Zeszyty Naukowe

Numer 1 (1/2010)

Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego

Kraków 2010

Zeszyty Naukowe

Towarzystwa Doktorantów
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Numer 1 (1/2010)

Nauki Humanistyczne

Kraków 2010

Wydawca:
Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
Ul. Straszewskiego 25/3
31-113 Kraków

Redaktor naczelna:
Paulina Tendera

Zastępca redaktor naczelnej:
Marcin Lubecki

Sekretarz redakcji:
Aleksandra Wilczura

Zespół redakcyjny Nauk Humanistycznych:
Joanna Dziadowiec (red. prowadząca),
Marcin Lubecki, Paulina Tendera,
Aleksandra Wilczura

Recenzenci:
Dr hab. Kazimiera Mikoś,
Dr hab. Piotr Mróz,
Dr hab. Jarosław Rokicki,
Dr hab. Leszek Sosnowski,
Dr Aleksandra Klęczar

Redakcja językowa i korekta:
Marcin Lubecki (red. prowadzący),
Anna Kowalcze-Pawlik, Katarzyna Migdał,
Rafał Opulski, Anna Wrońska

Skład:
Marcin Lubecki

Projekt okładki:
Szymon Drobniak

© Copyright by Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ
All rights reserved
Wydanie I, Kraków 2010

ISSN 2082-9469

SPIS TREŚCI

ANNA SKÓBEL 7

THE PROBLEM OF SELF-IDENTITY IN TENNYSON'S *THE LADY OF SHALOTT* AND BROWNING'S *MY LAST DUCHESS*

MARCIN LUBECKI..... 13

ZNACZENIE EKSTAZY I HORYZONTU W FILOZOFII MARTINA HEIDEGGERA

MARIUSZ KALANDYK 37

ETNICZNY KONFLIKT O TOŻSAMOŚĆ A ZMIANA IDENTYFIKACJI JĘZYKOWEJ TYBETAŃCZYKÓW W TYBETAŃSKIM REGIONIE AUTONOMICZNYM

JOANNA DZIADOWIEC..... 48

GÓRALSKIE REPREZENTACJE, CZYLI RZECZ O PODHALANACH I ICH KULTURZE

EWA KORZENIOWSKA..... 72

TRANSKULTUROWOŚĆ W KONTEKŚCIE TWÓRCZOŚCI TANIZAKIEGO JUN'ICHIRO

JUSTYNA GAJEK 80

OBRAZ RUINY W *TROJANKACH* EURYPIDESA – PRÓBA ANALIZY DRAMATU

ALEKSANDRA WILCZURA 98

MIĘDZY ORIENTEM A OKCYDENTEM. POGRANICZE TOŻSAMOŚCIOWE W BIOGRAFII EDWARDA W. SAIDA

RECENZJE, SPRAWOZDANIA, DYSKUSJE

MAGDALENA TENDERA 111

ALDOUS HUXLEY, *DIABŁY Z LOUDUN*

PAULINA TENDERA 118

VI BIENNALE W BERLINIE. *BIENNALE SZTUKI ZNANEJ*

INFORMACJE O AUTORACH 123

ANNA SKÓBEL

THE PROBLEM OF SELF-IDENTITY IN TENNYSON'S *THE LADY OF SHALOTT* AND BROWNING'S *MY LAST DUCHESS*

The concept of self-identity is one of the major issues of the postmodern philosophy. According to Derrida's theory, "the self can never be entirely separated from the other"[1], therefore one can never gain complete knowledge of what one is. Similarly, Lacan argued that since the self is determined by language, one's identity is "constantly reconstituted and in constant flux"[2]. The notion of self-identity is thus not given and fixed, but it "has to be routinely created and sustained in the reflexive activities of the individual"[3].

The postmodern idea of the unstable identity perfectly corresponds to the problem of defining one's self in *The Lady of Shalott* and *My Last Duchess*. The main speakers of the poems constantly try to construct their own names, but the task turns out to be very difficult.

The Lady from the Tennyson's poem[4] appears to the outside world as a person who "imbowers the silent isle" (P I, l. 17). Secluded by "four gray walls, and four gray towers" (P I, l. 15), the Lady becomes a mystery to the people of Camelot. Some of them even doubt whether she exists:

> But who hath seen her wave her hand?
> Or at the casement seen her stand?

[1] *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. Craig, London – New York 1998, p. 190.
[2] [Online]. Available at: http://tranquileye.com/mirrors/panop/topicsself.htm [May 20, 2009].
[3] A. Giddens, *Modernity and self-identity: self and society in the late modern age*, Stanford 1991, p. 52.
[4] I quote *The Lady of Shalott* and *My Last Duchess* after *The Norton Anthology of English Literature*, New York – London 1986.

Or is she known in all the land,
The Lady of Shalott?

(P I, l. 24-27)

Only the reapers hear the Lady's song, which makes them believe that she truly lives in the tower. Moreover, while listening to the song they imagine the Lady as a "fairy" (P I, l. 35). She may be then perceived in two ways: as a beautiful woman or a magical creature. The reapers' ambiguous conception of the Lady of Shalott foregrounds the problem of how her own identity is constituted. The Lady turns out to be mysterious not only to the people of Camelot, but also to herself. Once locked in the tower, she "weaves by night and day/ A magic web with colours gay" (P II, l.1-2). The Lady knows very little about the reasons why she is secluded. Her knowledge is based only on a "whisper" (P II, l. 3) which once said that "A curse is on her if she stay / To look down to Camelot" (P II, l. 4-5). Therefore, the Lady perceives the exterior world only by reflections and shadows in the magic mirror. She is cut off from the real space and nature. The mysterious curse prevents her from experiencing the real world. On one hand, the metaphor of a mirror emphasizes Lady's seclusion and loneliness, but on the other hand, it becomes an emblem of the artificiality and pointlessness of her existence.

The Lady is constantly preoccupied with the act of weaving her web, but it seems that she is weaving for weaving's sake, since she does not see any sense in it:

And so she weaveth steadily,
And little other care hath she,
The Lady of Shalott.

(P II, l. 7-9)

Her attitude towards this style of life suddenly changes when she sees a loving couple in the mirror. Then the Lady realizes that her existence is dull, and that she wants to experience real life and to explore who she really is. The first step she makes is to articulate the desire to taste the life of a real woman. That is why she says "I am half sick of shadows" (P II, l. 35). This statement reflects not only the wish to quit her passive existence, but it also conveys the desire to be defined, to become fully aware of one's own name. Thanks to Sir Lancelot, who has captured the Lady's attention and made her fall in love with him, she makes an attempt to fulfill her plans. Therefore,

She left the web, she left the loom,
She made three paces through the room,
She saw the water-lily bloom,
She saw the helmet and the plume,
She look'd down to Camelot.

(P III, l. 30-34)

The Lady is aware of the fact that the decision to act against the "whisper" will cause the curse to come upon her. Nevertheless, she is so determined to participate in the real life and to experience love that she sets out for Camelot in a boat bearing her name:

Down she came and found a boat
Beneath a willow left afloat,
And around about the prow she wrote
The Lady of Shalott.

(P IV, l. 6-9)

Since the Lady dies at the end of the journey, some scholars perceive as impossible her attempt to enter language and social identity *via* the sign which is her name. "She becomes in death what she was without knowing it in life: a floating signifier."[5] In other words, "the Lady's body itself becomes a sign in death, but what it means, who it is for, and what the Lady intended it to say remain unknowable"[6]. Therefore, the Lady of Shalott, who lived as a mystery, dies as a mystery both to the people of Camelot and to herself.

Constructing one's own identity is also one of the themes of *My Last Duchess*. The duke of Ferrara's dramatic monologue reflects his ambition to be perceived as a powerful man. His domineering attitude towards other people is already expressed in the opening lines of his speech:

That's my last Duchess painted on the wall,
Looking as if she were alive. I call
That piece a wonder, now: (…)
(…) and there she stands.

(l. 1-4)

[5] K.A. Psomiades, *"The Lady of Shalott" and the critical fortunes of Victorian poetry*, [in:] *Critical Terms for Literary Study*, eds. F. Lentricchia, T. McLaughlin, Chicago – London 1995, p. 38.
[6] Ibidem.

The duke proudly presents a portrait of his dead wife. His words reveal the desire to have control over the people who surround him. Unable to control the duchess when she was alive, the duke now triumphantly demonstrates his power over her portrait: "none puts by / The curtain I have drawn for you, but I" (l. 9-10). He evokes the image of a powerful master also by mentioning the hard wok of the artist who produced the painting for him: "Frà Pandolf's hands / Worked busily a day" (l. 4). The duke of Ferrara constructs his name also by referring to pathos. Therefore, he creates an emotional picture of a loving, but abused husband:

> (…) Sir, 'twas not
> Her husband's presence only, called that spot
> Of joy into the Duchess' cheek (…).
>
> (l. 13-15)

Who had no choice but to murder his disrespectful wife:

> Oh sir, she smiled, no doubt,
> Whene'er I passed her; but who passed without
> Much the same smile? This grew; I gave
> commands;
> Then all smiles stopped together. (…)
>
> (l. 41-44)

The Duke wanted to rule the Duchess in every possible way. His possessive attitude was reflected mainly in the demand that her joy was directed only toward him. Even after her death, he kept the painting hidden behind a curtain so that he had the Duchess's smile only for himself. The Duchess can be thus perceived as an extremely tragic figure. Her fate seems to be very similar to that of the Lady of Shalott. Both women lived in seclusion – the Duchess suffocated in the relationship with the jealous Duke, and the Lady was doomed to weave the web pointlessly for the rest of her life. Both women were cut off from the reality they wanted to experience. However, they made attempts to change their passive existence. As Artavia Lineszy-Overton notices, "The Duchess's smile was a symbol of her connection with the outside of her marriage"[7]. She communicated with others through her smile and joy. The Lady of Shalott, on the other hand, had the magic mirror in which she could see the reflections of the outer, "pageant life". Unfortunately, both women paid high price for their at-

[7] A. Lineszy-Overton (2005). *A feminist reading of "My Last Duchess"*, p. 4. [Online]. Available at: ablongman.com [May 20, 2009].

tempts to free themselves from the oppressive surroundings. The Duchess was murdered and the Lady died on her way to Camelot.

Duke of Ferrara's turn to crime resulting from the desire to subject his wife to him, reveals a discrepancy between his initial and final character. Paradoxically, as soon as the duke admits that he had committed a crime, he loses self-confidence. His loss of control is conveyed most noticeably through the enjambment in the last lines of the poem. The run-over lines reflect the duke's uneasiness over his wife's murder, and therefore reveal the other side of his personality. In fact it has been noticed that:

> The duke's whole performance, his boasting speech to the envoy, is an expression of a wish for absolute power that has just opposite effect, revealing the duke as someone who is so lacking in confidence about his power that he needs constant reassurance[8].

