characters of monsters, scary creatures and other, inhuman beings that can be found in selected prose works of Miloš Urban. First of all, we have to pose a following question: can real monsters be found in Urban's works of fiction? Is it possible that we rather meet here with masks, theatrical disguises, delusional visions, living paintings or a play with allusions? The question is also whether it is possible to speak about "normality" and deviations from it and, if so, is normality always perceived negatively, as a space from which the protagonists try to escape? In the case of Urban's work of fiction we can talk about monsters in the true sense of the word at least in two cases. The first is the novel *Hastrman* and the second novelette *Michaela*. The protagonist of *Hastrman*, Baron Salmon de Caus, is probably the most striking Urban figure with a monstrous aspect. Due to the fact that the main hero himself is actually a monster, the novel occupies an exceptional position among the other books of the author. But *hastrman* is not only a monster, he possesses also a human aspect to some certain extent. This double-minded nature of the character is from the beginning of narration a source of its division, incompleteness – he is neither a monster nor a human. However, he has a clearly defined place and role in the world of people, namely to be a guardian of their morals - an inconspicuous stalker who punishes them for their misconduct.

While the first part of the book takes place in the 19th century, the second part brings us to the present. The people at this time behave so insensitively and greedy to the nature (and to each other) that baron de Caus resigns from his guardian role. He becomes a merciless avenger and stops controlling his dark, inhuman side which manifests itself as a murderous water beast called by a narrating baron simply as a *hastrman*: „I'm watching the *hastrman* to step in his way and grabbing him behind his lapels I sit on his back in a Turkish seat, my nine fingers are wiping his sweaty neck; Wrinkles and lines resemble crumpled foam. I'm washing my hands. *Hastrman* says: If you want to drown a clerk, do it in a puddle of rain.“⁵ *Hastrman* is to some extent an autonomous creature, the evil and mocking double of baron de Cause, who obviously enjoys murdering of the sinful people. From this perspective, the character of the *Hastrman* / Baron de Cause may also be considered a variation on the bifurcated protagonist of R. L. Stevenson's *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), although the protagonist of Urban's novel realizes his split the beginning of the narrative and is able to control his evil aspect to some extent.

The title heroine of the pornographic-horror novel *Michaela* is a chimeric creature, a compilation of an angel and a monstrous demon, a beauty and a monster. The novel *Michaela*

⁵ M. Urban, *Hastrman*, Argo, Praha 2001, p. 327.

takes place in an uncanny monastery occupied by a strange order of nuns. Michaela is initially an inauspicious mystery that the main hero seeks to uncover and other nuns hide from him. Michaela, the sixth nun, meets him in the final part of the novel. Michaela is an ambivalent, ambiguous character, interpretable as a frightening variation to the fairy-tale topos of an imprisoned princess, a figure that simultaneously combines an angel and a devilish monster, a hidden female side of a protagonist, or an allegorical presentation of love that is unpredictable and can be simultaneously destroying and elevating. The protagonist gains her favor, so Michaela does not kill him like his predecessors. However, during the hero's escape from the monastery she eventually catches up and kills him anyway.

A monster in the next novel, *Lord Mord*, is of a different nature than the mentioned hastrman or Michaela. It's a disguise, a theater masquerade, a bogeyman, whose purpose is to get the people of the Prague Jewish ghetto away. Nevertheless, its effect is primarily based on already existing, old Jewish narratives, which were mainly used to haunt children. Masíčko, or Kleinflesch, is a type of monster that resonates between the folk tale and a mask, between the child's fear, imprinted into the subconscious of the people, and a rampage of the serial killer in disguise. From this scale arises the power of his dreadfulness. An important aspect of the monster is its local reach – „*unlike the globally famous golem, Masíčko is an obscure creature and formerly unknown outside the ghetto.*“⁶ Masíčko is also equipped with clear attributes of monstrosity, apart from the weapon (long butcher knife), it is mainly his terrifying appearance. At the end of the story, Masíčko is revealed as the protagonist's cousin Mani, who was manipulated by the secret Austrian police. They used the "ghost" to force the inhabitants of the ghetto to move out. Therefore, an important question arises – who is the true monster in the novel *Lord Mord*? Is it Masíčko, or rather the establishment that can kill, manipulate, and spread terror in the name of power, and against which is an individual person virtually defenseless?

Another category of monsters in Urban's works appears at the level of delusions and visions that their characters experience. This group includes, for example the figures of Satan and Death, which he sees as the protagonist of the novel *Shadow of the Cathedral* (2003). However, it is not really clear how are we supposed to interpret these phenomena. It is merely a hallucination of a hero? After all, he is a neurotic kind of man with an extremely sensitive personality and an opportunistic narcotic user. The category of monsters as a vision also includes the hallucination of the protagonist of the *Seven Churches* (1999) who suffers during his imprisonment in the funnel of the church attic. This terribly blasphemous, grotesque scene is not the only manifestation of the Monstrosity in the *Seven Churches*, even though it is the longest passage in narrative. The book also features a unicorn, which is an allegorical symbol of protagonist innocence and the perverse experiment of pathologist Trug, Urban's variation on the Frankenstein figure of a half-insane scientist. A similar allegorical figure is the police chief – a strange dark liquid is occasionally emanating from his ears, as a visible manifestation of his black conscience.

⁶ M. Urban, *Lord Mord*, Argo, Praha 2008, p. 149.



Another level in which we can encounter monsters in Miloš Urban's prose is a depictive or a metaphorical plane. These monsters exist only as a function in narrative. We might also call it an exaggerated narrative strategy, because the narrator actually creates monsters by means of exaggerating of the presented characters, objects and scenes. Instead of a simple description of the scene, we encounter the typical narrative strategy of Gothic fiction: exaltation, exaggeration and metaphorical language.⁷ These so-called monsters serve only to illustrate the ghostly atmosphere, the mood, or the terrifying impression of reading. The specific *genius loci* of the church interiors in novels like *Seven Churches* or *Shadow of the Cathedral* is enhanced by a suggestive play of lights and shadows, where at times it seems as if the sacral buildings themselves are coming alive as murderous monster-wraiths.

In several cases of Miloš Urban's works, monsters and demons can be certainly seen, albeit at different levels. Some of them can be rightfully interpreted literally as monsters (Hastrman, Michaela), but most of the figures are rather human characters in grotesque or frightening masks and disguises (Masíčko in the novel *Lord Mord*), delusions and visions, often with allegorical allusions to artworks (for example the visions of Death and Satan in the *Shadow of the Cathedral*). Sometimes the monsters only exist in the narrator's language. In essence, only in case of the protagonist of *Hastrman* we encounter the popular aspect of contemporary Gothic fiction – an intention to make the reader sympathise for the monster or directly casting monsters into the role of the main heroes. In any case, it is obvious that the stories of Urban prose are typically outside the limits of normality, which is often perceived as perverse and bad. Heroes do not have to be monsters, they do not fit into normal society, they are either outsiders or individuals with special, exclusive interests that average members of the company probably do not understand. Comprehension or direct passion for things and phenomena that seem strange, outdated or even monstrous to the majority are Urban's heroes. Thus, a certain level of normality exists in Urban's books, but the main characters are typically trying to leave it and change their lives.

Hiding, travesty, pretending, imitation, deceiving, role playing, gestures, etc. are not merely key and recurring motifs, but also become a fundamental principle in the meaning-making principle of a cunning literary game with the reader. The ambivalence, illusion and uncertainty of such a literary “performance” is in fact limiting and is placed in layers: the mask can frighten with its appearance, but only until it reveals that it is only a mask, which of course raises further uncertainty, namely uncertainty about the identity of who is hiding behind the mask. The Gothic mode adds one more “horrific” layer – a mask can actually cover the void. Analogously, it can be related to the overall Gothic tone of postmodern works: questioning, exposure and unmasking of the fictional and hence the actual world as a simulacrum, a semantically empty illusion, an optical illusion, a diabolical delusion, etc. may in the end mean that efforts to remedy the dismal condition are pointless and not even possible (the escape zones of Urban's heroes have indeed attributes of a utopia). This is perhaps the most frightening finding concerning Czech Gothic postmodernism at the turn of the millennium.

⁷ Cf. D. Punter, *Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*, Longman, New York 1980, p. 10.



Bibliography:

1. Beville, M., *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Amsterdam – New York, 2009.
2. Punter, D., *Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*, New York, 1980.
3. Punter, D. – Byron, G. *The Gothic*, Oxford, Blackwell, 2013, s. 50–53 or by Maria Beville, *Gothic-postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*, Amsterdam – New York, 2009.
4. Shelley, M., *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*, London, 1831.
5. Urban, M., *Sedmikostelí*, Praha, 1999.
6. Urban, M., *Hastrman*, Praha, 2001.
7. Urban, M., *Stín katedrály*, Praha, 2003.
8. Urban, M., *Santiniho jazyk*, Praha, 2005.
9. Urban, M., *Michaela*, Praha, 2008.
10. Urban, M., *Lord Mord*, Praha, 2008.



Hubert Sosnowski: Zapożyczenia z kultury europejskiej i bliskowschodniej w sposobie kreacji demonów w serii "Diablo"

Uniwersytet w Białymstoku

huberts1991@gmail.com

Abstrakt:

Tekst poświęcony zagadnieniom zapożyczeń kulturowych, ze szczególnym uwzględnieniem literackich, jakich dokonali twórcy serii gier "Diablo" przy tworzeniu mitologii oraz demonologii świata przedstawionego – ze szczególnym uwzględnieniem głównych przeciwników czyli tytułowego demona oraz dwóch jego braci – Baala i Mefisto. Będę udowadniał, że gry Blizzarda to specyficzna mieszanka, wykorzystująca motywy oraz symbolikę judeo-chrześcijańską z domieszką wierzeń ludów semickich i generalnie mieszkańców Bliskiego Wschodu. W całość spojono to za pomocą filozofii manichejskiej, w myśl której Dobro i Zło nie mogą bez siebie istnieć. Tutaj uosabiana jest przez odwieczny konflikt między siłami Niebios i Piekieł, w który wplątują się bohaterowie prowadzeni przez graczy. W pierwszej części pragnę przybliżyć zagadnienia postawione w tezie, wprowadzić w specyfikę specyfikę świata Sanktuarium, który w równym stopniu zbudowano na motywach biblijnych i historycznych (późno-gotycka estetyka i odwołania do wydarzeń z różnych etapów średniowiecza) wymieszanych z ludową demonologią, angelologią, szamanizmem i chrześcijańskimi apokryfami. W drugiej części przedstawię sylwetki samych demonów – oraz ich sług – Diablo, Mefisto, Baala, ale też występujących w najnowszej, trzeciej odsłonie Asmodana oraz Beliala. Wykażę, z jakich zapożyczeń i motywów zbudowano te postaci. Na zakończenie opowiem o funkcjach podobnej konstrukcji fabularnej oraz motywów (a są to przede wszystkim trzy: światotwórcza, komercyjna i osławiająca – każdą rozwinę). Przyjąłem jakościowe metody badań, połączone z obserwacją uczestniczącą – wszak przedmiot moich badań, gry komputerowe uczestnictwa bez wątplenia wymagają. Naturalnie znajdzie się też miejsce na analizę porównawczą niezbędną przy zestawianiu Diablo z dziełami literackimi i źródłami historycznymi.

"Diablo" to jedna z najbardziej zasłużonych i najpopularniejszych marek na rynku gier komputerowych. Najnowsza, trzecia odsłona została wyprzedana w zawrotnej liczbie 3,5 miliona egzemplarzy parę dni po premierze¹. Te gry mają potężny impakt na kulturę

¹ Jak podaje serwis GRYonline.pl, w 2015 roku to mogło być już nawet 30 milionów sprzedanych egzemplarzy. Źródło: <http://www.gry-online.pl/S013.asp?ID=93321> [dostęp 12.03.2012]

popularną, wywoływały kontrowersje². Źródłem tych niepokojów jest obecność tytułowej postaci demonicznej i jego pobratymców. Nie oddziaływałyby tak potężnie na masową wyobraźnię, gdyby nie stała za nimi przemyślana konstrukcja i mocny wizerunek budowany na kulturowych zapożyczeniach, łatwo rozpoznawalnych, nawet jeśli wymieszanych w różnych proporcjach. To sylwetki fikcyjne, a jednak głęboko zakorzenione w strachach, które znamy.

Tytułem wstępu trzeba jednak wyjaśnić, czym same gry są. "Diablo" to najpopularniejszy przedstawiciel gatunku hack'n'slash, polegającego na prowadzeniu bohatera do walki z hordami potworów, rozwijania jego statystyk i zdobywania coraz lepszego ekwipunku po to, aby jeszcze skuteczniej rozprawiać się z zastępami przeciwników. Prosta, ale chwytliwa formuła, do której powstania przyczyniła się właśnie omawiana gra³.

Zanim przejdziemy do omawiania tła fabularnego i postaci, na których skupia się artykuł, muszę poczynić istotne zastrzeżenie. Pewne treści w cyklu mogą wydawać się odbiorcom niespójne – i intuicja prawdopodobnie nie będzie ich mylić. Przy tworzeniu zwłaszcza trzeciej odsłony posługiwano się zabiegiem nadpisywania treści z poprzednich części, tzw. retconem⁴. Utrudnia to odrobinę pracę nad materiałem źródłowym, ale nie aż tak bardzo.