The duke's attempt to present himself as a powerful man turns out to be unsuccessful. The painting, which at the first sight functions as a representation of the duke's absolute power, "seems to be a continual reminder of his weakness"[9].

The two poems expose the desire to be fully defined as an illusive project. The Lady of Shalott tries to signal her existence by setting out for Camelot, but she does not have the chance to explore the mysteries of her life, because she dies unexpectedly. Similarly, the Duchess's friendly personality is never given the opportunity to flourish as it is cruelly suppressed by her possessive husband. The duke of Ferrara's performance, which was supposed to signal his absolute power, paradoxically reveals the frustrations of an unconfident man. Both attempts to constitute one's stable self turn out to be unfortunate. This conclusion perfectly reflects the Derridean idea that self can be also experienced as alienated and therefore one can never completely decode one's own name.

STRESZCZENIE

Derridiańska i Lacanowska idea, iż człowiek nigdy do końca nie jest w stanie siebie poznać i że cały czas kształtuje swoją tożsamość, znajduje odzwierciedlenie w poematach Tennysona i Browninga. Podmioty liryczne w obu tych utworach podejmują próbę określenia swojego „ja", lecz okazuje się, że zamierzenie to skazane jest na przegraną.

[8] W.J.T. Mitchell, *Representation*, [in:] *Critical Terms for Literary Study*, ed. cit., p. 20.
[9] Ibidem.

Tajemnicza Dama z poematu Tennysona, zamknięta w wieży, a tym samym oddzielona od świata zewnętrznego, cierpi z powodu swojej monotonnej egzystencji. Ciąży na niej klątwa, która zabrania jej spoglądać przez okno – inaczej bowiem spotka ją nieszczęście. Jej jedynym środkiem kontaktu ze światem zewnętrznym jest lustro, w którego odbiciach obserwuje to, co dzieje się poza zamkiem. Zwierciadło staje się tutaj symbolem zarówno osamotnienia Damy, jak również braku autentyczności i bezcelowości jej egzystencji. Rozpaczliwa próba zmiany dotychczasowego życia kończy się dla niej dramatycznie. Pozostaje po niej tylko imię. Stanowi ono znak jej pragnienia poznania siebie i swojego otoczenia. Jest to jednak znak, który do końca pozostanie owiany tajemnicą.

Z kolei w poemacie Browninga książę Ferrary prezentuje się jako potężny władca, który pragnie mieć kontrolę szczególnie nad swoją żoną. Ponieważ księżna zbyt często się uśmiecha do innych ludzi, w tym mężczyzn, książę zleca jej zabójstwo, a następnie namalowanie portretu, który byłby oglądany tylko przez niego. W ten sposób książę, który nie mógł w pełni panować nad swoją żoną za życia, obejmuje ją całkowitą kontrolą po śmierci. Losy księżnej przypominają więc dzieje Damy z Shalott. Obie kobiety pragnęły wyrwać się z otaczającej je rzeczywistości i wyeksponować swoje prawdziwe „ja". O ile żona księcia próbowała szukać kontaktu ze światem zewnętrznym, który doceniłby jej wrażliwą naturę, o tyle Dama z Shalott, najpierw za pomocą zwierciadła, a potem już autentycznej obserwacji, próbowała doświadczyć życia poza murami, które dałoby jej spełnienie. Obie próby kończą się jednak niepowodzeniem. Postać księcia również nie jest jednoznaczna, okazuje się bowiem, że pod powłoką surowego i pewnego siebie władcy skrywa się sfrustrowany, zdominowany przez swoje słabości człowiek.

Analiza obu utworów pokazuje, że próba stworzenia stabilnego „ja" nie jest możliwa. Za Derridą należałoby zatem powtórzyć, że tożsamość zawsze zawiera w sobie pierwiastek „obcego", dlatego nigdy nie potrafimy określić, kim tak naprawdę jesteśmy.

BIBLIOGRAPHY

1. Giddens A., *Modernity and self-identity: self and society in the late modern age*, Stanford 1991.
2. Lineszy-Overton A. (2005). *A feminist reading of "My Last Duchess"*. [Online]. Available at: ablongman.com [May 20, 2009].
3. Mitchell W.J.T., *Representation*, [in:] *Critical Terms for Literary Study*, eds. F. Lentricchia, T. McLaughlin, Chicago – London 1995.
4. [Online]. http://tranquileye.com/mirrors/panop/topicsself.htm [20 May 2009].
5. Psomiades K.A., *"The Lady of Shalott" and the critical fortunes of Victorian poetry*, [in:] *Critical Terms for Literary Study*, eds. F. Lentricchia, T. McLaughlin, Chicago – London 1995.
6. *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, ed. E. Craig, London – New York 1998.
7. *The Norton Anthology of English Literature*, New York – London 1986.

MARCIN LUBECKI

ZNACZENIE EKSTAZY I HORYZONTU W FILOZOFII MARTINA HEIDEGGERA

Pytamy o ekstazę i horyzont w kontekście rzuconego w świat jestestwa, podejmując namysł nad czasowością i znaczeniem bycia-w-świecie jako projektu, pytamy także, odnosząc się do tych pism Martina Heideggera, które zwracają uwagę na motyw zamieszkiwania w czwórni świata. Celem niniejszego artykułu jest ujawnienie związku, jaki zachodzi między ekstatycznością i horyzontalnością a pojęciami 'otwartość' i 'Otwarte'. W dalszej części zostanie on poddany analizie w oparciu o wybrane teksty niemieckiego filozofa. Z uwagi na przedmiot punktem odniesienia będą prace zarówno sprzed tzw. zwrotu, jak i pochodzące z okresu późniejszego.

Zacznijmy od wydanego w roku 1927 *Bycia i czasu*. *Dasein* ekstatyczno-horyzontalne to *Dasein* rozpatrywane od strony czasowości, która jest w filozofii Heideggera jednią trzech ekstaz mających swe źródło w rzuceniu, upadaniu i projekcie. Myślenie przed zwrotem – trzecia dekada wieku XX – upatruje w niej sensu bycia. Nowe rozmieszczenie akcentów zwraca uwagę na pojęcia takie jak horyzont, ekstaza, transcendencja. Wszystkie one mniej lub bardziej wyraźnie powracają, wszystkie są już w pewnej mierze znane. Transcendencja jako samo tylko nieodgraniczone wykraczanie bycia-w-świecie odsyła do rozmaitych momentów ekstatyczności i horyzontalności jestestwa, które jest byciem-ku-światu i ku sobie samemu. Podjęte tu tropy prowadzą wprost do pojęcia *Erschlossenheit*. Na gruncie czasowości wymaga ono osobnego rozjaśnienia. Powraca ustawicznie, choć często wydobyć je trzeba z pojęć okolicznych, które dopiero w głębi swego sensu skrywają źródłową intuicję otwartości.

Namysł nad czasowością jestestwa powinien być poprzedzony przygotowawczą analizą fenomenu świata i światowości świata, a także samego bycia-w-świecie, bowiem tylko w nim *Dasein* może rozpoznać sens swojej tu-oto egzystencji. Równie istotne jest pojęcie horyzontu, który wskazuje „przestrzeń" otwartego bycia, niezewnętrznego „na zewnątrz", będącego źródłowym umożliwieniem wykroczenia ku czemuś. Horyzont wraz z przynależną mu linią horyzontu sytuuje jestestwo w jego okolicy i zarazem odsyła poza nią. Poprzez tę metaforę dokonuje się niejako uprzestrzennienie intuicji dotyczących otwartości i skrytego-nieznanego poza-Otwartego – inne, „po osi pionowej", zostanie przedstawione w metaforze czwórni. Motyw odsyłania poza linię horyzontu odnajdujemy u Nietzschego:

> Do istoty tego, co ożywione w jego żywotności, przynależy *horyzont*. (...) *Tworzenie horyzontu należy do wewnętrznej istoty tego, co ożywione*. Przy czym horyzont znaczy zrazu tylko to: ograniczenie rozwijającego się spełniania życia do kręgu utrwalania tego, co napierające i wypierające. Żywotność tego, co ożywione, nie kończy się na tym *ograniczającym* kręgu, ale nieustannie się w nim zaczyna[1].

Fragment ten wyraźnie odnosi się do pojęcia woli mocy, która jako ruch poza-siebie-wzwyż (*über-sich-hinaus*) staje się wewnętrzną siłą bycia na zewnątrz. Horyzont nie jest w Heideggerowskiej interpretacji Nietzschego czymś ograniczającym. Jest raczej konieczną z punktu widzenia życiowej praktyki odpowiedzią na chaos świata – „Ogólny charakter świata jest (...) chaosem po wszystkie wieki"[2] – jest efektem zawsze schematyzującego bycia człowieka, który tylko w bezpiecznej rozległości horyzontu jest w stanie sprostać napierającej od środka *Wille zur Macht*.

> Horyzont – krąg tego, co stałe, otaczający człowieka – nie jest jakąś ścianą, która by człowieka więziła; horyzont jest *prześwitujący*, odsyła on, jako taki, na zewnątrz, ku temu, co nieutrwalone, stające się i mogące się stać, ku temu, co możliwe. Należący do istoty tego, co ożywione, horyzont jest nie tylko nieszczelny, zawsze jest również w jakiś sposób przemierzony i w szerokim sensie «widzenia i patrzenia» – «przejrzany na wskroś». (...) Horyzont znajduje się zawsze wewnątrz pewnej perspektywy, pewnego wyglądania ku temu, co możliwe, a co powstać może jedynie z tego, co się staje, a więc z chaosu[3].

[1] M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, tłum. A. Gniazdowski, P. Graczyk i in., Warszawa 1998, s. 568.
[2] F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Warszawa MCMX-MCMXI, nr 109.
[3] M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, ed. cit., s. 569.