Swoistą mieszankę treści dostajemy już na poziomie kosmogonii świata Sanktuarium (tak nazywa się uniwersum, w którym rozgrywają się wydarzenia z gier). Siły Światła i Ciemności powstały w wyniku starcia dwóch pierwotnych sił, reprezentującego Najwyższe Dobro Anu i siedmiogłowego smoka Tethametha będącego uosobieniem Najwyższego Zła. Obaj padli martwi w ostatecznym boju. Z ciała Anu zrodzili się pierwsi aniołowie, zaś z głów

² Niech za przykład posłuży wyjątek przytaczany w artykule Stevena L. Kenta *Cyberplay: Why do so many games have violence and devil imagery?* (<http://edition.cnn.com/SHOWBIZ/9705/29/cyber.lat/>): *If Jenkins is correct, backyard culture may have involved violent game play for the last century, but it certainly hasn't involved worshiping Satan. Games such as Doom and WarCraft II are littered with pentagrams, and Diablo, Phantasmagoria and Shivers 2 have pictures of devils on their boxes. (...) "That's one origin. You end up with a lot of images that are not Satanic in the minds of the people playing the game. They don't consider them Satanic; they're just occult. Whether or not that means they are automatically Satanic is a whole other argument. They're just window dressing. They're just neat."*

³ Gatunek powstał w drodze uproszczeń, jakich dokonywali twórcy ze studia Blizzard podczas produkcji Diablo. Kilka szczegółów zdradza artykuł *Retrogram - Historia Blizzard Entertainment - Diablo dobra inwestycja* (<http://www.gram.pl/artykul/2010/09/05/retrogram-historia-blizzard-entertainment-diablo-dobra-inwestycja.shtml>) [dostęp 14.03.2017]: (...) *początkowo Diablo było grą turową bliższą Rogue, czy X-COM. Po pierwszym kamieniu milowym, wszyscy w Blizzardzie doszli do wniosku, że będzie dużo bardziej wciągająca, jako gra w czasie rzeczywistym. Alan Adham i ja zadzwoniliśmy do Dave'a Brevika i rozmawialiśmy z nim o zaproponowanej przez nas zmianie. Początkowo był oporny, ale mimo wszystko w ciągu dwóch dni zmienił kod. Jak później słyszałem, David opowiadał historię, że wtedy kliknął przycisk myszy, zobaczył, jak bohater trafia, po czym od razu rozwala szkielet i już wtedy się uzależnił.*

⁴ Retcon to termin wywodzący się z branży komiksowej, oznaczał mniej więcej to samo – czyli dopisywanie fabuły i znaczeń do wydarzeń, które już miały miejsce – często w sposób, który je zmieniał tak, by pasowały do wizji twórcy, ale niekoniecznie do tego, co było pokazane w historii przed modyfikacją.

smoka – siedem pierwotnych demonów, w tym trzy najbardziej nas interesujące⁵ - Diablo, Mefisto i Baal, których świat pozna później jako Mroczną Trójkę.

Czego tu nie ma. W tle wybrzmiewa manichejskie przeświadczenie o współzależności sił Dobra i Zła, przenikające zresztą przez całą trzecią część (w przeciwieństwie do poprzednich, gdzie Zło dominowało, a siły Światłości nie tylko były zepchnięte na krawędź przepaści, ale też miały relatywnie niewielką reprezentację w trakcie opowieści). Bohaterów mitu założycielskiego Sanktuarium wyciągnięto z dwóch różnych systemów religijnych. W narożniku światłości stał bowiem mezopotamski Bóg-Niebo, Anu, zwany też "Ojcem wszystkich bogów" - twórcy gry nie zmienili mu nawet imienia - jego przeciwnik pochodzi wprost z natchnionych wersetów "Apokalipsy Św. Jana"⁶. Wprawdzie brakuje w tym krajobrazie nierządnic babilońskiej, ale z czasem i ona się w "Diablo III" pojawi – do czego zresztą jeszcze wrócimy.

Przez franczyzę Diablo – obejmującą też książki – przewija się wiele postaci demonicznych o swojsko brzmiących imionach jak Belial czy Azmodan, ale by zachować konsystencję skupmy się na trzech głównych graczach, od których zależy większość historii.

Na pierwszy ogień pójdzie Mefisto, zwany Panem Nienawiści. Jest finalnym przeciwnikiem (bossem) w trzecim akcie "Diablo II", pojawia się też w przerywnikach filmowych. Choć na pierwszy rzut oka niewiele, prócz imienia na to wskazuje, można znaleźć sporo podobieństw do Goethowskiego Mefistofelesa, zakorzenionego mocno w ludowej kulturze germańskiej. Przypomina demoniczny złowrogi szkielet unoszący się w chmurze energii. Działaniami bardzo wdał się w Faustowskiego diabła. Przede wszystkim jest mistrzem zwodzenia, oszukiwania i mamienia. Będąc zamkniętym w podziemnym więzieniu – nazwanym w grze Kazamatami Nienawiści – był w stanie ściągnąć na złą drogę cały Kościół Zakarum – mocno nawiązujący do średniowiecznych zakonów rycerskich. Jako najsprytniejszy z Mrocznej Trójcy brał czynny udział w powstawaniu większości planów, które wdrażała Mroczna Trójca i jej poplecznicy. Nie jest wprawdzie "siłą, która wiecznie zła pragnąc, wiecznie dobro czyni"⁷, ale wynika to z ogólnie przyjętego założenia współczesnych twórców na odzieraniu postaci demonicznych z romantycznej i buntowniczej moralnej dwuznaczności, z jaką współcześni twórcy potrafią portretować np. Lucyfera⁸. Działania tej interpretacji Mefisto mogą wyglądać na złożone intrygi, ale wiodą do jednego celu – jak największego zaszkodzenia ludzkości i przedstawicielom Światłości.

Drugim – i najmłodszym z braci – jest Baal, Pan Zniszczenia. To interesujący konstrukt, w którym można dopatrzeć się inspiracji z kilku różnych źródeł. Postać o tym imieniu była

⁵ Co ciekawe, cała nadbudowa kosmogoniczna została dopowiedziana dopiero w trzeciej części serii. Diablo 1 i 2 uchylały nam jedynie rąbka tajemnicy na temat tego, jak wygląda sytuacja globalna w Sanktuarium oraz jak działa ten świat.

⁶ *Oto wielki Smok, barwy ognia, mający siedem głów i dziesięć rogów*, AP 12,3, *Niewiasta i Smok* [w:] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia*, s. 1406 wyd. Pallottinum, Poznań-Warszawa 1980

⁷ Von Goethe Johann Wolfgang, *Faust*, tłum. Emil Zegadłowicz, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/goethe-faust.pdf> [dostęp: 27.04.2017]

⁸ Czyni tak na przykład brytyjski pisarz Neil Gaiman, który w swoim komiksach *Sandman* prezentuje odrobinę odmienną wizję upadłego anioła – pokazuje go jako czarującą, dwuznaczną postać, wiktającą się w wielkie gry, ale mającą też rozmaite problemy osobiste.

bóstwem ludów semickich. W mitologii ugaryckiej obrazowano go jako młodego i porywczego boga burzy. Co roku ginął w walce toczonej z bogiem śmierci. Baal pojawiał się też w mitologii Egipskiej i Rzymskiej. Znalazło się też dla niego miejsce w Biblii jako bóstwa Fenicjan. Chrześcijaństwo czyniło z podobnych figur postacie antagonistyczne, więc i w Piśmie Świętym można dopatrywać się inspiracji. Co ciekawe w XVII-wiecznej tradycji goeckiej⁹ figurował jako jeden z siedmiu książąt piekielnych – trop ten można więc połączyć z omawianą wcześniej kosmogonią świata Sanktuarium, w której przeciw z siedmiu głów Tethametha uosabiającego Pradawne Zło zrodził się Baal oraz jego bracia. Demon pokazany w grze to z kolei wojownicza postać o posturze humanoida osadzonego na czterech pajęczych nogach. Przerwywniki filmowe portretują go jako śmiałego, okrutnego i porywczego potwora wiodącego do otwartej walki potężną, piekielną armię. Jego domenę, Zniszczenie, można z dużym prawdopodobieństwem utożsamiać z burzą właściwą bóstwu semickiemu. Wojna wydaje się jego naturalnym żywiołem, dlatego gdy w przerywniku filmowym wprowadzającym do rozszerzenia "Diablo II", zatytułowanego "Lord of Destruction", posyła swoje hordy do boju, czyni to z lekkim uśmiechem i nonszalanckim gestem.

Diablo, Pan Grozy mógł być najbardziej skomplikowaną propozycją do zbadania ze wszystkich wymienionych. Jego imię, pomijając południowe korzenie, odnosić się mogło do kreatury uosabiającej ostateczne zło w dowolnej kulturze opartej o religię monoteistyczną, wzbogaconej o wizerunek ludowej, demonologicznej rogaczyny na sterydach. Wątpliwości rozwiewa jednak dokument projektowy pierwszej części, pochodzący z czasów gdy późniejszy oddział Blizzarda, North, nie był jeszcze integralną częścią firmy i nazywał się Kondor. Projektanci tworząc antagonistę, kierowali się wizerunkami chrześcijańskiego diabła. Nie znaczy to jednak, że nie mamy czego w tym przypadku badać. W tym wypadku chodzi nie tylko o pochodzenie i tło postaci, ale też wydarzenia, w których uczestniczy i których jest przyczyną. Przy okazji wprowadzania Diablo w fabułę twórcy bawią się chociażby motywem Legionu i – ponownie – siedmiogłowego smoka powiązanego z Apokalipsą. W wyniku planu, w którym uczestniczy wiedźma Adria, postać z "Diablo" i "Diablo III" – która zresztą pełni, najprawdopodobniej, funkcję Niewiast z 12 ustępu tekstu św. Jana (oczywiście zmodyfikowaną na potrzeby gry) – Pan Grozy wchłania dusze swoich braci i kilku innych demonów, stając się tym samym Legionem, Najwyższym Złem, nowym wcieleniem Tethametha.

Z postacią Diablo wiąże się też kwestia opętania. Jednym z głównych środków Pana Grozy do osiągnięcia celu – zniszczenia świata śmiertelników i pokonania aniołów – było przejmowanie kontroli nad śmiertelnikami, osadzenie swojej duży w ich ciele. Czynił to za pomocą tak zwanego Kamienia Dusz, w którym została uwięziona jego esencja. Proces przebiegał zgodnie ze wszystkimi znanymi regułami opętania. Píše o nich między innymi Di Nola:

"Wszelako przy opętaniu ciało fizyczne zajęte zostaje przez inną rzeczywistość, przez moc przejawiającą się konkretnie, mogącą powodować

9 Goecja to sztuka przyzywania duchów i demonów do naszego świata, pisali o niej między innymi MacGregor Mathers i Aleister Crowley w *Goecji wg Crowleya*.



gwałtowne reakcje fizjologiczne, miotanie się, drgawki, aż w końcu opętany nieruchomieje, wchodząc w stan, który – w odróżnieniu od ekstazy – nie jest nieobecnością, katalepsją, pozorną śmiercią. W takim zneruchomieniu – o ile ono występuje – coś obecnego działa, mówi, objawia się i porusza poprzez struktury fizjologiczne opętanej osoby. W istocie ekstaza jest "wyjściem duszy", skierowaniem się duszy gdzieś na zewnątrz, podczas gdy opętanie "zstąpieniem mocy", pozytywnej albo negatywnej do duszy. [...] W pewnych na przykład sytuacjach opętanie jako opanowanie duszy przez uobecnioną moc bywa poprzedzone przez formy ekstazy, "opróżnienia" osobowości fizycznej, tak, by mogła zaistnieć przestrzeń materialna, którą zajmie obca siła. [...] Wiedźma lub czarownik bywają okazjonalnie opętywani przez demona lub diabła, mogą jednak również dobrowolnie urzeczywistniać doświadczenie opętania, tzn. prowokować wtargnięcie tego lub innego diabła w swoje własne ciało bądź w ciała innych."¹⁰

Działania Diablo i jego pobratymców bardzo pasują do przytoczonego powyżej opisu. Powoli łamał wolę ofiary, zsyłał na nią koszmary, by ostatecznie przejąć całkowitą kontrolę. W filmie otwierającym historię Diablo II, zatytułowanym "Lament Sióstr", widać, jak przybywający do Cytadeli Łotrzyc wymęczony Mroczny Wędrowiec ulega lekkiemu przeobrażeniu fizycznemu – jego twarz zostaje wykrzywiona w paroksyzmie ból, a gra światła sprawia, że wygląda, jakby z czoła wyrastały mu rogi - gdy esencja Diablo – którą nosi w sobie – przejmuje kontrolę i doprowadza do napaści potworów na przybytek oraz śmierci wielu osób. Z kolei w przerywniku filmowym w Diablo III zatytułowanym "Diamantowe wrota" Archanioł Imperius dokonuje nawet aktu zbliżonego do biblijnych i opisywanych współcześnie egzorcyzmów – zmusza demona do podania imienia ujawnienia swego prawdziwego oblicza. Przypomina to prawidłowości, jakie wyodrębnił Di Nola:

"Formuły egzorcyzmów opracowywano według mniej więcej stałego schematu. Zawierały więc one inwokację z użyciem potężnych imion, nakaz skierowany do demona, by opuścił ofiarę(...) w pewnych przypadkach zaś przypadkach również odniesienia do konkretnych ustępów z Ewangelii opowiadających o egzorcyzmowaniu złych duchów przez Jezusa bądź świętych. [...] Z punktu widzenia ściśle typologiczno-religioznawczego egzorcyzm jawi się jako ryt obronny bądź apotropaiczny, wybitnie magiczny, [...]."¹¹

Co ciekawe, Diablo ze szczególnym upodobaniem obrał sobie za cel potomstwo panującej w Zachodniej Marchii Króla Leoryka, obu jego synów – i wnuczkę, Leę. Niestety dla opętanych śmiertelników w świecie Sanktuarium przewidziano tylko jedno rozwiązanie – unicestwienie i śmierć. Jest to więc element różniący serię od opętań znanych chociażby z Pisma Świętego,

¹⁰ Di Nola Alfonso Maria, *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej a złowrogiej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*, s. 289-291 tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2000

¹¹ Ibidem, s. 294-295

gdzie egzorcyzmy jednak czasem się udawały i demon zostawał wypędzony. Kolejną ciekawostką powinien stanowić fakt, że również działania wiedźm w Sanktuarium pasują do opisu Di Noli. Występująca w części pierwszej i trzeciej Adria, kobieta władająca magią, ostatecznie okazuje się służebnicą Pana Grozy, która swoją intrygą doprowadza do opętania wspomnianej Lei i ponownego uwolnienia swego mistrza pod koniec trzeciego aktu "Diablo III". Nie tylko więc służy diabłu, ale też poświęca własne dziecko.

Intrygującym tropem wydają się same Kamienie Dusz, w których zamykano esencje pokonanych demonów (jedną na każdy kamień). W "Diablo II" mieliśmy za zadanie znaleźć i rozbić jeden z nich, zaś w kontynuacji obcujemy z artefaktem o wiele potężniejszym – Czarnym Kamieniem Dusz, który zdolny jest uwięzić wszystkich siedmiu księżąt piekieł. W oczywisty sposób przywodzi to na myśl pieczęć tajemną Salomona, dzięki któremu biblijny król zamknął 72 demony w naczyniu¹² – a wśród nich znajdował także Belial, jeden z bossów, głównych przeciwników występujących w "Diablo III".