Ruch stałego wybiegania i wzbierania wskazuje na bycie ku światu jako pragnienie wyjścia poza horyzont. Droga prowadzi w jednym kierunku, wyznaczonym w filozofii Nietzschego potrzebą przejścia przez człowieka dotychczasowego ku nadczłowiekowi. Heidegger wprowadza tymczasem wielość wektorów ruchu. Dynamika bycia-ku-światu jest zasadą pierwotnego bycia-otwartym (-odkrytym) i bycia-otwierającym (-odkrywczym), ale dzieje się ona w ramach horyzontu, który jest obszarem „zamieszkiwania", „zasiedlania" i wchodzenia w relacje z tym, co wewnątrzświatowe. Nie chodzi o dobywanie ze skrytości kolejnych „przestrzeni" sfery pozahoryzontalnej, lecz o transcendujące wejście w Otwarte-okolicę. „To, co horyzontalne, jest czymś, do czego istoty należy otwarte pole lub szczelina (*fuga*) widzenia, która otacza go ze wszystkich stron"[4] – czytamy w *Rozmowach na polnej drodze*. W tekście tym Heidegger wyjaśnia istotę horyzontalności: jest nią bycie w odniesieniu do horyzontu. Przed rokiem 1930 chodzi przede wszystkim o światowość świata i rzucone bycie-w-świecie. Gdy jednak sięgamy do tekstów późniejszych (1944-45), znaczenia nabiera owa szczelina widzenia, która jest próbą spojrzenia poza linię horyzontu.

> Mówimy, że wpatrujemy się w horyzont. Widnokrąg tedy jest Otwartym (*Offene*), a otwartość ta nie przysługuje mu przez to, że się wpatrujemy. (...) Horyzontalność jest przeto tylko zwróconą do nas stroną otaczającego nas Otwartego[5].

Stosunek bycia w Otwartym do tego, co pozaotwarte, czyli pozahoryzontalne, nie jest wykraczaniem, lecz polega na słuchaniu i patrzeniu. Szczelina widzenia nie rozpada się pod naporem wsłuchującego się i wypatrującego wyczekiwania (oczekiwania). Ruch z zewnątrz, który w metaforze czwórni świata jest wieścią i wieszczeniem, tutaj staje się grą wyistaczania i odistaczania[6]. Właściwe bycie w otwartości Otwartego jest czekaniem (*Warten*).

> Czekając, jesteśmy tak, jakbyśmy przechodzili niezauważeni i bezimienni; nieobecni dla wszystkich, którzy zawsze oczekują tylko tego i tamtego i od tego i tamtego oczekują czegoś dla siebie. Czekanie jest w istocie czymś innym niż wszelkie oczekiwanie, które w gruncie rzeczy nie może czekać[7].

[4] Idem, *Rozmowy na polnej drodze*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2004, s. 86.
[5] Ibidem, s. 114.
[6] W *Was heisst Denken?* (*Co zwie się myśleniem?*) Heidegger napisze: „Wyistaczanie wywołuje nieskrytość i jest wschodzeniem z niej. Ale nie tylko w ogóle, lecz tak, że wyistaczanie jest zawsze wchodzeniem w chwilę nieskrytości. (...) Spoczynek w wyistaczaniu wyistaczającego się jest skupieniem. Skupia wschodzenie w występowanie ze skrytą nagłością stale możliwego odistaczania w skrytość". Idem, *Co zwie się myśleniem?*, tłum. J. Mizera, Warszawa – Wrocław 2000, s. 154.
[7] Idem, *Rozmowy na polnej drodze*, ed. cit., s. 232.

Jest ono zamieszkiwaniem okolicy, która wychodząc naprzeciw jako okalająca, jest inną nazwą Otwartego.

> Słowo okół (*Gegnet*) oznacza swobodny przestwór. (...) Okolica skupia, jak gdyby nic się nie wydarzało, każde z każdym i wszystko razem w przebywanie w spoczynku u siebie. Okalanie jest skupiającym chronieniem na powrót w przestronny spoczynek w chwili. Przeto sama okolica jest zarazem przestworem i chwilą. Uchwila ona w przestwór spoczynku. Przestworzy w chwilę tego, co swobodnie zwrócone-w-siebie. (...) Okół jest uchwilającym przestworem, który, zbierając wszystko, otwiera się, tak że zatrzymuje i wytrzymuje w sobie Otwarte, pozwalając wszystkiemu wzejść w jego spoczynek[8].

Okolica w *Rozmowach na polnej drodze* jest jednocześnie wskazaniem otwartości i horyzontu. Heidegger zwraca uwagę na swoiste odnajdywanie się w „przestrzeni" Otwartego. Słowa te – okolica, horyzont, Otwarte – stają się częścią jednej metafory, jednej filozoficznej refleksji, która nie pozostaje bez związku z byciem-w-świecie. Rzucone w świat jestestwo wpada w tę okolicę, określoną wcześniej przez strony i miejsca podlegające przygodnemu prawu od-daleń i ukierunkowań. W niej, a zatem w horyzoncie bycia-w-świecie, dzieje się czekanie, właściwy modus myślenia, które jest otwarciem na Otwarte i przyzwoleniem na swobodną grę wyistaczania i odistaczania. Gdy w § 68. *Bycia i czasu* podjęty zostaje problem czasowości otwartości, staje się jasne, że wszelkie wyczekiwanie i oczekiwanie jako ekstatyczny *modus* przyszłości niewłaściwej nie jest w stanie udźwignąć ciężaru dobytej z rzucenia-w-świat współczesności. Heidegger pisze: „Wyczekiwanie zawsze musi już mieć otwarty horyzont i zakres, w obrębie którego coś może być oczekiwane"[9]. Owo radykalnie nieokreślone „coś" traci swą prawomocność. Właściwy stosunek do pozahoryzontalnego nie może być oczekiwaniem, skupieniem na tym, co oczekiwane. Przebywanie w Otwartym wyzwala okolicę, w której możliwe jest wolne samojawienie się spoza horyzontu i samoskrywanie się za horyzont. Janusz Mizera w rozprawie *W stronę filozofii niemetafizycznej* mówi o wyzwoleniu (*Gelassenheit*) – myślowym otwarciu i wdaniu się w Otwarte, które jest rozległym przestworem wydarzania.

> W bliskości wydarzania czekanie znajduje chwilę, w której może pozostać. (...) To właśnie w okół wdaje się i zapuszcza myślenie jako podchodzenie w bliskość da-

[8] Ibidem, s. 116.
[9] Idem, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004, s. 424 (§ 68).

> lekiego Otwartego. Im bardziej przeto jesteśmy czekającymi, tym więcej i głębiej myślimy. Droga myślenia, które idzie w Otwarte, jest drogą wyzwolenia[10].

„Czekanie zapuszcza się w samo Otwarte" – pisze Heidegger – „Atoli samo Otwarte pochodzi z okołu"[11]. Określona zostaje rozległość zwróconego ku nam horyzontu – w nim, w horyzoncie myślenia, czekanie może być wnikaniem w Otwarte okołu i uwalniającym „wysięganiem" w skryto-otwarte rejony pozaokalającego pozahoryzontu. Czy rzeczywiście Heidegger związuje bycie-w-otwartości z tak rozumianym *Offene*? „Stosunek do okołu jest czekaniem. Czekanie zaś znaczy: zapuszczanie się w Otwarte okołu"[12]. Można konsekwencje tego stwierdzenia przełożyć na język *Bycia i czasu*: jestestwo jest „na zewnątrz", egzystuje, wychodzi w okolicę, w ten sposób przemierzając horyzont faktycznego bycia, które zawsze jest byciem-w-świecie. Ale czy świat źródłowo otwarty wraz z rzuceniem *Dasein* należy sprowadzać jedynie do tego, co tu-i-teraz czy w ogóle kiedykolwiek znajduje się w okolicy ekstatyczno-horyzontalnego jestestwa? Czy czekanie przekracza okolicę, czy tylko się w niej utrzymuje? Jeśli zaś przekracza, to czy transcendencja wciąż jest samym tylko wykraczaniem bez wnętrza i zewnętrza, czy też staje się radykalnym „na zewnątrz"? Z połowy lat czterdziestych pochodzi wypowiedź:

> Jesteśmy, a jednak nie jesteśmy. Nie jesteśmy, i to nigdy, poza okołem. (...) Okół otacza nas i ukazuje się nam jako horyzont[13].

Pozwalające się jawić czekanie nie dosięga obszarów poza linią horyzontu, ruch, który opisuje Heidegger, nie jest bowiem ruchem wykraczania czy sprowadzania, lecz przychodzenia. Otwartość na Otwarte jest wyzwoleniem Otwartego.

> W czekaniu i jako czekający wsłuchujemy się w to, co nieokreślone, i w ten sposób niejako porzucamy samych siebie. (...) Czekanie jest niosącą nasze kroki ścieżką, na której stajemy się tymi, którymi jesteśmy, już nimi nie będąc: stajemy się czekającymi. (...) Jako czekający jesteśmy wpustem (*Einlaß*) dla nadchodzenia. Jesteśmy w taki sposób, jakbyśmy – wpuszczając nadchodzenie – nadchodzili dopiero do samych siebie jako tych, którzy są sobą tylko opuszczając siebie, to zaś przez to, że wyczekują nadchodzenia[14].

[10] J. Mizera, *W stronę filozofii niemetafizycznej. Martina Heideggera droga do innego myślenia*, Kraków 2006, s. 118-119.
[11] M. Heidegger, *Rozmowy na polnej drodze*, ed. cit., s. 118.
[12] Ibidem, s. 123.
[13] Ibidem, s. 123-124.
[14] Ibidem, s. 231.

Ów wpust trzyma się w Otwartym, ale też staje się niejako pomostem dla tego, który „nie jest nigdy poza okołem". Sięgając wstecz, należy powiedzieć: jestestwo jako horyzontalne jest-w-świecie, w którym wszystko wydarza się, jawi, odkrywa, istoczy, ale też odmawia siebie, skrywa, odistacza. Odsłania się perspektywa pytania podstawowego, którym jest – jak wiemy – pytanie o bycie. Krzysztof Michalski wskazuje na horyzont jako sens bycia. W nim pojawia się wszystko, co jest. Tylko za pośrednictwem tego, co się pojawia, można horyzont zobaczyć[15]. Tak rozumiany, jest on miejscem transcendencji będącej z jednej strony „wkraczaniem" w świat-okolicę, z drugiej zaś przekraczaniem bytu.

Jestestwo za sprawą tego, co nazywamy horyzontem-okolicą-Otwartym, może być horyzontalne i ekstatyczne, może być-w-otwartości jako otwarte i otwierające. W *Byciu i czasie* Heidegger porusza tę kwestię, rozważając bycie-w-świecie jako troskę. Horyzont jest ugruntowaniem ekstatyczności, jest „warunkiem możliwości" bycia-na-zewnątrz. Ekstaza tymczasem jest dopełnieniem horyzontu (ekstatyczność dopełnieniem horyzontalności). Jest ona momentem otwartości jestestwa, jego stawaniem w horyzoncie bycia, które jest zawsze byciem-w-świecie, wejściem w źródłowo przynależną mu okolicę. Wypada raz jeszcze odwołać się do wspomnianych już momentów bycia-w oraz bycia-tu-oto, zwracając uwagę na ich sens w odniesieniu do przestrzenności i czasowości *Dasein*. Bycie-w jest byciem-tu-oto jestestwa. W § 28. czytamy:

> (…) egzystencjalne stwierdzenie: «jestestwo *jest* swą otwartością», oznacza zarazem: bycie, o które temu bytowi w jego byciu chodzi, polega na tym, by być swoim «tu oto» (*Da*). (...) Za dwa jednakowo pierwotne konstytutywne sposoby bycia owym «tu oto» uznajemy *położenie* i *rozumienie*. (...) Położenie i rozumienie są jednakowo pierwotnie określone przez *mowę*[16].