To oczywiście nie jedyne tropy kulturowe wskazujące na bliskie pokrewieństwo Sanktuarium z naszym światem i jego tekstami, lecz nie wszystkie dotyczą bezpośrednio kwestii demonicznych. Do takich należy wszechobecna romańska i gotycka architektura, zmiękczona w trzeciej części przez akcenty azjatyckie (co wiązało się najpewniej z chęcią otwarcia na tamtejsze rynki zbytu) czy obecność znanych z "Księgi Rodzaju" nefilimów¹³, którzy, przedstawianych w grze jako nefalemowie. Według mitologii świata Sanktuarium pochodzili ze związków zbuntowanych aniołów oraz demonów.

Na koniec warto się zastanowić, po co to wszystko? Dlaczego Blizzard przyjął światotwórcze założenia tak mocno zakorzenione w znanych kulturach, zamiast – wzorem konkurencji – tworzyć całkowicie wymyślone światy z bardziej dopasowanych elementów i mniej bezpośrednich tropów kulturowych?

Najprostsza dopuszczalna odpowiedź wykracza poza kwestie kreacyjne, a skupia się na komercyjnych. Świat Sanktuarium to okrutne miejsce, gdzie śmiertelnicy są skazani na porażkę, a bohaterowie umierają opętani, skorumpowani lub ogarnięci szaleństwem. Dlatego, w ramach przeciwwagi, potrzeba czegoś znajomego, by odbiorca nie poczuł się zagubiony i przytłoczony wylewającym się z ekranu złem i atmosferą beznadziei. Bezpośrednie, wyraźne tropy kulturowe tworzą wrażenie swojskości, bliskości, dają wrażenie – że gdzieś już to widzieliśmy, a więc możemy się łatwiej odnaleźć wkraczając do nowego, mrocznego uniwersum. Czynniki te wpływają na zasięg produktu, a więc i jego sprzedaż. Na tę zaś – firma Blizzard nigdy nie mogła narzekać.

¹² Mathers MacGregor, Crowley Aleister: *GOECIA wg Aleistera Crowleya*. s.137-138 Wydawnictwo FOX, Wrocław 2000

¹³ Nefilimowie pojawiają się w *Księdze Rodzaju*, w polskim tłumaczeniu jako "olbrzymy" lub "giganci".

Hubert Sosnowski: Zapożyczenia z kultury europejskiej i bliskowschodniej w sposobie kreacji demonów w serii "Diablo"

Bibliografia:

1. Di Nola Alfonso Maria, *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej a złowroziej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2000
2. http://www.graybeardgames.com/download/diablo_pitch.pdf [dostęp 20.03.2017]
3. Kent Steven L., *Cyberplay: Why do so many games have violence and devil imagery?*<http://edition.cnn.com/SHOWBIZ/9705/29/cyber.lat/> [dostęp 23.03.2017]
4. <http://www.gry-online.pl/S013.asp?ID=93321> [dostęp 12.03.2017]
5. Nowicki Michał, *Retrogram - Historia Blizzard Entertainment - Diablo dobra inwestycja*, <http://www.gram.pl/artykul/2010/09/05/retrogram-historia-blizzard-entertainment-diablo-dobra-inwestycja.shtml> [dostęp: 14.03.2017]
6. Von Goethe Johann Wolfgang, *Faust*, tłum. Emil Zegadłowicz, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/goethe-faust.pdf> [dostęp: 27.04.2017]
7. Mathers MacGregor, Crowley Aleister, *GOECJA wg Aleistera Crowleya*. Wydawnictwo FOX, Wrocław 2000
8. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Biblia Tysiąclecia*, wyd. Pallottinum, Poznań-Warszawa 1980
9. *Diablo*, Blizzard North, 1996
10. *Diablo II*, Blizzard North, 2000
11. *Diablo III*, Blizzard Entertainment, 2012



Recenzje i wywiady





Sidey Myoo: Ars Electronica 2017: Artificial Intelligence – The Other I

Tegoroczne [Ars Electronica](#) w Linzu (7-11.09) skupione było na takich fenomenach, jak sztuczna inteligencja, elektromagnetyzm lub technobiologizm, zmieniających dzisiejszą rzeczywistość w rytmie coraz większego potencjału nowopowstających urządzeń. Fenomeny te przez sztukę są kontemplowane, na swój sposób prezentowane i objaśniane. Czasami zawarte w pracach artystycznych idee są futurologicznie rozwijane we współpracy artystów i naukowców dzięki czemu powstają kolejne, nowe perspektywy badawcze.

Tytułowy nurt sztucznej inteligencji ma już swoją historię, np. w nagrodzonej w 2002 na Ars Electronica pracy [Davida Rokeby'ego n-chan\(n\)t](#) (2002) lub w szeregu pracach [Kena Feingolda](#), [Harolda Cohena](#) czy [Patricka Tresset](#). Tematyka SI jest dzisiaj jedną z wiodących, tak w sztuce, jak i w technologii – jest przedmiotem zainteresowań szeregu dziedzin, gdyż z SI łączy się oczekiwania oraz nadzieje, które w sposób radykalny mają wpłynąć na człowieka i ludzki świat. Dokonuje się to poprzez coraz powszechniejsze stosowanie programów ekspertowych, badanie i wdrażanie programów autonomicznych i samouczących się oraz poprzez coraz częściej stawiane zapytania o niebiologiczną świadomość lub nawet odczuwanie inteligentnych robotów, które miałyby towarzyszyć człowiekowi w codziennym życiu. Niewielkim, choć znaczącym w perspektywie możliwych przyszłych zmian, jest przykład samo jeżdżącego samochodu: Tesli, który najpewniej, jeśli się jeszcze więcej nauczy o systemie komunikacji i ludzkich zachowaniach na drodze, stanie się bezpieczniejszy w stosunku do prowadzenia samochodu przez człowieka.

W tym roku pokazano szereg prac bioartowych, takich jak nagrodzony, kilkuletni projekt [K-9 topology Maji Smrekar](#) lub [Regenerative Reliquary](#) autorstwa Amy Karle. Jak zwykle pojawiło się kilka interfejsów muzycznych, takich jak [Comb](#) autorstwa Beat Rossmys lub [Fidgety \(In Between Up & Down\)](#) [GayBird'a](#), czy nagrodzonego Golden Nica instrumentu Lucasa Abeli – [Gamelan Wizard](#).

Wrażenie robiła praca moskiewskiego artysty Dmitry Morozova, występującego pod pseudonimem [vtol](#), który wykorzystał w swojej instalacji *Until I Die* własną krew, w celu energetycznego „napędzania” małego syntezyzatora, o czym można przeczytać w [tegorocznym katalogu z Ars Electronica](#), wydanym po redakcją Gerfrieda Stockera, Christine Schöpf i Hannes'a Leopoldsedera: *Zanim umrę jest instalacją hybrydową, w której wykorzystano krew artysty, nagromadzoną w dłuższym czasie. Krew służy do generowania energii elektrycznej dla małego syntezyzatora dźwięku. Jest to jedno z najważniejszych i skomplikowanych dzieł autorstwa vtol w ostatnich latach, dotykające szeregu tematów związanych ze sztuką hybrydową: alternatywnym źródłem energii, zjednoczenia ludzkiego ciała i maszyny, używania ciała, jako źródła zasobów. Ogólnie rzecz ujmując, projekt ten jest próbą stworzenia technologicznego klonu artysty, wykorzystującego energię życiową do komponowania muzyki elektronicznej.*

Podobnie jak w ostatnich trzech latach, głównym budynkiem wystawienniczym był pozbawiony swojej pierwotnej funkcji, opuszczony budynek miejskiej Poczty o powierzchni 80 tys. m² – [Postcity](#). Warto tu rozpocząć podróż po Ars Electronica, gdyż niezależnie od znajdującego się tutaj biura prasowego i kas biletowych, w Postcity jest największa, trzypoziomowa przestrzeń wystawiennicza, w której prezentuje się setki prac, gdzie także odbyło się szereg eventów, w tym performansów, seminariów, warsztatów. Zwiedzający przemieszczają się w ogromnych pomieszczeniach, obok znajdującego się w jednym z nich, wysokiego na kilka pięter, pocztowego sortownika, który wykorzystywany jest przy performansach. Wystawy znajdują się także w podziemiach, gdzie przechodzi się przez zaciemniony labirynt pomieszczeń, gromadzących lekko oświetlone prace artystyczne.

Pozostałe miejsca, w których można było oglądać w tym roku wystawy, to jak zwykle [Ars Electronica Center](#) mieszczące m. in. mini laboratoria: biologiczne i druku 3d oraz Deep Space, czyli kino w technologii 8k. Nagrodzone prace tradycyjnie pokazano w Centrum Kultury Współczesnej: [OK Offenes Kulturhaus](#). Filmy animowane puszczano na kilku pokazach, choć centrum dla ich prezentacji było w budynku Central Linz. W katedrze umieszczono sporych rozmiarów interaktywną instalację w kształcie „wieloryba” – autorstwa Uwe Riegera, zatytułowaną [Light Scale II](#), jak również wykonano tam kilka performansów z użyciem projekcji. W podziemiu Muzeum Lentos zaprezentowano rozległą instalację autorstwa [Turnton Docklands – Time’s up](#), w której nawiązuje się do świata VR, tyle że tutaj zrealizowanego pod postacią przestrzennej, plastycznej instalacji, będącej modelem fragmentu świata fizycznego w skali 1 do 1. Nowym miejscem zaangażowanym w tegoroczny Festiwal był Anton Bruckner Private University, gdzie odbywały się sympozja.

Gala wręczenia statuetek Golden Nica odbyła się w położonym koło Lentosa, nad brzegiem Dunaju, Brucknerhouse. W tym roku przyznano główne [nagrody](#) Golden Nica – każda wartości po 10 tys. Euro – w czterech kategoriach: Computer Animation/Film/VFX, Hybrid Art, Digital Musics & Sound Art oraz u19 Create Your World. Przyznano także dwie nagrody Stars Prize, każda po 20 tys. Euro, ufundowane przez Komisję Europejską, nagradzającą innowacyjne technologie, które stymulowane są przez sztukę. Gali towarzyszyły prezentacje nagrodzonych prac, przeplatane z wypowiedziami władz i polityków.

Nie do pominięcia jest [Big Concert Night](#), który w tym roku poświęcony był w znacznej mierze muzyce noise. Koncert otworzyła *Bruckner Orchestra pod batutą Markusa Poschnera, wykonując fragmenty 8 symfonii Brucknera w eksperymentalnym połączeniu z zespołem jazzowym*. W pamięć zapadł koncert, podczas którego [Lucas Abela](#) używał kawałka szyby przytkniętego do ust, jako kontrolera muzycznego. To muzyczne wydarzenie zakończyło się zakrwawionymi deckami, a resztki rozbitej na końcu koncertu szyby zostały pozbierane przez kolekcjonerów.

W Postcity zwiedzających witał [Nyloid](#) (2014), autorstwa grupy twórczej [Cod.Act](#) tworzonej przez André and Michela Décosterd, znanych m. in. ze wcześniejszej, nieco podobnej pracy: [Cycloid](#), która wystawiana była na Ars Electronica W 2010. Obie, te wewnątrzinteraktywne instalacje, można powiedzieć, że tworzą dyptyk. Prezentowany przed laty *Cycloid* był pięciometrową (w poziomie) instalacją dźwiękową, wykorzystującą u podstawy element elektromechaniczny, a dalej już tylko bezwładność pozostałych, tworzących go

fragmentów: rurek, z których był zbudowany. *Nyloid* to równie spora gabarytowo instalacja, która składała się z połączonych razem, na końcach, trzech sześciometrowych elastycznych rur, których drugie końcówki znajdowały się w stojących na ziemi elektrycznych siłownikach, które nimi obracały. Obrót powodował napięcie elastycznej rury, które następnie było rozładowane poprzez nagłe się jej rozkręcenie, co powodowało że instalacja przyjmowała niezwykle formy. Zanim nastąpił taki „wybuch” energii, instalacja „tężała” zmierzając do bifurkacji wyzwalającej energię. *Nyloid* robił wrażenie połączenia witalności z robotycznością. Forma wciąż się nieprzewidywalnie zmieniała, a przy tym nikt nie miał nad tym niekończącym się procesem kontroli.

Moją uwagę zwróciły dwie prace poświęcone elektromagnetyzmowi. Fenomen ten od lat jest przedmiotem zainteresowań artystek/artystów, co uwidoczniło się w pracy zatytułowanej *Field* (2017), autorstwa [Marlene Reischl](#). Chodzi o instalację zbudowaną z lamp jarzeniowych i cewek Tesli. Gaz w lampach zostaje pobudzony do świecenia dzięki przybliżaniu się pola wysokiego napięcia. Przesuwając się wzdłuż instalacji, w górę i w dół, cewki rozświetlają się w różnych miejscach instalacji. Brak kabli powoduje lekkość i wręcz magiczność *Field*. W warstwie interpretacyjnej praca ta głównie nawiązuje do bezprzewodowego przekazu energii. Druga z wymienionych to praca składająca się z szeregu miedzianych okręgów – anten o średnicy 60 centymetrów: *Dzieło stale się zmienia i zaprasza do poszerzenia nie tylko naszego postrzegania świata i jego wymiarów, ale również własnego aparatu percepcyjnego* (<http://www.skjodt.net/aeter/>). Zawiera się tu także idea związana z powiększającą się ilością fal elektromagnetycznych i ich funkcją: od instrumentu Theremina do nowoczesnych systemów podsłuchowych, których działanie sprowadza się w znacznej mierze do przemierzających przestrzeń, niewidocznych fal elektromagnetycznych.

Jeśli chodzi o temat przewodni dla tegorocznego Ars Electronica, to zainteresowała mnie instalacja *Reading Plan* (2016), autorstwa [Lien-Cheng Wanga](#). Składała się ona z rozstawionych w dość dużej przestrzeni wystawienniczej 23 robotów, w układzie podobnym do klasy lub sali wykładowej. Gdy odbiorca wchodził w tę przestrzeń roboty zaczynały nerwowo czytać i przekładać kartki, a w podkładzie dźwiękowym pojawiał się chóralny głos dzieci. Instalacja ta jest o tyle interesująca, że tworzy paralelę łącząc ideę tradycyjnego lub może nawet już przeszłego sposobu nauczania. Spotykają się tu rytuał i pedagogiczne formatowanie dydaktyki z dzisiejszym usieciowionym nauczaniem pod postacią e-learningu, w którym w znacznym stopniu stawia się na własną aktywność podopiecznych. Tematyka zdalnej edukacji i zapośredniczenia wiedzy jest dzisiaj istotnym problemem, gdyż z jednej strony widać, że pojawiają się coraz bardziej usieciowione formy edukacji, a z drugiej padają pytania o wartość takiej edukacji, zwłaszcza w porównaniu do pedagogicznego znaczenia kontaktu *face to face* z osobą prowadzącego. Powyższa praca poddaje krytyce tradycyjny stosunek do nauczania – w dzisiejszych czasach wiedza, jak i sami uczniowie i nauczyciele są wręcz z konieczności usieciowieni.

Bez wątplenia warto zwrócić uwagę na kilka prac bioartowych, w tym wspomniany wcześniej projekt artystyczny Maji Smrekar - *K-9_topology* (2014-17), również na pracę Amy Karle – *Regenerative Reliquary* (2016), jak i [Paula Vanouse'a](#) – *America Project* (2017). Pierwsza z wymienionych prac zwróciła szeroką uwagę opinii publicznej, budząc pytania

i wątpliwości o zasadność takiej sztuki. Warto zauważyć, że w warstwie przedstawieniowej artystka zadbała o swój image. Dokumentacje filmowe i zdjęciowe są jak ze studia modelingu. Sam projekt z pewnością jest istotny, ale raczej w warstwie konceptualnej, gdzie chodzi o stosunek człowieka do natury, o wyłanianie się człowieka w procesie ewolucji, w którym utracony został kontakt z naturą, gdzie związek ten popadł w zapomnienie i niezrozumienie pierwotnych i podstawowych procesów biologicznych. Chodzi o zwrócenie uwagi na biologiczne lub zwierzęce pochodzenie człowieka i dzisiejsze komunikowanie się z naturą – to wartości, o których pamięta się czasami jak przez mgłę, mając na uwadze ciągły proces przetwarzania natury w artefakt, który nierzadko ogranicza ludzki związek z naturą, który wg. Smrekar jest zapomniany i zaniedbywany. Projekt wzbudził szerokie zainteresowanie, gdyż np. pojawiły się różne opinie na temat prezentowanego przez artystkę motywu, gdzie jak można sądzić, karmiła swojego psa piersią. Powstały także pytania etyczne dotyczące udziału zwierząt w tej akcji artystycznej. Interesującą kwestią, podsumowującą ten wieloletni projekt, jest wszczepienie komórki tłuszczowej psa artystki, Ady, do komórki rozrodczej Smrekar i ich zamrożenia.

Druga z wymienionych powyżej prac, *Regenerative Reliquary*, to nawiązanie do badań nad komórkami macierzystymi – osobistym kluczem do reprodukcji własnych komórek. Instalację tworzy model dłoni, zanurzonej w *biodegradowalnym hydrożelu, który rozpada się w czasie. Rzeźba jest zainstalowana w bioreaktorze, z zamiarem, aby ludzkie komórki macierzyste (od dorosłego dawcy), tam wprowadzone, wzrastały wzdłuż tego rusztowania i rozwijały się w tkanki, mineralizując się w kości.* (<https://www.amykarle.com/project/regenerative-reliquary/>). Ta artystyczna praca dotyka szczególnej, ważnej tematyki, o której słyszy się raczej nieco mniej niż np. o sztucznej inteligencji lub hybrydyczności, zawierając w sobie tajemnicę jednostkowej powielarności, zakodowanej w komórkach.

Trzecia z wymienionych to praca uznanego amerykańskiego artysty bioartowego, Paul Vanouse. Instalację tworzy spluwaczka, z której odbiorcy mogą skorzystać podczas zwiedzania. Po pewnym czasie zawartość spluwaczki jest analizowana w laboratorium genetycznym w charakterze wspólnej masy, co ma pokazać, że DNA łączy a nie dzieli, o czym pisze artysta: *Od dziesięcioleci wmawiano nam, że DNA było źródłem naszej pojedynczości, różnicy i tożsamości. Pokazuję w tej pracy, że nasze DNA jest prawie identyczne – twierdzą, że manifestuje radykalną jednorodność. Spluwaczka jest anonimowym zbiornikiem biomaterii. Każda ślina jest zmieszana, co uniemożliwia jej indywidualizację. Wszystkie pobrane próbki są bliźniacze. W ten sposób wizualizowana jest nasza wspólna tożsamość, nasza kolektywność* (<http://prix2017.aec.at/prixwinner/25969/>). Praca jest interesująca z antropologicznej perspektywy. Pokazuje, że zwłaszcza w przypadku danego gatunku chodzi o podobieństwo a nie o różnicę pomiędzy jego przedstawicielkami/przedstawicielami. DNA jest w znacznej mierze wspólne, czyli w tym sensie nie o różnicę tu chodzi, ale o podobieństwo. Praca ta może wskazywać na drugie dno związane z podobieństwem wewnątrzgatunkowym i nastawieniem w stosunku do innych gatunków. Chodzi tu także o kwestie zrozumienia i wspólnoty, przynajmniej wewnątrzgatunkowej, a nie wzajemnej agresji i dominacji. Uświadomienie sobie genetycznego podobieństwa może rodzić pozytywne nastawienie i relacje, a nie wsobność i niezdrową konkurencję, nierzadko połączona z przemocą psychiczną lub fizyczną.

Interesującą propozycją z zakresu sztuki monitoringu, choć słabo udokumentowaną w Sieci, była instalacja Romana Trilo, *You Are Safe Here* (2017). Odbiorca wchodził do prawie całkowicie zaciemnionego niewielkiego pomieszczenia, w którym na podłodze znajdowały się lekko rozświetlone punkty o średnicy około pół metra, na których widniał napis, że to strefa bezpieczna od monitoringu. Aranżacja pracy nie była szczególna – to przestrzeń, która zbliżona była do environmentu, w której odbiorca mógł poruszać się po tych bezpiecznych miejscach. Natomiast w warstwie konceptualnej praca może wzbudzać refleksję nad inwigilacją w przestrzeni fizycznej i w Sieci. Argumenty wzmacniające potrzebę monitoringu, dotyczące bezpieczeństwa, na pierwszy rzut oka mogą wydać się przekonujące, ale naprzeciwko tego stoi idea ciągłej inwigilacji. To tak, jakby zakładać, że „niebezpieczeństwo czai się za każdym rogiem” i że w związku z tym lepiej pójść na inwigilacyjny konformizm. Problem w tym, że ten wybór w szeregu wypadkach nie pozostaje do decyzji każdego z nas. Istnienie systemów monitorujących jest niezależne od tego, czy się na to zgadzamy czy nie. Można w tym celu przywołać inną pracę, prezentowaną i nagrodzoną Golden Nica na poprzednim Ars Electronica w kategorii Interactive Art+, autorstwa [Mathiasa Juda i Christopha Wachtera](#), zatytułowaną [Can you hear me?](#) Chodziło w niej o interwencję w związku z istnieniem systemów podłuchowych na dachach berlińskich ambasad Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Niezależnie od tego, w pracy Trilo zawiera się potencjał polegający na możliwym jej poszerzeniu w przestrzeni miasta. Można sobie wyobrazić, że taki artystyczny projekt polegałoby na odnajdywaniu, ciągłym sprawdzaniu i oznaczaniu miejsc, które z różnych przyczyn nie są lub nie mogą być monitorowane – swoiste enklawy, do których być może pasowałyby oznakowanie symbolem Jing i Jang, jako miejsc wolnych od inwigilacji, ale także przez to podatnych na potencjalne przestępstwo.

Tematyka monitoringu w przestrzeni fizycznej i sieciowej łączy się z jeszcze inną pracą, opartą na dronach, zatytułowaną [A Study into 21st Century Drone Acoustic](#), autorstwa Gonçalo Freiry Cardoso i Rubena Patera. Jest to praca interwencyjna, z zakresu sound artu, z wątkami monitoringu, zwłaszcza gdy chodzi o niewidoczne, ale słyszalne drony, monitorujące jakiś obszar: *Sporą uwagę skupia się na dronach – oczach na niebie. Dla ludzi znajdujących się na ziemi dźwięk dronów jest powszechny. Drony wojskowe latają na dużych wysokościach i są częściej słyszalne niż widoczne. Słowo dron jest zakorzenione w dźwięku odnoszącym się do hałasu pszczoły – trutnia. Tam gdzie toczy się konflikt [zbrojny] dźwięki dronów tworzą ogromne nasilenie dźwięków, które trwa nawet wiele godzin po zakończeniu działań.* <http://prix2017.aec.at/prixwinner/23300/>. Warto dodać, że drony wzbudzają spore zainteresowanie, jeśli chodzi o ich wykorzystanie w sztuce. Można tu wymienić spektakularne prace, w których zaprogramowano „taniec dronów”, nad którymi czuwa system sztucznej inteligencji ([DRONE 100 – Spaxels over Linz](#)) lub pracę z zakresu bioniki [Chiary Esposito – The Dream of Flying](#) (2013).

Powróćmy na koniec do tytułowej problematyki SI. Na uwagę zasługuje wewnątrzinteraktywna instalacja z wątkiem architektonicznym, [Rock Print: A Manistone](#) (2015), powstała w [Gramazio Kohler Research](#). *Rock Print* to system, którego geneza tkwi w druku 3d, służąc w tym przypadku do kreowania, np. pomników, rzeźb lub budowania budynków. Polega to na przeplataniu sznurka ze żywirem, co tworzy dość spójną konstrukcję: *Rock Print to pierwsza instalacja architektoniczna, zbudowana z drobnego, ziarnistego*

materiału i wykonana przez robota. Powstały w ten sposób niezwykle pionowy obiekt – instalacja, przedstawia zupełnie nowe podejście do architektury [...]. Są to losowo upakowane, potencjalnie w pełni do wielokrotnego użytku, rozproszone, zazębiające się struktury, które mogą być wytwarzane automatycznie w dowolnych kształtach. (<http://dfab.arch.ethz.ch/web/e/forschung/297.html>). Idea „ruchomego miasta” ma swoje początki w działaniach grupy Archigram, powstałej na początku lat 60. XX wieku. Wtedy chodziło o dynamiczną architekturę, na ile to możliwe zmieniającą się wraz z „organizmem” miasta, a nie determinującą raz na zawsze jego strukturę. Współcześnie idee te przechodzą renesans, co wynika z rozwoju technologii i potrzeb nowoczesnych miast, a unaocznia się w projektach takich, jak na razie nie doszła [Rotating Tower](#), zaprojektowana w ramach futurologicznego projektu Dynamic Architecture Davida Fishera.

Kolejną pracą poświęconą SI jest instalacja So Kanno, Takahiro Yamaguchi [Asemic Languages](#) (2016). Praca polega na pokazaniu inteligentnemu robotowi 10 rodzajów odręcznego pisma w różnych językach, z różnych regionów świata. Finalnie, robot posługuje się kilkoma własnymi charakterami pism, które są podobne do wcześniej wyuczonych, co sprowadza się np. do liternictwa i rytmu wyrazów.

Na zakończenie warto wspomnieć o dwóch pracach, w których przedstawiono dwie odmienne idee związane z relacją człowiek-inteligentny robot. Pierwszą z nich jest praca Emanuela Golloba, Johannes Braumanna, [Robot Doing Nothing](#) (2016), a drugą Katsu Kinogami – [Rekion Voice](#) (2016). Te artystyczne prace pokazują dość wyrafinowane i niestandardowe podejście do SI. W pierwszej ze wspomnianych wyraża się to w zachowaniu robota, który spędza czas na bezowocnej, wciąż powtarzającej się czynności, polegającej na przeplataniu sznurków, co nie łączy się z żadnym finalnym, użytkowym efektem – robot nie musi być kojarzony z taśmą produkcyjną, ale jest zajęty samym sobą w ramach bezużytecznej czynności. Druga praca to wizja świata, w której inteligentne roboty zostały podporządkowane człowiekowi, zajęły miejsce zwierząt lub roślin, a ich sprawczy potencjał rozplynął się w poddaństwie i służalczości w stosunku do człowieka: *W dystopijnym lub pozornie postapokaliptycznej prezentacji Rekion Voice, spotykamy otoczenie robotów, które są jak niewolnicy. Są w pełni pod kontrolą człowieka: kamera na podczerwień pozwala im reagować bezpośrednio na swoich mistrzów, na widownię i podążać drogą ślepej lojalności.* (<https://www.aec.at/ai/en/rekion-voice/>).

Tegoroczne Ars Electronica to jak co roku możliwość doświadczenia sztuki współczesnej, najnowszych prac, które stają się tematem dyskusji w różnych środowiskach, budząc zastanowienie i emocje. W tym roku była to także intelektualna podróż w nieodległą przyszłość, w której człowiek żyje w otoczeniu inteligentnych robotów, korzystając z potencjału intelektualnego programów, przenosząc część trudnych do wykonania zadań na perfekcyjne mechanizmy. Jaka w tym pozostaje rola człowieka? – Można przywołać słowa Raya Kurzweila: *Po prostu być – doświadczając, będąc świadomym – jest to tym, co duchowe i odzwierciedlające istotę duchowości.* (Ray Kurzweil, *The Age of Spiritual Machines. When Computers Exceed Human Intelligence*).