[15] K. Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978, s. 29. W tekście M. Kwietniewskiej czytamy: „Kiedy Krzysztof Michalski komentuje filozofię Heideggera, to odwołanie do horyzontu jest u niego interpretowane tak, że w pierwszej kolejności przywołuje na myśl widnokrąg, otwierającą się w perspektywie przestrzeń, dla której horyzont jest zamknięciem, a tym samym oddalonym, wciąż oddalającym się, punktem dojścia, nieosiągalnym celem, do którego się zmierza. A tymczasem horyzont jest zawsze tu i teraz. Nie jest zapowiedzią prawdy, ale jej obecnością". M. Kwietniewska, *Jacques Derrida – horyzont życia i śmierci*, „Nowa Krytyka" 2006, nr 19, s. 127-140.

[16] M. Heidegger, *Bycie i czas*, ed. cit., s. 171 (§ 28). C. Woźniak zwraca uwagę na czas jako „transcendentalny horyzont rozumienia bycia przez *Dasein*". „Ów horyzont byłby czasową otwartością bycia w ogóle (*Erschlossenheit von Sein überhaupt*), z którą musiałaby konweniować otwartość *Dasein* (*Da*)". C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004, s. 34.

Befindlichkeit wskazuje na ‘znajdować się’ i ‘miewać się’ jestestwa, które zawsze już-jest i któremu jest-jakoś[17]. Położenie otwiera jestestwu jego rzucenie. Heidegger powiada:

> Ukazuje się czyste «że jest»; «skąd» i «dokąd» pozostają w mroku. (...) Ów zasłonięty w swym «skąd» i «dokąd», lecz w sobie samym tym bardziej w niezasłonięty sposób otwarty charakter bycia jestestwa, owo «że ono jest» nazywamy *rzuceniem* tego bytu w jego «tu oto», tak mianowicie, że jako bycie-w-świecie jest on «tu oto»”[18].

Zarówno moment rzucenia, jak i samo położenie, każdochwilowe „teraz”, umożliwiają otwarte bycie *Dasein*, podobnie jak horyzont wyzwala dopełniającą go ekstazę. Wraz z rzuceniem otwarte zostaje jestestwo, świat i wewnątrzświatowy byt. Jestestwu dane jest odtąd faktyczne tu-oto bytowanie – egzystencja. Niesie ona z sobą niebezpieczeństwo zatraty siebie w tym, co nazwane zostało publiczną-niczyją wykładnią świata.

> Położenie nie tylko otwiera jestestwu jego rzucenie i zdanie na zawsze otwarty już wraz z byciem jestestwa świat, lecz samo jest egzystencjalnym sposobem bycia, w jaki jestestwo się «światu» ciągle oddaje, pozwala mu się tak nachodzić, że się samemu sobie w pewien sposób wymyka. Egzystencjalne ukonstytuowanie tego wymykania się zostanie uwydatnione na przypadku fenomenu upadania[19].

Rozmaite konkretyzacje są jedynie dalszym rozwinięciem szeregu możliwości faktycznego bycia w horyzoncie świata[20]. Ontologiczny moment wejścia w okolicę i samo otwarcie wydają się jednak wyraźniej widoczne właśnie na poziomie pewnego uogólnienia. *Dasein* horyzontalne jako otwarte i otwierające zajmuje tę źródłowo przynależną mu „przestrzeń”. Pierwsze określenie bycia-tu-oto – rzucenie – uzupełniają dwa kolejne: rozumienie i mowa.

[17] Sformułowanie „już-jest” odnosi się do Heideggerowskiego *Geworfenheit*, z kolei „któremu jest-jakoś” przywołuje „nastrój” (*Stimmung*), o którym czytamy w § 29.: „Nastrój ujawnia, «jak komuś jest». Przez to, «jak komuś jest», bycie nastrojonym wprowadza bycie w jego «tu oto». W nastrojowości jestestwo zawsze już jest nastrojowo otwarte jako *ten* byt, na który jestestwo zostało wydane w swoim byciu jako byciu, którym ma ono być egzystując”. Termin *Stimmung* pozostaje w ścisłym związku z położeniem. W przypisie B. Baran wyjaśnia: „Terminem «położenie» oddajemy «*Befindlichkeit*», wywodzące się od zwrotu «*sich befinden*», którego idiomatyczny sens to «być w jakimś nastroju», «mieć się», «czuć się», a który zarazem nawiązuje do «znajdować się» («*sich finden*»). «Położenie» to zatem «nastrojone położenie» jestestwa w świecie”. Cytaty: M. Heidegger, *Bycie i czas*, ed. cit., s. 173-174 (§ 29).

[18] Ibidem, s. 173 (§ 29).

[19] Ibidem, s. 179 (§ 29).

[20] Chodzi tu o pojęcia *Gerede*, *Zweideutigkeit* i *Neugier* – gadaninę, dwuznaczność i ciekawość.

„Położenie i rozumienie są jednakowo pierwotnie określone przez *mowę* (*Rede*)"[21] – powiada Heidegger. Jest ona artykulacją zrozumiałości (*Verständlichkeit*) „tu oto", jest – jak czytamy w § 34. *Bycia i czasu* – pierwotnym egzystencjałem otwartości[22]. Podkreślony zostaje przede wszystkim jej światowy charakter[23].

> Położona jakoś zrozumiałość bycia-w-świecie *wypowiada się jako mowa.* Znaczeniowa całość zrozumiałości *znajduje wyraz słowny*. Dla znaczeń wyrastają słowa. Nie jest jednak tak, by słowa-rzeczy (*Wörterdinge*) opatrywane były znaczeniami[24].

Po raz pierwszy postawione zostaje pytanie o istotę języka[25]. Heidegger będzie do niego wracał. Wnikliwą analizę fenomenu języka przeprowadzi przede wszystkim w tomie *W drodze do języka* (1950-59). W *Rozmowach na polnej drodze* napisze:

> To, co nazywamy, jest zrazu bezimienne (...). Czym się kierujemy, oceniając, czy – i jak dalece – nazwa jest odpowiednia? A może każde nazywanie pozostaje samowolą wobec bezimiennego[26]?

Jednoznaczne jest wskazanie *Bycia i czasu*, podobnie jak nie pozostawia wątpliwości owo dopowiedzenie poczynione z perspektywy kilkunastu lat: słowa wyrastają dla znaczeń tego, co... „zrazu bezimienne". Rzecz dotyczy tu jednak przede wszystkim języka, który nazywa – możemy powiedzieć: nazywa wewnątrzświatowe. Tymczasem rozważanie ekstatyczności *Dasein* kieruje namysł ku pojęciu *Rede*.

> Wszelka mowa o..., która komunikuje przez to, co w niej powiedziane, ma równocześnie charakter *wypowiadania się* (*Sichaussprechens*). Mówiąc, jestestwo wypowiada się nie dlatego, że jest zrazu jako coś «wewnętrznego» zamknięte wobec ze-

[21] M. Heidegger, *Bycie i czas*, ed. cit., s. 171 (§ 28).
[22] Ibidem, s. 206 (§ 34).
[23] W tekście z roku 1924 (wykład wygłoszony w Towarzystwie Teologicznym w Marburgu) znajdujemy fragment: „*Mówienie* jest podstawowym sposobem bycia światowego jestestwa, które wspólnie posiada świat. Dojrzane w pełni mówienie jest *wy*powiadającym się mówieniem z drugim *o* czymś. W mówieniu przeważnie rozgrywa się ludzkie bycie-w-świecie". Idem, *Pojęcie czasu*, tłum. J. Mizera, w: *Drogi Heideggera*, „Principia" 1998, tom XX, s. 33.
[24] Idem, *Bycie i czas*, ed. cit., s. 206 (§ 34).
[25] Heidegger używa słów *Rede*, *Sprache*, *Sage*. *Sprache* to język (w tłumaczeniu C. Woźniaka „mowa"), *Rede* – mowa. Istota mowy zostaje określona przez wskazanie jej jako jednego z momentów otwartości *Dasein*, źródło języka tymczasem usytuowane jest gdzie indziej. Nie należy zatem pytać o ekstatyczny moment wy-powiadania się, lecz o samo wydarzanie się języka, który mówi. W *Sein und Zeit* filozof pisze o pojęciu *λόγος*: „mowa «pozwala widzieć» (...) od strony tego, o czym jest mowa". *λόγος* zostaje postawiony niejako w opozycji do przeciętnej, „upadłej" *Gerede* – gadaniny. Z kolei *Sage* to powiadanie, czyli „ukazywanie", „umożliwienie jawienia się" czy „umożliwienie widzenia i słyszenia". „Powiadać" znajdujemy w ścisłym związku z wyrażeniem „nieść wieść", „wieszczyć". Powiadanie wieszczy zatem i ukazuje: „wskazuje", „gestem zwraca uwagę". Ibidem, s. 41 (§ 7); C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, ed. cit., s. 154-157.
[26] M. Heidegger, *Rozmowy na polnej drodze*, ed. cit., s. 121.

> wnętrza, lecz dlatego, że jako bycie-w-świecie rozumiejąc jest już «na zewnątrz». Wypowiadane jest właśnie bycie na zewnątrz, tzn. aktualny rodzaj położenia (nastroju)[27].

Wypowiedź jest w sensie ontologicznym wystawaniem *Dasein*, jest ekstazą możliwą jedynie w obszarze horyzontu, który staje się obietnicą współświata. Tak pojęty określnik ekstatyczności wpisuje się w tradycję filozofii transcendentalnej. We wprowadzeniu do wykładu *Czym jest metafizyka?* Heidegger napisze:

> Co znaczy egzystencja w *Byciu i czasie*? Słowo to nazywa pewien sposób bycia; właśnie bycie bytu stojącego otworem dla otwartości bycia, w której stoi, o ile w niej ustać zdoła. Doświadcza się takiego wytrwania pod mianem «troski». Ek-statyczną istotę przytomności (*Dasein*) myślimy, wychodząc od troski, tak jak, odwrotnie, doświadczyć troski w dostatecznej mierze można tylko w jej ek-statycznej istocie. Doświadczane w taki sposób wytrwanie stanowi istotę ek-stazy, o którą chodzi w tym myśleniu. Dlatego też ek-statyczną istotę egzystencji rozumiemy niedostatecznie i wtedy jeszcze, gdy przedstawiamy ją sobie tylko jako «stanie na zewnątrz», zaś «na zewnątrz» pojmujemy jako «daleko od» wnętrza immanencji świadomości i ducha (...), podczas gdy owo «wy-» winno być przecież myślane jako rozdzielenie się otwartości samego bycia. *Stasis* tego, co ek-statyczne, polega, choć brzmi to osobliwie, na staniu wewnątrz «wy-» i «oto» nieskrytości, która jest istoczeniem samego bycia[28].

Podjęta zostaje próba uchwycenia związku między prawdą bycia i istotą jestestwa, co w *Byciu i czasie* wiąże się najściślej z egzystencjałem rozumienia i otwartością. Poprzez eksplikację horyzontalności, ekstatyczności, otwartości i czasowości dochodzimy do szeregu tych samych odpowiedzi na wstępne pytanie o bycie: tutaj sens bycia *Dasein.* „Wszakże rozumienie pomyślane jest z perspektywy nieskrytości bycia. Jest ono ek-statycznym, to znaczy znajdującym się w obszarze otwartości, rzuconym projektem”[29]. Nowe myślenie w horyzoncie otwartości zarzuca odniesienie do ekstazy jako bycia „na zewnątrz”. Mowa jest teraz ekstatycznym ruchem wewnątrz nieskrytego, staje się transcendencją rozpiętą pomiędzy utraconymi rejonami przeciwstawności „tu” i „tam”. Staje się transcendencją właściwą.

[27] Idem, *Bycie i czas*, ed. cit., s. 208 (§ 34).
[28] Idem, *„Czym jest metafizyka?” Wprowadzenie,* tłum. K. Wolicki, w: [1] idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977, s. 66-67, [2] idem, *Znaki drogi*, Warszawa 1999, s. 320.
[29] Ibidem, [1] s. 70, [2] s. 323.

> Mowa to dom bycia. W domostwie mowy mieszka człowiek. Stróżami tego domostwa są myśliciele i poeci. Ich stróżowanie polega na tym, że dopełniają jawności bycia; dzięki ich opowieści jawność ta staje się mową i w mowie jest przechowywana[30].

Sięgając wstecz, powiemy za Cezarym Woźniakiem: „mowa (...) przenosi w słowach i zdaniach to, co jawne lub zasłonięte, które jako takie ma zostać przekazane w mowie. To mowa wwodzi byt jako byt w Otwarte (...). Mowa czyni byt jawnym"[31]. Można to rozumieć dwojako: na gruncie analityki egzystencjalnej mowa jako wypowiadanie się czyni jawnym zadomowione w okolicy własnego bycia *Dasein* – powracamy zatem do wspomnianego już pojęcia *Mitwelt*, Woźniak ma jednak na myśli powiadanie: *Sage*. Słowem „mowa" oddaje niemieckie *Sprache*. „Byt nie istoczy się przed mową(-językiem)[32], ale to właśnie ona czyni go jawnym"[33]. Myślenie, dla którego arbitralnym punktem wyjścia był zamiar uchwycenia momentów ekstatycznych bycia *Dasein*, nieustannie przemierza te same rejony zapytywania, oto bowiem znów dochodzimy do języka jako swoistej możliwości otwartości.

> Język nie tylko przekazuje dopiero dalej w słowach i w zdaniach to, co jawne i zakryte jako tak pojmowane, lecz nade wszystko przywodzi w Otwarte byt jako byt. Gdzie nie istoczy żaden język (...), tam nie ma także żadnej otwartości bytu, a w konsekwencji nie ma też żadnej otwartości niebytu i pustki. Kiedy język nazywa byt po raz pierwszy, to takie nazywanie prowadzi dopiero byt do słowa i do przejawiania się. (...) Powiadanie jest projektowaniem przejaśniania, stanowiącego zapowiedź postaci, w jakiej byt wchodzi w Otwarte[34].

Wyjaśnienie znajdujemy w tekście Janusza Mizery:

> Słowo «powiadać» (*sagen*) odsyła do starowysokoniemieckiego «sagan», które oznacza: wskazywać w sensie «pozwalać przejawiać się, prześwitująco-skrywająco dawać swobodę (...)». A zatem język jako powiadanie istoczy aletheicznie. Jako wskazywanie zaś udziela on przesłania w postaci słowa przewodniego, które pozwala dotrzeć w stronę prześwitu, w sąsiedztwo poetyzowania i myślenia[35].

[30] Idem, *List o „humanizmie"*, tłum. J. Tischner, w: [1] idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, ed. cit., s. 76, [2] idem, *Znaki drogi*, ed. cit., s. 270.
[31] C. Woźniak, *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii*, Kraków 2007, s. 302.
[32] Przytaczając słowa C. Woźniaka, zachowano przyjętą przezeń strategię translatorską. Dopisek mowa(-język) wskazuje, że chodzi o niemieckie *Sprache*, a nie *Rede*.
[33] Ibidem.
[34] M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, w: idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997, s. 51-52.
[35] J. Mizera, *Torowanie bezdroży bezgruntu. W drodze do innego początku*, w: *Drogi Heideggera*, „Principia" 1998, tom XX, s. 22-23; M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1975, s. 200.

Stajemy raz jeszcze przed pytaniem o istotę języka, tym razem jednak dysponując nową wykładnią ekstatyczności, która zatraciła wymiar transcendentalny. Ekstaza, podobnie jak transcendencja, jest odtąd wydarzeniem bez wnętrza i zewnętrza. Projekt przejaśniającego słowa otwiera Otwarte i umożliwia stanie w prześwicie bycia. W pewnej mierze bierze na siebie ciężar tego rozstrzygnięcia już *Bycie i czas*, jestestwo zostaje tam bowiem ujęte poprzez jednolity i źródłowo nierozerwalny egzystencjał bycia-w-świecie.

Wskazując na horyzont, a także wstępnie rozjaśniając momenty ekstatyczności jestestwa, dochodzimy do pojęcia czasu. Ślady czasowości *Dasein* odnajdujemy w szeregu przywoływanych wielokrotnie egzystencjałów. We wprowadzeniu do *Bycia i czasu* Heidegger powiada:

> Jako sens bycia tego bytu, który zwiemy «jestestwem», ukażemy *czasowość* (*Zeitlichkeit*). (...) Wykładnia jestestwa jako czasowości nie dostarcza jednak jeszcze odpowiedzi na nasze przewodnie pytanie o sens bycia w ogóle[36].

Wprowadzony we wstępnej ekspozycji pytania podstawowego (*Grundfrage*) „sens bycia w ogóle" nie zostaje wprawdzie dalej podjęty, ale istotne w kontekście dopytywania o sens bycia bytu jest samo „uczasowienie" jestestwa[37]. J. Mizera pisze:

> Początkowe pytanie: czym jest czas? uległo przemianie i przeszło w pytanie: kim jest czas? Czas jest jestestwem, tzn. (...) byciem pewnego wyróżnionego, rozumiejącego owo bycie, bytu zwanego człowiekiem[38].

Z lat 20. pochodzi tekst *Der Begriff der Zeit* (*Pojęcie czasu*). Czytamy w nim: „Pytanie o to, czym jest czas, odsyła nasze rozważania do jestestwa, jeżeli przez jestestwo pojmuje się byt w jego byciu, które znamy jako życie ludzkie"[39]. Czasowość jest pierwotnym ontologicznym podłożem jego egzystencjalności („*Der ursprüngliche ontologische Grund der Existenzialität des Daseins aber ist die Zeitlichkeit*"[40]). Heidegger podejmuje próbę ukazania wydobytych wcześniej struktur z punktu widzenia ich sensu czasowego, ale też stara się uchwycić fenomen samej czasowości. Najbliższy fenomenalny jej aspekt bierze się z „rachuby czasu": „Skoro czasowość stanowi pierwotny sens bycia jestestwa, temu bytowi zaś chodzi w jego byciu *o nie samo*, to troska musi potrzebować «czasu» i go rachować"[41]. Stąd też bie-

[36] Idem, *Bycie i czas*, ed. cit., s. 23 (§ 5).
[37] „Projekt sensu bycia w ogóle może się dokonywać [tylko] w horyzoncie czasu". Ibidem, s. 297 (§ 45).
[38] J. Mizera, *Torowanie bezdroży bezgruntu*, ed. cit., s. 8.
[39] M. Heidegger, *Pojęcie czasu*, ed. cit., s. 31.
[40] Idem, *Bycie i czas*, ed. cit., s. 296 (§ 45).
[41] Ibidem.

rze się ontologiczne oparcie właściwości i niewłaściwości jestestwa na rozmaitych możliwych uczasowieniach czasowości, które wzięte razem dają obraz bycia całością. Analiza jestestwa wymaga powtórzenia. Poprzez nią możliwe będzie wniknięcie w naturę ekstatyczno-horyzontalnej czasowości jako trójjedni: przeszłość-byłość, teraźniejszość-współczesność, przyszłość. W tekście Bogdana Barana *Heidegger i powszechna demobilizacja* czytamy:

> Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość mają bardziej pierwotne odpowiedniki, które Heidegger nazywa ekstazami (...). I tak ekstaza przyszłości to przychodzenie, zbliżanie się do swych możliwości bycia rozumianych w projektowaniu. Współczesność to utrzymywanie się pośród bytu, zwykle pogrążenie w bycie na sposób upadania. Przeszłość, a raczej byłość (*Gewesenheit* w odróżnieniu od zwykle używanego na oznaczenie przeszłości słowa *Vergangenheit*), mówi, że jestestwo zawsze jest już rzucone i od swojej «byłości» nie może się uwolnić[42].

Tak rozumiana jedność ekstaz tworzy strukturę, która się uczasowia. Owa jedność nie jest wynikiem złożenia, zestawu czy następstwa, lecz tworzy „stającą się byłą uwspółcześniającą przyszłość" (*gewesende-gegenwärtigende Zukunft*)[43]. Heidegger pisze:

> Przyszłość, byłość, współczesność ukazują charaktery fenomenalne: «do siebie», «z powrotem ku», «dopuszczanie napotykania czegoś». Fenomeny «do», «ku», «przy» ujawniają czasowość jako *ἑκστατικόν* w czystej postaci. *Czasowość to pierwotne «poza-sobą», w sobie i dla siebie*[44].