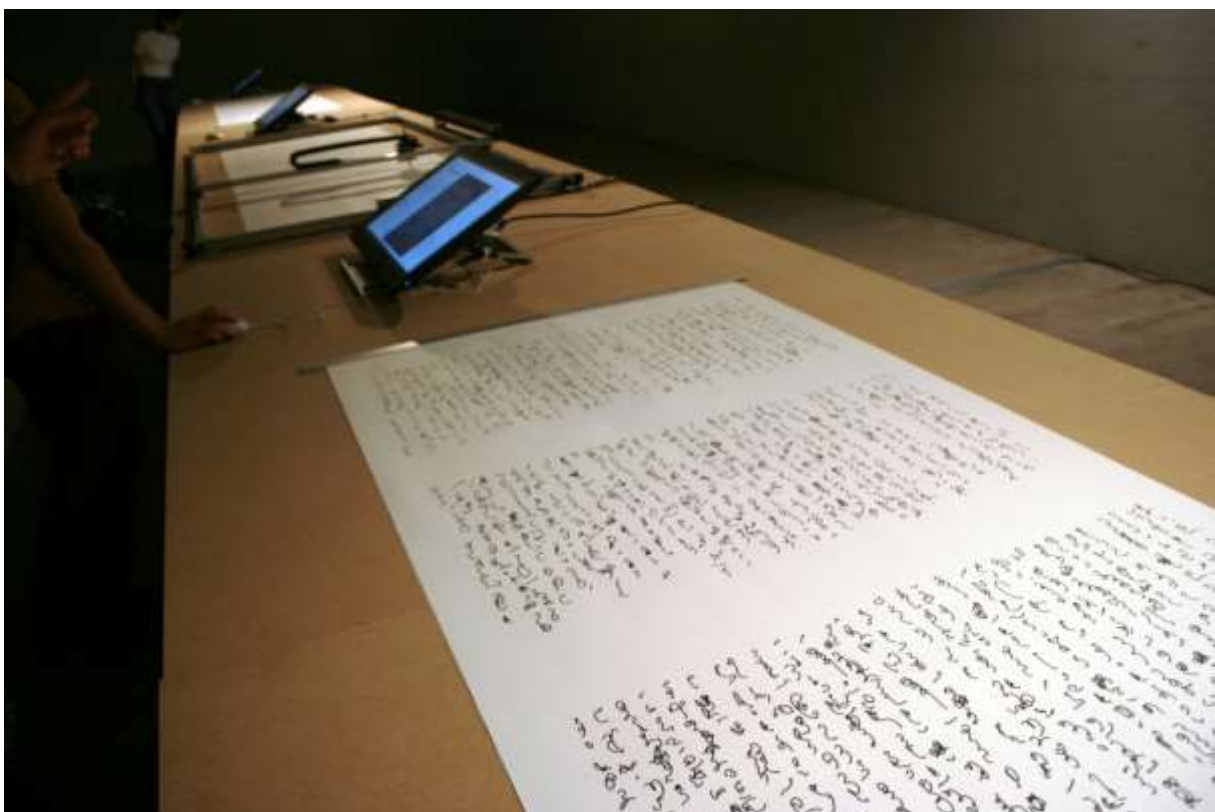
Zdj. 1. Cod.Act Nyloid fot. Jakub Ostrowicki



Zdj. 2. Emanuel Gollob, Johannes Braumann Robot Doing Nothing fot. Jakub Ostrowicki



Zdj. 3. Lien-Cheng Wang Reading Plan fot. Jakub Ostrowicki



Zdj. 4. So Kanno, Takahiro Yamaguchi Asemic Languages fot. Jakub Ostrowicki



Mateusz Napiórkowski: Tam, gdzie kończy się język. Recenzja książki M. D. Foster, *Yokai. Tajemnicze stwory w kulturze japońskiej*, tłum. A. Szurek, Kraków 2017, ss. 336.

Proces tworzenia yokai zaczyna się z pewnością od potrzeby wyrażenia czegoś, na co nie istnieją słowa; wyłaniają się z aporii, z dziury w języku. Stopniowo jednak abstrakcyjne zjawiska stają się konkretnymi istotami. Równie dobrze ktoś może sobie postanowić, że wymyśli yokai – nada mu imię, opíše jego wygląd, charakter i zachowanie. W obu przypadkach te nazwane i zidentyfikowane stworzenia/przedmioty/rzeczy mogą potem, podobnie jak wyrazy, zostać umieszczone w odpowiednim miejscu w słowniku, obok innych yokai. Są figurami mowy (s. 124).

Powyższy fragment pochodzi z omawianej w tej recenzji publikacji Michaela Dylana Fostera pod tytułem *Yokai. Tajemnicze stwory w kulturze japońskiej*. Tekst dotyczący stworzeń yokai należałoby zapewne rozpocząć od dokładnego ich opisanie – słowa Fostera są tutaj jednak dobrym punktem wyjścia do omówienia tego tematu. Yokai to bardzo różnorodna grupa postaci, związana ze zjawiskami osobliwymi i niejednokrotnie przerażającymi (Iwicka 2017: 198). Pewnych sytuacji znanych nam z życia codziennego nie potrafimy wyjaśnić naukowo (mogą to być dziwne dźwięki dochodzące ze strychu bądź niecodzienne zachowanie zwierząt). Wywołują one strach, a ten udaje się opanować tylko wówczas, gdy zostanie nazwany i wyjaśniony – w takich właśnie miejscach pojawiają się yokai. To yokai będą odpowiadać za wszelkie, niepoddające się jednoznaczному opisowi zjawiska. Stwory te można narysować, opracować i skatalogować. Publikacja Fostera jest właśnie odpowiedzią na takie zapotrzebowanie, składa się bowiem ze studium omawiającego problematykę japońskich stworzeń, ale również z części słownikowej, porządkującej wpisy według ustalonego przez autora kryterium. Jakie jest to kryterium oraz jaką metodą badawczą posłużył się autor przy zbieraniu materiału – o tym w dalszej części recenzji.

Yokai, to jak wspominałem, liczna grupa postaci, jednak nie jedyna w demonologii japońskiej. Renata Iwicka, badaczka folkloru japońskiego, opisuje demony jako postacie wrogie człowiekowi, a więc takie, których zachowania nie da się przewidzieć (co jeszcze bardziej potęguje przerażenie). Natomiast yokai u Fostera to postacie raczej psotliwe, rzadko stanowiące zagrożenie dla człowieka (s. 233). Jednocześnie jednak w poczet yokai zaliczane są demony *oni* i inne zjawy, które tracą swój przerażający nimb przez pojawianie się we współczesnych przekazach. Kontekst popkulturowy jest bowiem dla rozwoju tych postaci niezwykle ważny. Jak wyjaśnia autor „ (...) koncentruję się na yokai jako formach ekspresji i komunikacji w kulturze ludowej, będących częścią wielowiekowej tradycji i jednocześnie czymś żywym oraz nieustannie ewoluującym także dzisiaj” (s. 12). Mamy więc do czynienia ze zjawiskami folklorystycznymi, których początki sięgają czasów zamierzchłych, a które stale nabywają nowych cech we współczesnym obiegu treści.

Problem pojawia się w momencie, w którym chcemy dokonać podziału yokai na kategorie. Już sam fragment ze wstępu pokazuje, na czym polega największa trudność: „Równie dobrze ktoś może sobie postanowić, że wymyśli yokai – nada mu imię, opíše jego wygląd, charakter i zachowanie” (s. 124), i prawdą jest, że tak się niekiedy dzieje. Postacie nabywają nowych cech, zmienia się ich wygląd, a wszystko to może służyć na przykład w celach marketingowych, jak w przypadku yokai nazywanego *kappa*, którego pewien sprytny japoński sprzedawca nauczył pisać (Iwicka 2017: 221). Według Iwickiej mamy do czynienia ze zjawiskiem folklorizmu, a nawet pseudofolkloru (*fake lore*) (Dorson 1976). Niejednokrotnie dochodzi również do kontaminacji wątków japońskich z zagranicznymi (Iwicka 2017: 222). Nietatwo więc operować tego typu materiałem, chyba że współczesna „twórczość” dotycząca yokai również zostanie wzięta pod uwagę i będzie stanowić istotną część publikacji. Dla Fostera współczesny kontekst jest niezwykle ważny – w części pracy, która stanowi bestiarium tych przedziwnych istot, przy kolejnych pozycjach (w miarę możliwości) autor przedstawia yokai we współczesnym obiegu. Bardzo często stworzenia te stają się bohaterami japońskich legend miejskich (s. 32), występują w mandze, anime czy w filmach aktorskich. Autor podaje również przykłady na to, w jaki sposób ludzie potrafią wykorzystać powszechnie panującą modę na yokai w celach zarobkowych (s. 190). Jak ważny jest fanowski ruch yokai, świadczy chociażby fakt wykorzystania w publikacji rysunków Shinonome Kijina – nauczyciela, który hobbystycznie zajmuje się tymi istotami. Jego ilustracje są jednak szczegółowe i bardzo dobrze prezentują kolejne typy postaci. Gdziekolwiek, pomiędzy prace Kijina, autor wplata stare ryciny i fragmenty rysunków z tytułowymi demonami, co dopełnia całości obrazu. Strona wizualna jest więc mocnym atutem omawianej pozycji.

Oprócz indeksu wykorzystanych terminów, ułatwiającego lekturę, w publikacji pojawia się krótki rozdział pod tytułem *Nazwy, daty, miejsca*. Autor przedstawia w nim kwestie terminologiczne oraz swój własny system zapisu imion, nazwisk i nazw własnych. Ponadto znajdziemy tutaj również wykaz kolejnych japońskich epok historycznych, chociaż nie zaglądamy do niego zbyt często – yokai powstają i zyskują popularność w Edo (1600-1868 r. n.e.) i to właśnie na tym okresie skupia swoją uwagę Foster. W zakończeniu tego rozdziału przedstawione zostają historyczne nazwy miejscowości – zapewne dla osób, dla których dzieje Japonii są nieznanne. Umieszczenie w książce takiej krótkiej „metryczki” jest dobrym posunięciem – może to pomóc niektórym czytelnikom odnaleźć się w gąszczu poruszanych przez autora zagadnień. Nie stanowi to jednak elementu koniecznego dla badaczy folkloru ani dla osób, które w niewielkim stopniu orientują się w meandrach kultury japońskiej.

Choć omawiana publikacja posiada wiele zalet, to znaleźć można również znaczące wady. Jedną z technicznych usterek jest system przypisów końcowych. W celu odnalezienia interesującego nas źródła, musimy przerywać lekturę i szukać jej z tyłu książki – jest to sposób bardzo nieintuicyjny i nie powinien znaleźć się w tak obszernej publikacji (336 stron, z czego prawie 30 zajmują same przypisy).

Pozostawiając jednak na boku kwestie edytorskie, warto przyjrzeć się sposobowi pracy samego autora. Przy zbieraniu materiału folklorystycznego Foster posługiwał się bowiem

metodami charakterystycznymi dla badań antropologicznych i etnograficznych – przeprowadzał on wywiady z osobami znającymi opowieści o yokai w mieście Kioto oraz na wyspie Shimo-Koshikijima, czyli w dawnej stolicy państwa oraz na wiejskich peryferiach (s. 13). Ponadto w poszukiwaniu interesującego materiału przeglądał miejscowe archiwa, w tym również zapiski historyczne. Jako doskonałe źródło informacji posłużyły mu wszelkie popularne media, takie jak kolorowe czasopisma i tabloidy. Dopełnieniem tego stała się obszerna literatura przedmiotu, istnieje bowiem wiele opracowań na temat yokai, przede wszystkim japońskich badaczy folkloru. W tym miejscu warte odnotowania jest niezwykle podejście badaczy do omawianego tematu – pierwsze kodeksy yokai pojawiały się już w okresie Edo. Jednym z najwcześniejszych źródeł pisanych zawierających opisy tych stworzeń, jest stuściotomowa encyklopedia nazywana *Trzema królestwami* (*Wakan sansaizue*) z roku 1712, w której znajdziemy yokai obok opisów znanych nam zwierząt (s. 67). Prekursorem badań nad japońskimi potworami był Hirata Atsutane, żyjący w latach 1776-1843. Badacz ten przeprowadzał rozmowy z osobami, które twierdziły, że zostały porwane przez *tengu* (stworzenia podobne do ptaków) bądź też doświadczyły innych zdarzeń nadprzyrodzonych (s. 72). Choć w samej Japonii przyjmowano różne postawy wobec yokai – od sceptycznych aż po nostalgiczne, niemalże romantyczne, to o tym, jak ważną rolę pełnią te stworzenia w japońskiej kulturze, może świadczyć fakt, iż w 2012 roku dyrektorem Międzynarodowego Centrum Badań Japonistycznych został Komatsu Kazuhiko – specjalista yokaigaku (dyscypliny naukowej zajmującej się wyjaśnianiem zjawisk ponadnaturalnych, s. 73). Na podanych przez autora przykładach widać, że badania nad zjawiskami nadprzyrodzonymi nie są Japończykom obce, zaś wierzeniowość i kwestie metafizyczne są stale obecne i analizowane.

W części książki, którą moglibyśmy nazwać studium przypadku dotyczącego yokai, najwłaściwsze byłoby określenie, że Foster „snuje swoją opowieść”. Wykorzystuje on bowiem liczne przykłady, nawet ze swojego życia, do zobrazowania wyobrażeń wiążących działania potworów z niewyjaśnionymi zjawiskami. Autor bawi się formą, co nie jest wskazane w przypadku publikacji naukowych (s. 21-22, „Raz czy dwa podczas sztormu słyszałem, jak fale wdzierają się na plażę z groźnym i wyraźnie przesyconym złą wolą rykiem”). Dlatego też pozycja ta jest trudna do skategoryzowania. Tego typu „twórcze” wtrącenia są jednak uzupełniane rozbudowanymi informacjami przydatnymi w analizie, chociażby interpretacji otaczającej nas rzeczywistości. Jest to sprawa niezwykle ważna – niektóre sytuacje mogą bowiem zostać zakwalifikowane jako dobry bądź zły omen i takie też stworzenia powoływane są do życia (dobre i psotliwe albo całkowicie złe). „Jedną z charakterystycznych cech yokai jest ich liminalność (...). Wydaje się zatem stosowne, aby również to studium poświęcone yokai mieściło się gdzieś »pomiędzy«” (s. 23). Słowa autora rzeczywiście oddają charakter tej publikacji – nie jest ona bowiem przeznaczona tylko i wyłącznie dla naukowców zajmujących się popkulturą, ale ma ona również trafić do osób, które tylko z ciekawości sięgną po lekturę. Badania nad yokai sytuują się na pograniczu faktu i fikcji, co za tym idzie, nie jest to najwładniejszy temat do pracy. Istnieją bowiem problemy, z którymi spotyka się każdy badacz kultury popularnej, jak chociażby lekceważący stosunek do folkloru współczesnego. Teoretycznie tego typu trend zmienia się i folklor staje się przedmiotem takich dziedzin nauki,

Mateusz Napiórkowski: Tam, gdzie kończy się język. Recenzja książki M. D. Foster, *Yokai. Tajemnicze stwory w kulturze japońskiej*, tłum. A. Szurek, Kraków 2017, ss. 336.

jak chociażby kulturoznawstwo, problemem jest natomiast sam stosunek do kulturoznawstwa (nie to jest jednak tematem niniejszej recenzji).

Autor poświęca również miejsce na rozważania dotyczące sposobów przekazywania opowiadań o yokai – pojawia się tutaj popularna w okresie Edo praktyka zwana *hyakumonogatari* (tłum. *sto opowieści*) (s. 63-64). Były to zgromadzenia, na których dzielono się strasznymi opowieściami. Po każdym opowiadaniu gaszono jedną świecę, by po ostatniej historii pogrążyć pomieszczenie w całkowitych ciemnościach. Jak zauważa Foster, nie należy w tym przypadku traktować liczby *sto* dosłownie – chodzi po prostu o dużą liczbę takich przekazów. Według niego *Kaidan*, czyli zbiory takich opowiadań, zaczęto w drugiej połowie wieku XVIII zaliczać do literatury wysokiej (s. 65), chociaż jak zauważają inni badacze – była to nadal literatura „lekkiego” gatunku, przekazywana w sposób zrozumiały dla mało wykształconego odbiorcy (Tubielewicz 1984: 388). Stąd też, począwszy od epoki Edo, opowieści z dreszczykiem zaczynały cieszyć się wielką popularnością.