Problem ekstatyczno-horyzontalnej natury czasu zostaje rozwinięty w § 69.:

> *Egzystencjalno-czasowy warunek możliwości świata polega na tym, że czasowość jako ekstatyczna jedność ma pewien horyzont*. Ekstazy nie są po prostu zachwyceniami wobec... Ekstaza zawiera raczej «ku czemu» zachwycenia. To «ku czemu» ekstazy nazywamy schematem horyzontalnym. W każdej z trzech ekstaz horyzont ekstatyczny jest inny. Schematem, w którym jestestwo, właściwie lub niewłaściwie, przychodzi *przyszłościowo* do siebie, jest *«ze względu na siebie»*. Schemat, w którym jestestwo jest w położeniu sobie samemu otwarte jako rzucone, ujmujemy jako *«przed co»* rzucenia bądź «u czego» pozostawienia. Charakteryzuje to horyzontalną strukturę *byłości*. Egzystując ze względu na siebie, pozostawione samemu sobie jako rzuconemu, jestestwo jako bycie przy... jest zarazem uwspółcześniające. Horyzontalny schemat *współczesności* określamy przez *«ażeby»*[45].

[42] B. Baran, *Heidegger i powszechna demobilizacja*, Kraków 2004, s. 67; idem, *Saga Heideggera*, Kraków 1990, s. 60.
[43] C. Woźniak, *Okamgnienie*, ed. cit., s. 83.
[44] M. Heidegger, *Bycie i czas*, ed. cit., s. 413-414 (§ 65).
[45] Ibidem, s. 459 (§ 69).

Stajemy zatem po raz kolejny zarówno wobec jestestwa, które jako źródłowe bycie-w-świecie jest jednocześnie byciem-ku-światu, jak i wobec problemu bycia rzuconym w okolicę – horyzont ekstatyczny. Wspomniany schemat horyzontalny w przypadku ekstazy przyszłości związany jest ściśle z projektem jako zadaniem przychodzenia do siebie w realizacji nieodłącznego jestestwu *Umwillen seiner*. Wszystko dzieje się w źródłowo otwartym świecie, który jest aprioryczną strukturą wszelkiej możliwej otwartości. Strukturę tę wystawia samo rzucone *Dasein*.

> Horyzont całej czasowości określa to, *na co* faktycznie egzystujący byt jest z istoty *otwarty*. Wraz z faktycznym byciem-tu-oto (*Da-sein*) jest zawsze w horyzoncie przyszłości zaprojektowana możność bycia, w horyzoncie byłości jest otwarte «bycie już», a w horyzoncie współczesności jest odkryty obiekt zatroskania. (...) Na gruncie horyzontalnego ukonstytuowania ekstatycznej jedności czasowości do bytu, który jest zawsze swym «tu oto», należy coś takiego jak otwarty świat[46].

Opisując świat z punktu widzenia horyzontalnej jedności ekstatycznej czasowości, Heidegger wskazuje na jego wymiar transcendentny. Owa otwartość, umożliwiając byciu-w-otwartej-rozległości spotkanie z wewnątrzświatowym bytem, jest otwartością ekstatyczną. Świat jest otwarty ekstatycznie.

Ekstaza przyszłości jest w porządku istotnościowym pierwsza, bowiem z niej uczasowia się pierwotna i właściwa czasowość. „*Podstawowym fenomenem czasu jest przyszłość*”[47] – czytamy w *Der Begriff der Zeit*. Trzeba jednak dodać, że pierwszeństwo to jest prawomocne tylko na gruncie spojonej w jedno przyszłościowo-byłej czasowości, która wystawia współczesność.

> Nadchodzenie jako jeszcze nie teraźniejszość dosięga i dostarcza zarazem już nie teraźniejszego byłości i odwrotnie: byłość dosięga i rozciąga się na przyszłość. Związek wymiany byłości i przyszłości dosięga i dostarcza zarazem teraźniejszości. Mówiąc «zarazem», przypisujemy czasowy charakter dosięganiu-się-nawzajem (*Sich-einander-Reichen*) przyszłości, byłości i teraźniejszości, tzn. ich własnej jedności[48].

Wydobycie każdej z ekstaz na potrzebę prowadzonej analizy jest zabiegiem sztucznym i ma służyć jedynie lepszemu rozumieniu całości. Bycie-w-świecie jestestwa jest w tej perspektywie ekstatycznie oddane przyszłości w rozmaitych formach przychodzenia do siebie

[46] Ibidem.
[47] Idem, *Pojęcie czasu*, ed. cit., s. 37.
[48] Idem, *Czas i bycie*, tłum. J. Mizera, w: [1] „Principia” 1995, tom XIII-XIV, s. 81, [2] idem, *Ku rzeczy myślenia*, Warszawa 1999, s. 21.

i uchodzenia przed sobą, w byciu ku śmierci i projektowaniu własnych możliwości bycia przez zdecydowanie i wybieganie bądź też ucieczkę. *Dasein* może być zatem z punktu widzenia ekstazy przyszłości właściwie i niewłaściwie. Bogdan Baran wskazuje na etymologię słowa *Entwurf*. Przedrostek *„ent..."* może wystąpić w znaczeniach „na-", „od-", „wy-", całość należy zatem oddać słowami na-rzut, od-rzut czy wy-rzut[49]. Rzucone jestestwo rzutuje, dokonuje rzutu siebie samego poza siebie i ku sobie. Rzucenie jest określnikiem byłości *Dasein*, od-rzut, czyli projekt, jest wy-rzuceniem i rzutowaniem w przyszłość, ale też sprowadzaniem z powrotem w przyszłościowo istoczące (zawsze już uprzednio byłe) tu-i-teraz. Ruch ten dzieje się w horyzoncie uczasowionego bycia-w-świecie, w okolicy, która jest „czasoprzestrzenią" nowej transcendencji. „Coś zaprojektowanego jest byciem jestestwa, a mianowicie byciem otwartym w tym, co konstytuuje je jako właściwą możność bycia całością"[50]. Z kolei owa całość dana jest w horyzoncie bycia ku kresowi, o ile *Dasein* podejmuje swą śmierć w wybiegającym zdecydowaniu (*vorlaufende Entschlossenheit*). „Wybieganie czyni jestestwo właściwie przyszłym (*Das Vorlaufen macht das Dasein eigentlich zukünftig*)"[51] – pisze Heidegger. W tym samym paragrafie czytamy:

> Wybiegające zdecydowanie jest *byciem ku* najbardziej własnej, wyróżnionej możności bycia. Jest to możliwe tylko w ten sposób, że jestestwo *w ogóle może* w obrębie swej najbardziej własnej możliwości przychodzić do siebie i że tę możliwość w owym pozwalaniu-sobie-na-przyjście-do-siebie wytrzymuje jako możliwość właśnie, to znaczy egzystuje. Tym, co wytrzymuje wyróżnioną możliwość, co w jej obrębie pozwala sobie na *przyjście* do siebie, jest pierwotny fenomen *przyszłości*. Jeśli byciu jestestwa przysługuje właściwe bądź niewłaściwe *bycie ku śmierci*, to jest ono możliwe tylko jako *przyszłe* we wskazanym tu (...) «sensie». «Przyszłość» nie oznacza tu jakiegoś «teraz», które nie stało się jeszcze «rzeczywiste» i dopiero się takim *stanie* – lecz szłość (*Kunft*), z jaką jestestwo na podstawie swej najbardziej własnej możności bycia przychodzi do siebie[52].

Ekstaza przyszłości może się jednak uczasowiać z zamkniętego na własną możność bycia niezdecydowania. Jestestwo oddaje się wówczas powszedniej wykładni świata i siebie. Staje się nieokreślonym nikim, dla którego ekstatyczne bycie-w-świecie jest jedynie pozba-

[49] Idem, *Bycie i czas*, ed. cit., s. 186 (§ 31).
[50] Ibidem, s. 407 (§ 65).
[51] Ibidem, s. 409 (§ 65).
[52] Ibidem, s. 409 (§ 65).

wionym sensu rozproszeniem. W taki *modus* egzystencji jestestwo wpada „zrazu i zwykle”[53]. Przyszłość nie jest wówczas wybieganiem, lecz *wyczekiwaniem*.

Podobnie jak ekstaza przyszłości, która w wybieganiu sprowadza możliwości jestestwa ku współczesności, tak i „byłość” ma w sobie swoiste „teraz”. *Ich bin gewesen* znaczy „byłem”, ale posiłkowe słowo *bin* to „jestem”. Heidegger czyni z byłości sposób bycia *Dasein*[54]. Jestestwo jest jako byłe.

> Jestestwo «znajduje się» zawsze tylko jako rzucone *factum*. W *położeniu* (*Befindlichkeit*) jestestwo opada samo siebie jako byt, którym, jeszcze będąc, już było, tzn. stale *jest* byłe. Pierwotny egzystencjalny sens faktyczności tkwi w byłości[55].

Rzucone *Dasein* upada w konkretne „teraz” siebie samego i świata, w którym „już było” i „jeszcze jest”. W faktycznym tu-oto rzuceniu ujawnia się prawdziwa jedność ekstatycznej czasowości.

> Właściwie przyszłe *jest* jestestwo właściwie *byłe*. Wybieganie w ostateczną i najbardziej własną możliwość to rozumiejące przyjście z powrotem do najbardziej własnego «tego, co byłe». Jestestwo może tylko o tyle *być* właściwie byłe, o ile jest przyszłe. Byłość (*Gewesenheit*) wypływa w pewien sposób z przyszłości[56].

Wypływa dlatego, że jest częścią spojonej w jedno czasowości *Dasein*. Heidegger ponownie zwraca uwagę na możliwość właściwości i niewłaściwości. Jestestwo właściwie przyszłe – wybiegające – podejmuje swoją byłość w powtórzeniu (*Wiederholung*). W § 68. czytamy: „W wybieganiu jestestwo wprowadza się *powtórnie* w najbardziej własną możność bycia. Właściwe *bycie*-byłym nazwiemy *powtórzeniem*”[57]. Z kolei w niewłaściwej ekstatycznej byłości dominuje zapominanie (*Vergessen*). „Ekstaza (...) zapominania ma charakter sobie samemu zamkniętego wycofywania się *przed* najbardziej własnym tym, co «byłe»”[58], niemniej jednak:

> (…) tak jak oczekiwanie możliwe jest dopiero na gruncie wyczekiwania, tak i *przypomnienie* – na gruncie zapominania (...), albowiem w *modus* zapomnienia byłość

[53] W § 71. *Sein und Zeit* Heidegger wyjaśnia znaczenie sformułowania „zrazu i zwykle” (*„zunächst und zumeist”*). „«Zrazu» oznacza: sposób, w jaki jestestwo jest «ujawniane» we wspólnocie życia publicznego, choćby nawet (...) «w zasadzie» egzystencjalnie «przezwyciężyło» powszedniość. «Zwykle» oznacza: sposób, w jaki jestestwo nie zawsze, ale «z reguły» ukazuje się Każdemu”. Ibidem, s. 466 (§ 71).
[54] Ibidem, s. 409 (§ 65).
[55] Ibidem, s. 412 (§ 65).
[56] Ibidem, s. 410 (§ 65).
[57] Ibidem, s. 426 (§ 68).
[58] Ibidem, s. 426-427 (§ 68).

> «otwiera» pierwotnie horyzont, w który jestestwo, zagubione w «zewnętrzności» tego, co objęte zatroskaniem, może wnikać przypomnieniem[59].

Ten moment otwartości jestestwa konstytuuje okolicę, w której możliwe jest otwarte bycie-w-świecie. W przestrzeni Otwartego *Dasein* czeka i wyczekuje, wybiega i uchodzi, zapomina, błądzi, ale też przypomina sobie. Jestestwo zagubione w zapomnieniowej byłości odwraca się od swej czasowości: nie podejmuje w sposób właściwy żadnej z ekstaz. A jednak w zbłądzeniu, w niespokojnej ruchliwości (*Bewegtheit*) otwarty zostaje horyzont, który jest stale istoczącą możliwością zwrotu. Owo otwarcie jest źródłowo dane za sprawą samego rzucenia. Jestestwo tak bowiem jest, że swym byciem otwiera wszelkie płaszczyzny otwartości. Horyzontalność jako jedna z nich należy do natury horyzontu. Otwartość i zamknięcie są wszakże dla jestestwa określnikami w równej mierze istotnymi i podobnie jak skrytość i nieskrytość współokreślają zjawisko w jego rozmaitych odcieniach bycia. Rzucenie kieruje namysł nie tylko w stronę świata i otwartości, ale też ku stale zamkniętej podstawie. Rzucone jestestwo ustawicznie pozostaje w nieodsłaniającym się rzucie. Powtórzenie jako byłość właściwa musi odnosić się do rzucenia tak, by w zdecydowaniu podjąć to, co zamknięte – podstawę bycia *Dasein*[60].

Trzecia z wymienionych ekstaz zostaje w *Byciu i czasie* opisana poprzez wskazanie na chwilę-moment ekstatycznie położonego (okamgnieniowego bądź uwspółcześniającego) jestestwa. Upadając „zrazu i zwykle" w powszednią wykładnię niczyjego świata, rzucone *Dasein* jest-istoczy uwspółcześniająco. Ten *modus* czasowości Heidegger nazywa współczesnością niewłaściwą.

> Każda współczesność jest uwspółcześniająca, ale nie każda ma charakter «okamgnienia» (*«Augenblick»*). Gdy używamy wyrażenia «uwspółcześnianie» (*«Gegenwärtigen»*) bez dalszych specyfikacji, to mamy na myśli zawsze uwspółcześnianie niewłaściwe, niemające charakteru okamgnienia i niezdecydowane[61].

[59] Ibidem, s. 427 (§ 68).
[60] C. Woźniak, *Okamgnienie*, ed. cit., s. 85.
[61] M. Heidegger, *Bycie i czas*, ed. cit., s. 426 (§ 68). Uwspółcześnianie jako współczesność niewłaściwa zostaje rozjaśnione na przykładzie fenomenu ciekawości. Uwięzione w teraźniejszości upadające jestestwo domaga się bezzwłoczności. Bycie pośród wewnątrzświatowego bytu staje się przelotne. „Ryzykowna bezzwłoczność przybiera postać *przelotności* (*Aufenthaltslosigkeit*)" – pisze Heidegger – „Ten *modus* współczesności jest fenomenem skrajnie przeciwnym okamgnieniu. W tym pierwszym bycie-tu-oto jest wszędzie i nigdzie. Ten drugi wprowadza egzystencję w sytuację i otwiera właściwe «tu oto»". Domeną ciekawości jest „wyzyskiwanie" współczesności. Składają się na nią treści przelotne: pożądane teraz i tylko teraz. „To, że ciekawość (*Neugier*) zawsze trzyma się tego, co następne, a zapomina o tym, co było wcześniej, nie jest rezultatem wynikłym dopiero z ciekawości, lecz ontologicznym warunkiem jej samej". Cytaty: ibidem, s. 437 (§ 68).

Znajdujemy je również w innym kontekście jako współprzynależne właściwej ekstazie przyszłości:

> Przychodząc przyszłościowo z powrotem do siebie, zdecydowanie wprowadza się uwspółcześniająco w sytuację. Byłość wypływa z przyszłości, tak mianowicie, że (...) przyszłość wyzwala z siebie współczesność (*Gegenwart*)[62].

Bogdan Baran zwraca uwagę na etymologiczne pokrewieństwo niemieckich słów *Gegenwart* i *Gewärtigen*. „Współczesność" jest „wyczekiwaniem-naprzeciw-czegoś"[63]. Z punktu widzenia egzystencjalnej analityki *Dasein* wyraża się ona w „byciu-przy...". Uczasowienie struktury troski staje się uwspółcześniającym położeniem w zasięgu tego, co wewnątrzświatowe. „Bycie-już-w..." jako zasadnicza możliwość „bycia-przy..." jest w trójjedni czasowego bycia-w-świecie śladem byłości. Heidegger powiada:

> (…) *uwspółcześnianie*, stanowiące *pierwotne* podłoże *upadania* w objęte zatroskaniem coś poręcznego i obecnego, w *modus* pierwotnej czasowości pozostaje *włączone* w przyszłość i byłość. Jako zdecydowane, jestestwo wydobyło się właśnie z upadania, aby tym bardziej właściwie być «tu oto» w «*mgnieniu* oka» skierowanego na otwartą sytuację[64].

Wyczekiwanie, uchodzenie i upadanie w powszednią wykładnię świata to również czas przedskoku. Tutaj zapada decyzja o radykalnym wejściu w projekt i wytrzymaniu możliwości bycia. Wybiegające zdecydowanie uczasowia przyszłość, zwłaszcza ostateczną możliwość niemożliwości bycia tu-oto, tym samym modyfikując współczesność. Skok otwiera szczególną sytuację jestestwa[65]. Decyzja wydobywa z rozproszenia i nieokreślonej ruchliwości. Heidegger owo właściwe bycie współczesnym i samą współczesność określa metaforycznie jako „mgnienia oka".

> W zdecydowaniu współczesność jest nie tylko wydobywana z rozproszenia na to, co najbliżej objęte zatroskaniem, ale i zatrzymywana w przyszłości i byłości. Zatrzymaną we właściwej czasowości, a tym samym *właściwą współczesność* (*eigentliche Gegenwart*) nazywamy *«okamgnieniem»*. Termin ten trzeba rozumieć w sensie aktywnym jako ekstazę. Oznacza on zdecydowane, ale w zdecydowaniu *zatrzy-*

[62] Ibidem, s. 410 (§ 65).
[63] Ibidem, s. 425 (§ 67).
[64] Ibidem, s. 413 (§ 65).
[65] W § 68. Heidegger pisze o okamgnieniu i skoku w kontekście trwogi: „Choć współczesność trwogi jest *zatrzymana*, nie ma charakteru uczasowiającego się w decyzji okamgnienia. Trwoga wprowadza tylko w nastrój *możliwej* decyzji. Współczesność trwogi trzyma okamgnienie, w postaci którego jest ona – i tylko ona – możliwa, *w gotowości do skoku*". Ibidem, s. 433 (§ 68).

> *mane* zachwycenie (*Entrückung*) jestestwa tym, co w sytuacji spotykane jest w postaci obejmowalnych zatroskaniem możliwości i okoliczności[66].

„Mgnienie oka" jest – mówiąc językiem filozofii transcendentalnej – warunkiem możliwości wszelkiego „teraz". W tym samym paragrafie czytamy: „«W mgnieniu oka» nic nie może zajść, lecz jako właściwa współczesność okamgnienie pozwala *dopiero spotkać* to, co jako poręczne lub obecne może być «w jakimś czasie»"[67]. Okamgnienie nie wytrąca też jestestwa z jego ciągłości. Przeciwnie, w nim właśnie ta prawda zostaje potwierdzona, bowiem ciągłość uczasowionego bycia *Dasein* nie wynika ze spojenia kolejnych momentów.

Cezary Woźniak wskazuje na okamgnienie jako „źródłowe doświadczenie bycia". *Augenblick* kieruje uwagę na otwartość tu-oto *Dasein*, „pierwotną prawdę", prześwit (*Lichtung*). W okamgnieniu rozpięta jest zorientowana na oba „kresy" ciągła niezamkniętość „pomiędzy". *Dasein* okamgnieniowe w trójjedni swych uczasowień jest w równej mierze byciem ku śmierci (*Sein zum Tode*) i byciem ku początkowi (*Sein zum Anfang*). „Bycie *Dasein* rozpościera się *pomiędzy* narodzinami a śmiercią, (...) a więc «pomiędzy» tym, co zamknięte. *Dasein* jako troska *jest* tym «pomiędzy»"[68]. Otwartość jestestwa to horyzont faktycznego bycia, które jako bycie-w-świecie jest troską wpojoną w otwartą rozległość ekstatycznego uczasowienia zawieszonego między granicami zamkniętości. Z ekstatycznej jedności uczasowienia czasowości wywodzi Heidegger strukturalną jedność faktycznej tu-oto egzystencji *Dasein*. W § 68. *Bycia i czasu* czytamy:

> Rozumienie opiera się w pierwszym rzędzie na przyszłości (wybieganie bądź wyczekiwanie). Położenie uczasowia się najpierw w obrębie byłości (powtórzenie bądź zapomnienie). Upadanie jest czasowo zakorzenione najpierw we współczesności (uwspółcześnianie bądź okamgnienie). Zarazem rozumienie jest zawsze współczesnością, która «staje się byłą». Zarazem położenie uczasowia się jako «uwspółcześniająca» przyszłość. Zarazem współczesność «wyskakuje» lub zostaje zatrzymana przez stającą się byłą przyszłość. Staje się tutaj widoczne, że *w każdej ekstazie czasowość uczasowia się całkowicie, tzn. na ekstatycznej jedności aktualnie pełnego uczasowienia czasowości opiera się całokształt strukturalnej całości egzystencji, faktyczności i upadania, czyli jedność struktury troski*[69].