Wydaje się, że popularyzatorską rolę *kaidan* w szerzeniu wątków dotyczących yokai przejęły współczesne legendy miejskie. Jak było już powiedziane, według racjonalnie działającego umysłu człowieka każde niewytłumaczalne zjawisko powinno mieć jakąś przyczynę, jeśli więc nie możemy znaleźć jej w znanym nam świecie, odwołujemy się do świata niewidzialnego (s. 45) i próbujemy wyjaśnić nurtującą nas zagadkę, np. nocnych wędrówek naszej poduszki (yokai zwany *Makura-gaeshi*, czyli *Przekładacz poduszek*, s. 268), czy ubywającej nam z filiżanki herbaty (*Nurarihyion*, s. 247). Ze względu na sensacyjny charakter, legendy miejskie będą jednak nawiązywać do tych yokai, które są najbardziej przerażające. *Kuchi-sake-onna* to bohaterka legendy miejskiej, niezwykle popularnej w Japonii pod koniec lat 70. Treść tego wątku przedstawia się następująco: kobieta w maseczce ochronnej zaczepia na ulicy przypadkowych przechodniów (najczęściej są to dzieci idące do szkoły – to wśród nich opowieści te były najpopularniejsze) i pyta ich, czy jest piękna. Gdy pada odpowiedź twierdząca, kobieta zdejmuje z twarzy maskę pytając: „A teraz?”, jednocześnie ukazując rozcięte od ucha do ucha usta (s. 252).

W miarę jak legenda o *kuchi-sake-onnie* rozprzestrzeniała się po kraju, obrastała w lokalne cechy, a miejscem akcji często okazywały się konkretne ulice znane narratorom. Sama fabuła również stawała się coraz bardziej złożona. Czasami *kuchi-sake-onna* miała w ręku kosę lub sierp i groziła, że rozetnie usta ofiary, aby upodobnić ją do siebie [...]. *Kuchi-sake-onna* zyskiwała również cechy osobowości i osobistą historię. Opowiadano, że lubiła twarde ciastka *bekko-ame*. Kiedyś była biegaczką, zawodniczką na olimpiadzie, i dlatego umiała niezwykle szybko biegać. Można było przed nią uciec, jeśli wbiegło się do sklepu z płytami albo jeśli trzy razy powtórzyło się wyraz *pomada* (*pomado*) (s. 254).

Przedstawione mechanizmy znane nam z legend miejskich, w których przekazy z biegiem czasu zyskują coraz więcej szczegółów, pozwalają na wyodrębnienie wielu wariantów (Barber 2007: 13). Według Miyaty Noboru, badacza folkloru, *kuchi-sake-onna* występująca w miastach i na przedmieściach wiązała się z dużo wcześniejszym yokai o charakterze „wiejskim” – mianowicie z *yamambō*, kobietą mieszkającą w górach, która przypominała wiedźmę. Istnieje ciągłość zarówno w sferze czynników emocjonalnych,

Mateusz Napiórkowski: Tam, gdzie kończy się język. Recenzja książki M. D. Foster, *Yokai. Tajemnicze stwory w kulturze japońskiej*, tłum. A. Szurek, Kraków 2017, ss. 336.

geograficznych, ale i społecznych, które przyczyniły się do powstania obu wątków (s. 87). Foster w wielu miejscach swojej publikacji powołuje się na legendy miejskie (m.in. s. 228, 240, 248-249, 252, 256), wygląda więc na to, że mówiąc o yokai, nie sposób pominąć kontekstu współczesnych japońskich legend, w których, w odróżnieniu od znanych nam globalnych wątków, znajduje się dużo więcej motywów nadprzyrodzonych związanych ze sferą wierzeniową.

Oprócz pierwszej części, stanowiącej studium yokai, w publikacji znajdziemy również obszerny dział poświęcony ich kodeksowi. Według autora „Bestiariusz został tak pomyślany, aby przedstawiał reprezentatywny wybór yokai i aby zarazem łatwo było w nim odszukać informacje o konkretnym stworzeniu” (s. 26). Czy rzeczywiście bestiariusz przygotowany przez Fostera jest reprezentatywny? Na pewno pojawiają się w nim wszystkie najważniejsze typy postaci, jak chociażby *oni*, *tengu*, *tanuki* czy *tsukumogami*, mało jest natomiast informacji na temat smoków – stworzeń ważnych w folklorze japońskim i wiążących się z wyobrazeniami tamtejszych bóstw (Kozyra: 453). Jak tłumaczy dalej autor: „Czytelnik znajdzie tu zarówno yokai miejskie, jak i wiejskie, i starodawne, i współczesne. Chciałem dać dobre próbki rozmaitych typów, mimo to moje zestawienie pozostaje oczywiście niekompletne. Nie da się po prostu spisać wszystkich yokai” (s. 136). Kodeks został natomiast bardzo dobrze opracowany pod kątem zawartych w nim informacji – przy większości postaci pojawiają się przedstawiające je ilustracje, podana jest nazwa japońska oraz – w niektórych przypadkach – jej tłumaczenie. Część wpisów jest lakoniczna (gdymany yokai jest mało popularny), natomiast powszechnie znane stworzenia są bardzo dokładnie opisane – przywołany jest zarówno kontekst historyczny, jak i współczesny, związany z popkulturą. Czasami Foster podaje anegdoty, w których pojawiają się określone potwory, co urozmaica i tak rozbudowane już hasła. W końcowej części książki autor nie omieszkał umieścić indeksu wszystkich występujących w dziele yokai, dlatego do konkretnych wpisów można bardzo łatwo wrócić. Książkę można więc traktować jako słownik yokai, choć z przywołanych przeze mnie względów jest to tylko pewna propozycja Fostera.

Dotyczy to również kryterium podziału yokai – autor umieścił je bowiem w takich kategoriach, jak: *pustkowia*; *woda*; *pola, lasy i łąki*; *wieś i miasto* oraz *dom*. Jak można zauważyć, jest to podział ze względu na „strefy kontaktu” człowieka z owymi stworzeniami (s. 138), a więc podział na przestrzenie liminalne – od tych najbardziej oddalonych od człowieka aż po te najbliższe. Podział ten jest interesujący, jednak nie broni się w każdym przypadku, bywają bowiem yokai, które zależnie od wariantu przebywają w różnych miejscach i podział na miejsce ich występowania traci na znaczeniu (s. 231). Pomimo takich nieścisłości podział Fostera można zaakceptować, staje się zaś szczególnie użyteczny przy opisie yokai ze skrajnych grup, czyli stworzeń występujących na pustkowiach/w górach (istot dzikich) i domowych (które zazwyczaj są nieszkodliwe). Są to typy postaci zupełnie różniące się od siebie i dobrze, że zostały wydzielone w ramach różnych kategorii.

Kwestią wartą omówienia jest zagadnienie dotyczące kanałów przekazu treści związanych z yokai. Na potrzeby swojej pracy badacz stworzył termin *sieci kulturowej yokai* (SKY) (s. 99). Według niego miałyby to być społeczności skupiające pasjonatów tych stworzeń,

a więc w jej szeregach mieliby znajdować się wszelkiego rodzaju badacze, pisarze, artyści oraz odbiorcy treści na ich temat. W ramach SKY istnieją różne punkty przecięcia, tzw. węzły, które wzajemnie na siebie oddziałują. Będą to więc węzeł lokalny, czyli żywy przekaz na gruncie lokalnym, np. dotyczący określonego miejsca w mieście, węzeł akademicki – wspomniane już naukowe zainteresowanie omawianą tematyką, oraz tzw. węzeł wernakularny – inaczej subkultura fanów yokai. Fani, czyli odbiorcy treści, z biegiem czasu sami stają się twórcami yokai, dzieląc się swoimi materiałami i rękodzielami przedstawiającymi ich ulubieńców. Istnienie licznych imprez i festiwali, na których obok twórczości fanowskiej wypowiedają się znani folklorysty, świadczy o przecinaniu się podanych wyżej grup zainteresowań.

Podsumowując, *Yokai. Tajemnicze stwory w kulturze japońskiej* to pozycja ciekawa, choć nie odkrywcza. Autor postanowił stworzyć własną wersję słownika japońskich potworów, która z oczywistych względów jest niepełna. Trudno jednak winić za to autora – nie sposób spisać wszystkich istniejących wariantów yokai. Ponadto dużą część z nich trudno nazwać „kanoniczną”, gdyż powstaje w umysłach takich twórców jak Toriyama Sekien (s. 68) i niekończenie posiada ludowe korzenie. Praca *Yokai. Tajemnicze stwory...* została jednak przygotowana bardzo starannie (poza wadliwą lokalizacją przypisów) – kolejne rozdziały i podrozdziały zostały dobrze oznaczone, zaś część poświęcona kodeksowi yokai jest szczególnie wartościowa. Przy badaniach nad folklorem japońskim można do niej wracać, przeszukując źródła, do których dotarł sam autor.

Na zakończenie warto przywołać z pracy cytaty dotyczące „ludowego” wymiaru yokai. Słowa Fostera świadczą o tym, iż opowiadania o tych stworzeniach stanowią tylko część praktyk w niezwykle bogatej i różnorodnej kulturze japońskiej. Praktyki te wynikają zaś z potrzeby wyrażania czegoś, na co czasami trudno znaleźć odpowiednie słowa. Tak Michael Dylan Foster podsumował imprezę zorganizowaną przez fanów yokai, w której uczestniczył zimą 2013 roku:

Kiedy [...] dotarłem do domu po długiej nocy spędzonej na rozmowach i piciu (oraz śpiewaniu) z członkami społeczności yokai, stało się dla mnie jasne, że yokai jako ludowa praktyka – część nieustannie toczącego się procesu tradycji i zmiany, zachowania i innowacji – są dzisiaj bardzo żywe. Ci, którzy tkwią w tego rodzaju praktykach, czy to komercyjnych, czy wernakularnych [...], są także żywo zainteresowani zachowywaniem znaczenia yokai na poziomie lokalnym. Równocześnie jednak nie czują się ograniczani przez te perspektywy – do yokai podchodzą twórczo, wymyślając je na nowo, ożywiając i nasycając współczesnymi znaczeniami (s. 108).

Mateusz Napiórkowski: Tam, gdzie kończy się język. Recenzja książki M. D. Foster, *Yokai. Tajemnicze stwory w kulturze japońskiej*, tłum. A. Szurek, Kraków 2017, ss. 336.

Bibliografia:

1. Barber, M. (2007). *Legends miejskie*. Tłum. K. Berger-Kuźniar, P. Błoch. Warszawa: Wydawnictwo RM.
2. Dorson, R. M. (1976). *Folklore and Fakelore: Essays Toward a Discipline of Folk Studies*. Boston: Harvard University Press.
3. Iwicka, R. (2017). *Źródła klasycznej demonologii japońskiej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
4. Kozyra, A. (2011). *Mitologia japońska*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN.
5. Tubielewicz, J. (1984). *Historia Japonii*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.





Paweł Maciaszek: *Media cyfrowe w procesie odnowy życia i działania Church of England.* Wywiad z Rev. Ray Porter, MPhil – Director of World Mission Studies, Oak Hill College – London

/Instytut Kulturoznawstwa
Akademia Ignatianum, Kraków/

Wpływ nowych, cyfrowych środków komunikacji na współcześnie żyjących ludzi jest coraz bardziej dostrzegalny. Media posiadają siłę wyjątkowego oddziaływania na człowieka, która często zarówno go niepokoi, jak i cieszy; nie tylko umożliwiają one nieustanne docieranie do prawdy i pomagają w jak najpiękniejszym przeżywaniu codziennego życia, lecz także kuszą uczestnictwem w przekazywanym kłamstwie, złu i brzydocie. Wskazania dotyczące poprawnego wykorzystywania nowych środków przekazu coraz częściej dawane są we wspólnotach Kościołów chrześcijańskich. Internet może (i powinien) pomagać w prowadzeniu wiernych drogą zjednoczenia z Bogiem, w realizacji przykazania miłości bliźniego, w odkrywaniu własnej tożsamości i celu życia.

W Kościele Anglii przez kilkanaście ostatnich lat wielokrotnie sygnalizowany był fakt obecnego w tej wspólnotce kryzysu. Wystarczy tu wspomnieć publikowane na początku 2016 roku na łamach *Mirror* i *Sunday Express* dane, odnoszące się do liczby wiernych w Anglii, którzy angażują się w życie swojej wspólnoty parafialnej. Podawano wówczas, że kryzys jest rzeczywiście ogromny; po raz pierwszy liczba uczestniczących w niedzielnych nabożeństwach spadła poniżej 1 miliona. W ostatniej dekadzie spadek ten kształtował się na poziomie 11-12 procent, co daje ponad 1 procent rocznie. Przeprowadzane w kościołach (w jedną z październikowych niedziel) liczenie wiernych potwierdziło opisaną powyżej sytuację; w 2005 roku w modlitwach uczestniczyło 810 tys. osób, a w 2015 jedynie 752 tysiące. Obecnie jedynie około 2 procent brytyjskich anglikanów systematycznie bierze udział w tej niedzielnej modlitwie parafialnej. Nie bez znaczenia dla obrazu religijności tamtejszego społeczeństwa pozostaje także fakt, że 25 procent ludności Wielkiej Brytanii deklaruje się jako niewierząca. W odpowiedzi na zaistniałą sytuację zwierzchnicy Kościoła anglikańskiego wyznają, że ta chrześcijańska wspólnota rozpoczyna drogę odnowy i reformy, która prowadzić ma do odwrócenia tego spadku frekwencji. Podjęte działania mają przyczynić się do wzrostu liczby anglikanów zarówno w każdym regionie, jak i w każdej grupie wiekowej.

Prezentacja zagadnienia udziału mediów w procesie odnowy życia i działania Kościoła Anglii dokonana zostanie przy pomocy metody indywidualnego wywiadu pogłębionego, czyli zadawanych pytań ogólnych i udzielanych na nie niezależnych odpowiedzi. Celem przeprowadzonej rozmowy jest uzyskanie jak najbardziej szczegółowych opinii i informacji na podjęty temat.

1/ Czy wierni Kościoła Anglii używają mediów społecznościowych? Jakie wyrażają opinie na temat nowego sposobu komunikacji, który wyznacza obecność nowych platform społecznościowych?

/-/ Używają. Zdecydowanie, tak. Media społecznościowe rzeczywiście zajmują znaczące miejsce w życiu zarówno duchownych, jak i świeckich anglikanów. Kościół coraz bardziej zdaje sobie sprawę z tego, że przez swoją obecność w Internecie staje się obecny w życiu ludzi. Kiedy nasze wspólnoty parafialne istnieją w Sieci, wtedy każdy użytkownik – jeśli tylko zechce – może z nimi nawiązać kontakt. Cyfrowe środki komunikacji postrzegamy jako miejsce (sposobność) wchodzenia w interakcję społeczną, czyli wzajemne oddziaływanie ludzi na siebie. Niekorzystanie z takiej możliwości sprawia, że tracimy możliwość nawiązywania relacji z człowiekiem.

Można zapewne powiedzieć, że każdy, kto potrzebuje kontaktu ze wspólnotą Kościoła, poszukuje Boga. W anglikańskich wytycznych odnoszących się do mediów społecznościowych jest mowa o następującej prawidłowości: sytuację, kiedy nasze wspólnoty nie mają stron internetowych lub nie korzystają z portalu *Facebook*, można porównać do miasta, w którym mieszkają ludzie, a w którym nie ma kościoła. Ludzie nie mogą przyjść i spotkać się z nami, gdy nas tam nie ma. To dlatego coraz więcej parafii posiada własne strony internetowe, na których zamieszcza aktualne informacje na temat działalności Kościoła. Szukając potwierdzenia stosowania takich medialnych działań wystarczy zajrzeć pod internetowy adres www.achurchnearyou.com; dzięki znajdującej się tam wyszukiwarce – po wpisaniu nazwy miejscowości lub kodu pocztowego – szukający otrzymuje nazwy i adresy najbliższych anglikańskich parafii. Ten powszechnie znany internetowy katalog kościołów jest wspierany przez *Church of England*; zawiera ponad 16 tys. adresów świątyń i umożliwia wszystkim wspólnotom dostęp do dokładnych informacji zarówno o lokalizacji parafii, jak i dokonywanych się w nich wydarzeniach. Opinię, że jest to wyjątkowo trafne i ważne przedsięwzięcie, potwierdza fakt, że w ciągu roku ta internetowa strona posiada ponad 13 milionów odsłon. Liczba poszukujących kontaktu ze wspólnotą parafialną jest największa w grudniu, przed uroczystością Narodzenia Pańskiego.

2/ Jakie wskazówki, odnoszące się do korzystania z mediów społecznościowych, podaje Kościół Anglii?

/-/ Korzystanie z najnowszych sposobów wzajemnego komunikowania nie jest, jak mogłoby się wydawać, łatwe. Znane są mi przypadki, w których duchowni – publikując swoje uwagi i opinie w tego rodzaju mediach – zostali poproszeni o to, aby jeszcze dokładniej zastanawiać się nad zamieszczanymi w nich treściami. Było to pewnego rodzaju ostrzeżenie. *Facebook* czy *Twitter* są bowiem miejscami, gdzie nie brakuje także złych (negatywnych, agresywnych) reakcji. Stąd też Kościół (na przykład w opublikowanym przez *Diocese of York* przewodniku mediów społecznościowych *Social Media Guidelines*) przypomina o następujących postawach i praktykach: zawsze trzeba brać odpowiedzialność za to, co się pisze; w kierowanych przekazach nie wolno zamieszczać plotek i należy szanować poufność; nie można publikować ani udostępniać tekstów lub zdjęć, które mogłyby narazić na złą opinię autora (jego wiarę) czy

nasze anglikańskie wspólnoty; nie można rozpowszechniać treści przeczących przykazaniu miłości bliźniego – szczególnie dotyczących seksu, postaw rasistowskich czy homofobicznych.

3/ W udzielonej odpowiedzi na pytanie o właściwe wykorzystywanie nowych mediów wymieniony został przewodnik pomagający w poruszaniu się drogami mediów społecznościowych. Kontynuując ten aspekt, zapytam: Czy w nauczaniu Kościoła Anglii – na przykład przez wydawanie stosownych dokumentów – znajdują się treści mające na celu edukację wiernych w obszarze mass mediów? Czy w kalendarzu *Church of England* znajduje się (jak jest to na przykład w Kościele katolickim) dzień poświęcony środkom społecznego przekazu?

/-/ W anglikańskim kalendarzu nie ma wyznaczonego dnia, którego głównym tematem byłyby media. Ja również, przez wiele lat duszpasterskiej posługi, nie przeżywałem takiego dnia. Zasadniczo to od duszpasterzy zależy wybór tematu przygotowywanego dla wspólnoty nauczania i przedstawianych wspólnie modlitewnych intencji. Warto podkreślić, że w ostatnich latach nasze kalendarze zapełniają się nowymi wskazaniem, komu ma być poświęcony konkretny dzień, co ma go charakteryzować i jak powinno się przeżywać ten czas. Działania takie mają często nadawać świąteczny, bardziej radosny sposób przeżywania poszczególnych dni roku. Ja jednak należę do grupy ludzi, którzy są zadowoleni z tradycyjnego kalendarza.

Trzeba dopowiedzieć, że w naszych wspólnotach coraz bardziej obecna jest troska o dobrą kondycję mass mediów, wiemy jak one są ważne w życiu człowieka i społeczeństwa, w życiu chrześcijan. Na potwierdzenie takiego stanu mogę przywołać choćby kierowany do wiernych apel o modlitwę za media w konkretnie wskazanej niedzielę (1 czerwca 2014 r.). Jego inicjatorami byli zwierzchnicy Kościoła Anglii i Kościoła metodystycznego. Dostrzegając stosowaną kontrolę mediów, nieetyczne praktyki dziennikarzy i powierzane im zadania sprostania nowym technologiom, biskupi i kapelani do spraw mediów przekonywali, że praca w środkach społecznego przekazu jest zawodem honorowym i powinna być rozumiana jako powołanie. Z tej racji kierowali do chrześcijan prośbę o modlitwę w intencji pracowników mediów, aby ich wesprzeć w tej trudnej posłudze. Wymieniali oni także tych, którzy we wspólnotach kościelnych zajmują się tworzeniem przekazu ukazującego życie i działanie parafii. Wszyscy wykonujący pracę w przestrzeni medialnej powinni odznaczać się rzetelnością, która pozwala przedstawiać i interpretować znaczącą rolę Kościoła w naszym społeczeństwie. Modlitwa wypowiedziana wówczas przez Johna Sentamu, anglikańskiego arcybiskupa diecezji York, wyrażała następujące prawdy: „Panie Jezu Chryste, mówisz i przynosisz wszystko, co istnieje jako widzialne i niewidzialne: dziękujemy Ci za dar mediów, dzięki którym możemy dotrzeć do odległych miejsc na ziemi z przesłaniem nadziei i życia. Dziękujemy Ci za tych, którzy ryzykują swoim bezpieczeństwem, a nawet swoim życiem, aby ujawnić niesprawiedliwość i przynieść wieści o nadziei. Niech starają się być nosicielami dobrej nowiny, aby wszyscy ludzie poznali obfite życie, dla którego zostaliśmy stworzeni, a jeszcze bardziej cudownie odkupieni w Jezusie Chrystusie. Składamy naszą modlitwę w Twoim imieniu, w mocy Ducha Świętego dla chwały Ojca. Amen”.

Na stronach internetowych naszych diecezji znajduje się wiele treści odnoszących się do medialnego przekazu. W przeważającej większości są to praktyczne rady zarówno dla nadawców, jak i odbiorców informacji. Nie bez znaczenia dla stałego aktywnego udziału naszych parafii w życiu społecznym (które dokonuje się za pośrednictwem mass mediów) pozostaje możliwość korzystania z pomocy *The Diocesan Communication Manage* – Diecezjalnego Dyrektora ds. Komunikacji. Z kolei z dokumentów – zawierających wskazania przydatne w tworzeniu medialnego przekazu – można wymienić choćby te dwa: pierwszy z nich to „*Policy for use of photographs and video recordings of children, Young people and vulnerable adults* - Zasady korzystania ze zdjęć i nagrań filmowych dzieci, młodzieży i wrażliwych dorosłych”, drugim jest „*The Anatomy of a Press Release: what it is and what to do with it* - Forma relacji prasowej: co to jest i co z nią zrobić”. Od czasu do czasu odbywają się także szkolenia, dzięki którym nie tylko coraz odważniej korzystamy z mediów społecznościowych, lecz także zamieszczany w nich nasz przekaz jest bardziej poprawny i interesujący. Potwierdzeniem takiej praktyki jest kurs „*Social Media: Training from the Church of England's Digital Communications Team* - Media społecznościowe: szkolenie zespołu komunikacji cyfrowej Kościoła Anglii”.

Wymienione powyżej – związane z mediami – pełnione funkcje, opracowane dokumenty i organizowane kursy stanowią wybrane przykłady wykorzystywania tradycyjnych i najnowszych środków przekazu do informowania o życiu naszych anglikańskich wspólnot. Są wyrazem, jak wskazują podane przykłady z Diecezji York, świadczoną przez Kościół pomocy w skutecznym realizowaniu tego celu.

Zapewne warto również dodać, że w kilku ostatnich latach grupa ludzi odpowiedzialna za komunikację cyfrową w *Church of England* pomogła ponad 200 parafiom w zaangażowaniu się w tworzenie przekazu w mediach społecznościowych i prowadzeniu własnej strony internetowej. Przeprowadzane zajęcia obejmują nie tylko praktyczne umiejętności przekazywania treści, lecz także poznanie podstaw korzystania z *Facebooka*, *Twittera*, *Instagramu*. Tego typu szkolenia – które wciąż cieszą się dużym zainteresowaniem – są zarówno odpowiedzią na prośby lokalnych wspólnot o pomoc w ich obecności w kanałach medialnych, jak i realizowaniem wyznaczonego przez hierarchów celu odnowienia i reformy Kościoła Anglii. Charakter tych szkoleniowych spotkań oraz ich treść odpowiada potrzebom chrześcijańskich wspólnot kościelnych; stanowią je takie priorytety jak dzieło cyfrowej ewangelizacji, dokładniejsze poznanie i coraz szersze wykorzystywanie Internetu, promowanie wspólnego dobra.

Na internetowych stronach poszczególnych diecezji naszego Kościoła zamieszczane są również praktyczne wskazania redagowania tekstu przeznaczonego do publikacji. Wśród edytorskich zaleceń znajdują się zarówno te elementarne, jak i doskonalące przekaz. Do pierwszych zaliczyć można na przykład: podawanie na początku sprawozdań czy ogłoszeń niezbędnych informacji (kto, co, gdzie, kiedy, jak); ważniejsze treści mają znajdować się we wcześniejszych akapitach, a mniej znaczące w późniejszych (w razie konieczności usuwa się je w kolejności od ostatnich); należy podać dane kontaktowe swojej wspólnoty. Do drugich należą choćby takie wskazania, jak: jasność jest ważniejsza niż kreatywność, bądź rzeczowy a nie subiektywny,

zmierzaj do zainteresowania ludzi, postaraj się dołączyć odpowiedni do informacji cytaty lub zdjęcie.

4/ Posiadanie coraz większych umiejętności korzystania z mass mediów (także tych określanych jako «nowe») ma zatem prowadzić do ...

/-/ Ma prowadzić do Boga. Trud przekazania wiernym poszczególnych parafii umiejętności bycia obecnym w obszarze wyznaczanym przez media cyfrowe i społecznościowe ma prowadzić do osiągnięcia dwóch celów. Pierwszym jest jeszcze większe zaangażowanie parafian w życie lokalnego Kościoła, drugim – wprowadzenie jak najwięcej bliźnich na drogę wiary. Tak naprawdę zatem cel jest jeden – wszystko prowadzić ma do naszego zjednoczenia z Bogiem.

Według najnowszych danych – z końca 2017 roku – każdego miesiąca ponad milion osób otrzymuje chrześcijańskie przesłanie w mediach społecznościowych. A przecież upłynął zaledwie rok od czasu, gdy Kościół Anglii rozpoczął realizację trzyletniego programu o wykorzystaniu cyfrowego przekazu w swoim duszpasterstwie. Można w tym miejscu wspomnieć o dwóch przedsięwzięciach mających na celu prowadzenie ludzi do Chrystusa, które w 2016 roku realizowane były z racji przygotowania do uroczystości Narodzenia Pańskiego i Zmartwychwstania Pańskiego; pierwsze nazwane zostało „*#JoyToTheWorld - #Radość dla świata*”, a drugie „*#LiveLent - #Prawdziwy Wielki Post*”. Zamieszczany w nowych mediach przekaz zbawczych wydarzeń z Ewangelii (w postaci krótkich filmów, modlitw, rozważań) przyniósł ożywienie w Kościele anglikańskim, który – zgodnie z zasadą głoszenia Ewangelii na nowo każdemu pokoleniu – realizuje w ten sposób cel powiększania swojej wspólnoty wszędzie i o każdego. Około 1,5 miliona osób odpowiedziało w przygotowaniu do Bożego Narodzenia, około 2,5 miliona do Wielkanocy, a w ciągu ostatnich 12 miesięcy potroiła się liczba korzystających z chrześcijańskich treści zamieszczanych na *Facebooku* i *Instagramie*.

5/ Realizowane przedsięwzięcie z zakresu wykorzystywania cyberprzestrzeni w działalności Kościoła anglikańskiego nazywane jest zatem – i jednocześnie wyraża – Jego odnowę. Czy to słuszne spostrzeżenie?

/-/ Działanie, o jakim mówimy, jest częścią „Programu Odnowy i Reformy Kościoła Anglii - *Church of England Renewal and Reform Programme*”. Celem tego przedsięwzięcia jest pomoc w realizacji zamysłu, aby nasza anglikańska wspólnota coraz bardziej stawała się Kościołem rozwijającym się, czyli dla wszystkich ludzi i w każdym miejscu. Nauka wykorzystywania mediów społecznościowych, a następnie urzeczywistnianie tego, ma wydać owoc, jakim jest nadzieja. Chcemy bowiem, w świecie XXI wieku, wyróżniać się – właściwą wyznawcom Chrystusa – chrześcijańską nadzieją. *Church of England* chce współcześnie żyjącemu człowiekowi ofiarowywać nadzieję. Tak wybrany i wyrażony cel – o czym świadczą dokumenty z obrad kościelnych zwierzchników i odpowiedzialnych za proces komunikacji – stanowi wsłuchanie się w zapisane w Piśmie Świętym polecenie Chrystusa, abyśmy modlili się o robotników; trzeba prosić Pana żniwa, aby wyprawił nowych robotników, bo żniwo jest wielkie, a ich mało (por. Łk 10, 2).

Odnowa i reforma, jakiej podjął się Kościół w Anglii (na Synodzie Generalnym w 2010 roku), ma prowadzić do osiągnięcia trzech następujących celów: pierwszy to przyczynianie się, jako wspólnota narodowa, do pomnażania wspólnego dobra; drugim jest ułatwienie zarówno wzrostu liczby wiernych, jak i ich duchowego rozwoju; trzeci stanowi potrzeba ponownego dostrzeżenia służebnej działalności Kościoła. Nietrudno zauważyć, że w osiągnięciu każdego z tych celów znaczącą rolę może odegrać wykorzystywanie środków społecznego przekazu. Z kolei do konieczności ich wykorzystywania przynagła realizacja wymienionych celów, którą określa się jako pilną. Określenie to tłumaczy fakt, że kiedy rozglądamy się po ludziach żyjących w naszych rodzinach i miejscach pracy, w naszych miastach i kraju, wtedy nabieramy przekonania, że nie znają Jezusa Chrystusa i Jego miłości. Dotyczy to zarówno starszych, jak i młodzieży, bogatych, jak też biednych. To ważne i pilne: trzeba ułatwić im poznanie Boga, ponieważ On ich zna i kocha.

6/ Dlaczego tak bardzo ważna w *Church of England* jest jego obecność w mass mediach?

/-/ Odpowiedź na zadane pytanie rzeczywiście jest istotna; w jednym z zaproszeń do udziału w medialnym szkoleniu zaznaczono, że do jego zorganizowania przyczyniły się zapytania o celowość obecności cyfrowej. Wierni, którzy tworzą parafialne strony często są wolontariuszami i choć posiadają konta w mediach społecznościowych, to pragną dowiedzieć się, dlaczego powinni być twórcami zamieszczanego tam przekazu o życiu Kościoła i jak go opracowywać.

Odbiorcy zamieszczanych przez wiernych treści o życiu Kościoła z pewnością posiadają Jego o wiele bardziej rzeczywisty obraz. Nie widzą wówczas – jak to jest wtedy, kiedy o wspólnocie wiary piszą ci, którzy do niej nie należą czy też ci, którzy w jej życiu nie uczestniczą – monolitycznej organizacji, ale dostrzegają działającą wspólnie grupę wyznawców Chrystusa. Nie jest to wówczas wyrażanie negatywnych opinii o wspólnotach chrześcijańskich i ocenianie ich na podstawie niepowodzeń w przestrzeni organizacyjnej, jedynie ludzkiej. Posiadana wiedza o tym, że Jezus spotykał się z ludźmi indywidualnie, rozmawiał wtedy o konkretnych problemach życia człowieka, pozwala rozumieć i wykorzystywać media społecznościowe jako osobisty kontakt z każdym z ich użytkowników. Wierni, którzy uczestniczą w życiu parafii, powinni wykorzystywać swoją obecność w środkach przekazu jako osobistą rozmowę z bliźnim stanowiącą świadectwo posiadanej żywej wiary i zbawczego działania Kościoła. O takim przekazie zawsze będzie można (i trzeba) mówić, że jest ekscytujący i inspirujący.

Przekaz ten jest powszechnie charakteryzowany – przez odpowiedzialnych za komunikację medialną w biurach biskupów (*Directors of Communications for the Archbishops' Council*) – jako opowiadanie dobrej nowiny o dziełach Kościoła Anglii, których jest rzeczywiście wiele; należą do nich między innymi: zapewnianie najuboższym środków do życia, edukacja dzieci, przeprowadzane inwestycje materialne). Skoro Kościół jest obecny w tak wielu aspektach codziennego życia lokalnej społeczności, to nie może zabraknąć informacji o Nim w procesie komunikowania społeczeństwa. W ten sposób lokalne wspólnoty powiększają się kolejny obszar wielkiego świata. Zatem pozytywna i aktywna obecność w danej społeczności urzeczywistniana jest przez rozgłaszanie w kanałach medialnych dobra, które dokonywane jest w konkretnej wspólnocie chrześcijan.

7/ W opisie anglikańskiego programu reformy Kościoła najważniejsza jest zatem ewangelizacja rozumiana jako prowadzenie do budowania i pogłębiania relacji człowieka z Bogiem.

/-/ Jeśli Kościół ma na nowo kroczyć drogą rozwoju – o czym zawsze przekonuje życie wiernych – potrzebne jest docieranie do ludzi z najważniejszą i najpiękniejszą nowiną o tym, co Bóg Ojciec uczynił dla nich w swoim Jednorodzonym Synu. Społecznościowe media cyfrowe stanowią wielką szansę, którą musimy wykorzystywać w docieraniu do świata z darem Ewangelii. Mass media i wzrost wspólnot anglikańskich nie kłócą się, wręcz przeciwnie – rozwój parafii jest uwarunkowany posługiwaniem się przekazem cyfrowym. W naszej wspólnocie nieustannie przywoływany jest fakt, że nadejście mediów społecznościowych zamieniło jednokierunkową komunikację (wyznaczoną przez prasę, radio, telewizję) na dwustronny interaktywny dialog (dokonujący się przez *Facebook*, *Websites*, *Hashtags*, *Instagram*). Anglikanie w całym kraju – zarówno duchowieństwo, jak i osoby świeckie – powinni używać tych nowych form komunikacji do budowania społeczności i opracowywania strategii rozwoju. Jednym z obecnych zadań chrześcijanina, które wyczytać można z naszych internetowych stron i które dobrze oddaje temat naszej rozmowy, jest odkrycie powołania do bycia „*the digital evangelist* - cyfrowym ewangelistą”. Takie możliwości stwarza rozwijająca się cyfryzacja, która dla naszego Kościoła jest okazją do przekazywania wszystkim użytkownikom Internetu dobrej nowiny o zbawieniu. Chcemy stworzyć w ten sposób podstawy apologetyki; przekaz z nauką prawd wiary i wskazówkami, jak – kierując się nauką Chrystusa – przeżywać własną codzienność.

8/ Ludzkich osiągnięć w obszarze rozwoju życia duchowego, przebycia jakiegoś odcinka drogi zbawienia czy wkładanego trudu w osiągnięcie zjednoczenia z Bogiem nie ocenia się w kategoriach dokonywanych przez człowieka obliczeń i nie nagradza się przemijającymi nagrodami. Jednak Kościół Anglii, którego zadaniem jest troska o zbawienie każdego człowieka, został wyróżniony złotą nagrodą za najlepsze wykorzystanie technologii cyfrowej – *Digital Impact Awards 2017*.

/-/ Realizowana przez nasze wspólnoty inicjatywa wykorzystywania cyfrowego przekazu oceniona została jako sukces. Spośród organizacji charytatywnych, pozarządowych i *non profit* (czyli prowadzących swoją działalność w celu wspierania prywatnego lub publicznego dobra, a nie dla osiągnięcia zysku) *Church of England* jawi się jako szczególnie aktywny w Sieci. To tłumaczy radość zwierzchników Kościoła, którzy z ogromnym zadowoleniem odczytują statystyki potwierdzające słuszność podjętego dzieła cyfrowej ewangelizacji. Każdego miesiąca z komunikacji *on line* korzystają miliony osób. Przygotowane przez zespół do spraw cyfryzacji *Church House, Westminster* wyniki informują, że co miesiąc 1,5 miliona osób – chcąc poznać życie i działanie naszych wspólnot – odwiedza anglikańskie witryny internetowe. Kolejne 1,2 miliona używa serwisów społecznościowych, takich jak *Twitter*, *Facebook*, *Instagram*. Około 4 milionów odbiorców znalazły wspomniane wyżej ewangelizacyjne kampanie przygotowujące na uroczystości Bożego Narodzenia (*#JoyToTheWorld*) oraz Wielkanocy (*#LiveLent*). Można więc przypuszczać, że tą nową drogą (jaką stanowi globalna Sieć) dokonuje się zdobywanie informacji na temat wiary i duchowe w niej wzrastanie. Ludzie

żyją w Sieci i ten fakt posiada coraz większy wpływ na sposób przeżywania przez nich codzienności. Zadaniem Kościoła, jakimś nowym wyzwaniem, jest zatem połączenie tego przebywania chrześcijan w *Internecie* z ich fizyczną obecnością we wspólnocie wiernych, gdzie Chrystus kształtuje tych, którzy tworzą Jego Mistyczne Ciało. Słuszna jest więc opinia odpowiedzialnych w anglikańskiej wspólnocie za rozpowszechnianie tego rodzaju przekazu, że ludzie w całej Anglii angażują się w platformy cyfrowe i społecznościowe Kościoła, aby wzrastać w wierze i dowiedzieć się więcej na temat chrześcijaństwa.

9/ Do tej pory w naszej rozmowie ukazany został pozytywny aspekt wykorzystania nowych mediów w duszpasterskiej działalności Kościoła. Czy użycie komunikacji cyfrowej w duszpasterstwie niesie ze sobą jakieś zagrożenia?

/-/ Nietrudno zauważyć, że większość wspólnot kościelnych chce dzisiaj podawać swój przekaz przy wykorzystaniu obrazu i dźwięku. Wynika to zapewne z faktu, że życie współczesnego człowieka – któremu ciszy brakuje lub od niej ucieka – naznaczone jest przekazem opartym na obrazach i dźwiękach. W opisanej sytuacji zagrożenie, które dostrzegam, polega na tym, że często środki stają się celem, że ludzie zwracają większą uwagę na medium niż na treść komunikatu. Byłby to rzeczywiście wielki błąd, gdyby w prowadzonym przez nas duszpasterstwie środki przekazu, z zawartą w nich siłą obrazu i dźwięku, przesłaniały treść komunikatu. Przekazywane słowo Ewangelii, które jest żywe i skuteczne, nigdy nie może tracić rzeczywistego sensu przez uatrakcyjnienie tego przekazu dźwiękiem czy obrazem.

Ewangeliczny przekaz dokonany przy użyciu programu *PowerPoint* (na przykład wygłoszone w ten sposób kazanie) może prowadzić do trywializacji przesłania lub uczynienia z homilii wykładu. Jako doświadczony duszpasterz, jestem przekonany, że w posłudze głoszenia nauki Chrystusa Pana musimy wykorzystywać wszystkie dostępne środki i formy. To jednak jest bardzo trudne, gdy pamięta się o tym, że wszystkie nasze starania mają przyczyniać się do nieustannego pogłębiania relacji człowieka z bezgranicznie kochającym go Bogiem.

Kiedy na internetowych stronach naszych wspólnot parafialnych zamieszczane są niedzielne homilie, to zapoznanie się z ich treścią nie zwalnia z przyścia do kościoła i uczestniczenia w modlitewnym zgromadzeniu. Stąd też wiele takich stron rozpoczyna się od zaproszenia do udziału w życiu wspólnoty; znajduje się tam jej krótki opis i zachęta do przeżycia doświadczenia ewangelicznej miłości Boga i bliźniego. Opisy tych lokalnych wspólnot – co potwierdzają chociażby internetowe treści parafii św. Andrzeja w Chorleywood (Hertfordshire) czy św. Pawła w Knightsbridge (West End London) – opisują, kim są anglikanie: są oni dziećmi Ojca, który jest w niebie; dokonująca się w nich przemiana jest skutkiem Jego miłości, której przyjęcie urzeczywistnia się przez naśladowanie Jezusa Chrystusa - Pana; są pełni entuzjazmu gdy dostrzegają życie i społeczności przemienione i uzdrowione mocą Ducha Świętego. Parafie, które tworzą, są miejscem chrześcijańskiej formacji i wypełniania zleconej przez Zbawiciela misji. Takiego rodzaju opisy kończą się skierowanym do każdego z czytelników zaproszeniem „Przyjdź”, „Dołącz do nas”, „Czekamy na Ciebie!”.

10/ Pora na ostatnie myśli na ten ważny dla doczesnego i wiecznego życia człowieka temat o wykorzystywaniu mediów cyfrowych przez wspólnotę Kościoła Anglii. Jakim przesłaniem warto zakończyć naszą rozmowę, aby potwierdzić (i jednocześnie zachęcić), że korzystanie z internetowych przekazów może stanowić dla społeczeństwa drogę zarówno poznania życia Kościoła, jak i uczestniczenia w nim z coraz większym zaangażowaniem?

/-/ Media są zatem wezwane do promowania wartości duchowych. Powinny one przemawiać do każdego ludzkiego serca, poruszać je i pomagać w otwarciu się na Ducha Świętego. Jesteśmy chrześcijańską obecnością w życiu brytyjskiego społeczeństwa. Do każdego zwracamy się z propozycją: obserwuj nas, aby dowiedzieć się więcej o pracy, którą wykonujemy w naszych społecznościach w całej Anglii i Europie.

Przekazywane treści silnie oddziałują na serce człowieka. One przynaglają do poszukiwania osobistego duchowego przeżywania wiary, nadziei i miłości – do poszukiwania Boga. Potwierdzeniem mogą być choćby wpisy Justina Welby. Arcybiskup Canterbury, prymas Anglii i zwierzchnik światowej Wspólnoty Anglikańskiej posiada swój profil na *Twitterze*, który obserwuje ponad 116 tysięcy użytkowników Sieci. Jego wpisy tłumaczą, na czym polega chrześcijańskie życie. W jednym z nich podzielił się – fascynującym, bo mówiącym o doświadczeniu bliskości Wszechmogącego – następującym poznaniem: «kiedy modlimy się za naszych bliźnich, wtedy poznajemy miłość Chrystusa. W ten sposób możemy być częścią ich tajemnej historii». Powyższa reguła stanowi zachętę do włączenia się w życie wspólnoty, która – z rodzącej się potrzeby coraz doskonalszego miłowania – modli się za wszystkich ludzi. Taką wspólnotą jest każda z naszych parafii. Takie są plany Boga względem człowieka, któremu chce udzielać swojej miłości. Uważne czytanie przekazu o chrześcijańskim życiu może stanowić początek niekończącej się z Nim przyjaźni.

Dziękuję za rozmowę, za zaprezentowanie duszpasterskiej działalności Kościoła Anglii w wymiarze wykorzystywania mediów społecznościowych.

Dr hab. Paweł Maciaszek, kapłan archidiecezji częstochowskiej

Uczelnia: Akademia *Ignatianum* w Krakowie - Instytut Kulturoznawstwa

Obszar badań: Środki społecznego przekazu w religijnej formacji człowieka