[66] Ibidem, s. 425 (§ 67).
[67] Ibidem.
[68] C. Woźniak, *Okamgnienie*, ed. cit., s. 89.
[69] M. Heidegger, *Bycie i czas*, ed. cit., s. 440 (§ 68).

Kolejne egzystencjały włączone w krwiobieg ekstatyczno-horyzontalnej czasowości jestestwa stają się znakami otwartości. Rzecz dotyczy zawieszonego między dwoma kresami, rzuconego bycia-w-świecie. Otwarte wchodzi w „pomiędzy" i wypełnia je: zostaje przygotowane dla wschodzącego jawnobycia (*Da-sein*) jako czas-przestrzeń gry. W tekstach późniejszych Heidegger wskaże na otwarte przemierzanie wymiaru „pomiędzy" nieba i ziemi. Zadaniem i przeznaczeniem człowieka będzie zamieszkiwać domostwo otwartości. Sensu bycia jestestwa szukamy zatem w jego ekstatyczno-horyzontalnym, rzuconym w świat uczasowieniu i uprzestrzennieniu, w zasiedlaniu i wydobywaniu całokształtu możliwości, które naznaczają niezamknięte bycie-ku-sobie. Okamgnienie jest w tej czasującej się ciągłości faktycznego bycia momentem prześwitu, który daje obraz i rozumienie całości. Następuje w nim, jak pisze Woźniak:

> (…) unifikacja trzech ekstaz czasowości w ich właściwych *modi*. W okamgnieniu – owej właściwej czasowości wybiegającego zdecydowania – nie istnieje już nawet możliwość iluzji: w okamgnieniu nic nie może zajść! *Dasein* zarazem wchodzi w swą najbardziej własną możność bycia, «wcześniejszą» nawet niż narodziny i śmierć, wcześniejszą niż czas[70].

Augenblick wyczerpuje subiektywistyczną perspektywę *Bycia i czasu* – czytamy[71]. Wyczerpuje ją, wyznaczając granicę transcendentalnych analiz. Okamgnienie jest bowiem doświadczeniem otwartości jestestwa, poprzez które następuje wprowadzenie w źródłowy fenomen prawdy[72]. „*Jestestwo jest «w prawdzie»*" (*Dasein ist «in der Wahrheit»*)[73] – to zdanie z § 44. mieściło się jeszcze w horyzoncie pytania o sens bycia *Dasein*. W innym miejscu Heidegger pisze:

> Jako ukonstytuowane przez otwartość, jestestwo z istoty jest w prawdzie. Otwartość jest istotowym sposobem bycia jestestwa. *Prawda «istnieje» o tyle tylko, o ile (i dopóki) jest jestestwo*[74].

[70] C. Woźniak, *Okamgnienie*, ed. cit., s. 114.
[71] „Rozumienie jako projekt jest projektem rzuconym, dochodzeniem w Otwarte (prawda), które znajduje się już pośród otwartego bytu (*eröffneten Seienden*), zakorzenione w Ziemi i wznoszące się w Świat (*gewurzelt in der Erde, aufragend in eine Welt*). W ten sposób prze-stawanie z byciem jako gruntowanie jego prawdy jest przeciwieństwem «subiektywizacji», bo przezwyciężeniem wszelkiej subiektywności i określonych przez nią sposobów myślenia". M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii (Z wydarzania)*, tłum. B. Baran, J. Mizera, Kraków 1996, s. 243 (IV, 138).
[72] C. Woźniak, *Okamgnienie*, ed. cit., s. 114.
[73] M. Heidegger, *Bycie i czas*, ed. cit., s. 280 (§ 44).
[74] Ibidem, s. 286 (§ 44).

Okamgnienie zapowiada tymczasem możliwość pytania o prawdę samego bycia, w którego prześwicie staje człowiek. W pracy *Doświadczenie źródłowe a granice filozofii* przejście w okamgnienie jako właściwy *modus* bycia określone zostaje mianem skoku[75]. Metafora ta towarzyszy nowemu, niemetafizycznemu myśleniu: filozofii innego początku. W *Przyczynkach do filozofii* znajdujemy fragment:

> Tutaj, w przejściu, przygotowuje się najbardziej źródłowe i dlatego najbardziej dziejowe rozstrzygnięcie: owo albo-albo, wobec którego nie ostaną się żadne kryjówki ani sfery ucieczki: *albo* pozostaniemy na uwięzi końca i jego wybiegu, tzn. nowych odmian «metafizyki» (...), *albo* zaczniemy inny początek (*anderen Anfang*), tzn. zdecydujemy się na jego długie przygotowywanie. Ponieważ jednak początek dzieje się tylko w skoku, zatem owo przygotowanie doń musi być skakaniem[76].

Skok jest radykalnym ruchem zdecydowania wieńczącym i zapoczątkowującym zwrot. Następuje przejście od pytania przewodniego (*Leitfrage*) ku pytaniu podstawowemu (*Grundfrage*), od analizy egzystencjalnych możliwości *Dasein* do stającego w Otwartym jawno-bycia. Skok, otwierając inne myślenie, jest „niezapośredniczeniem początku z tego, co niezapośredniczalne". Jako przedskok jest naznaczony najdawniejszym i niezauważalnym przygotowywaniem się początku[77]. Skok jest nadto „realizacją projektu prawdy Bycia", poprzez który następuje „wstąpienie w Otwarte (*Einrückung in das Offene*)"[78]. W *Skinieniach* Heidegger napisze: „bądź skokiem między najdalszym przypomnieniem a obszarem bez podstawy"[79].

Subiektywistyczna perspektywa *Bycia i czasu* staje się znakiem radykalnych przewartościowań, które Heidegger podejmie w *Przyczynkach do filozofii*. W tym tekście wydanym w roku 1989 (w Polsce w roku 1996) znajdziemy tropy łączące stale powracające motywy ekstatyczności czasu, Bycia (*Seyn*), otwartości czy prześwitu.

> «Czas» powinien być dostępny doświadczeniu jako «ekstatyczna» przestrzeń gry prawdy Bycia. Od-suwanie (*Ent-rückung*) w to, co prześwitujące, winno gruntować sam prześwit jako Otwarte (*die Lichtung als das Offene*), w którym Bycie skupia się w swoją istotę[80].

[75] C. Woźniak, *Okamgnienie*, ed. cit., s. 216.
[76] M. Heidegger, *Przyczynki do filozofii (Z wydarzania)*, ed. cit., s. 215 (IV, 117).
[77] Idem, *Źródło dzieła sztuki*, ed. cit., s. 54.
[78] Idem, *Przyczynki do filozofii (Z wydarzania)*, ed. cit., s. 224 (IV, 122).
[79] Idem, *Skinienia (wybór)*, tłum. G. Sowinski, „Koniec Wieku" 1990, nr 2-3, s. 3.
[80] Idem, *Przyczynki do filozofii (Z wydarzania)*, ed. cit., s. 227 (IV, 125).

Czas staje się „przestrzenią gry prawdy Bycia", w której wszelka ciemność to Tajemnica. Przestrzeń gry jest ekstatyczna, może w niej bowiem stanąć czekający w prześwicie, dziejowy człowiek. Ekstatyczność przysługuje jej jednak przede wszystkim na mocy swobodnej, nieugruntowanej gry wyistaczania i odistaczania, jawienia się i skrywania, darzącego wydarzania: Bycia.

> Największym, dzięki łagodności swojej gry królewskim dzieckiem jest owa tajemnica gry, do której został wprowadzony człowiek i czas jego życia, gry, na którą postawiła jego istota. (...) Gra jest bez «Dlaczego». Gra, gdy gra. Pozostaje tylko gra: to, co najwyższe i najgłębsze[81].

Zdanie z punktu 125. *Przyczynków* – „samo Bycie jako przy-swajanie (*Er-eignis*) jest nośnikiem wszelkich dziejów"[82] – wrzuca nas raz jeszcze w *Bycie i czas*. Już tam znajdujemy bowiem jestestwo jako dziejowe. Dziejowość (*Geschichtlichkeit*) jest jednym z wielu przejawów jego źródłowej otwartości. W § 6. Heidegger pisze:

> «Dziejowość» oznacza ukonstytuowanie bycia «dziania się» (*des «Geschehens»*) jestestwa jako takiego; dopiero na jego gruncie możliwe są «dzieje świata» i dziejowa przynależność do dziejów świata[83].

Uczasowione ekstatyczno-horyzontalne jestestwo dzieje się, a wraz z nim jako faktycznie bytującym-w-świecie dzieją się dzieje świata. To szerokie spojrzenie na ruch całości ma doniosłe znaczenie z punktu widzenia poszukiwań egzystencjalno-ontologicznych. Uczasowienie *Dasein* otwiera je samo na wymiar „pomiędzy", zapoczątkowując poruszenie bycia w obu kierunkach: ku początkowi i ku kresowi. Jego udziejowienie otwiera tymczasem wspólny kontekst bycia-w-świecie, który przełożony na miarę konkretnego tu-oto rzucenia niesie przeczucie i poczucie epoki, historii, dziejowej przynależności. Jest to możliwe jedynie na gruncie czasowości, która „uczasowia się w ekstatyczno-horyzontalnej jedności swych zachwyceń"[84]. Czasowość jestestwa istotowo wyprzedza jego dziejowość.

[81] Idem, *Zasada racji*, tłum. J. Mizera, Kraków 2001, s. 154. Heidegger przywołuje słowa Goethego: „*Du halte dich ans Weil und frage nicht Warum?*". M. Heidegger, A. Guzzoni, *Protokół z seminarium na temat wykładu „Czas i bycie"*, tłum. J. Mizera, [1] „Principia" 1995, tom XIII-XIV, s. 121, [2] *Ku rzeczy myślenia*, ed. cit., s. 71.
[82] Idem, *Przyczynki do filozofii (Z wydarzania)*, ed. cit., s. 227 (IV, 125).
[83] Idem, *Bycie i czas*, ed. cit., s. 25-26 (§ 6).
[84] Ibidem, s. 497 (§ 76).

> Analiza dziejowości jestestwa stara się pokazać, że ów byt nie dlatego jest «czasowy», iż «należy do dziejów», lecz że, przeciwnie, egzystuje on dziejowo i dziejowo egzystować może dlatego tylko, iż u podstawy swego bycia jest czasowy[85].

Rozważanie bycia jestestwa od strony ekstatyczności i horyzontalności doprowadza ponownie do miejsca, które toruje drogę podstawowemu pytaniu o bycie. Nieodłącznie towarzyszy mu intuicja otwartości. Stwierdzenie z § 44. *Sein und Zeit* – „*Dasein ist «in der Wahrheit»*"[86] – jest pierwszym krokiem wprowadzającym w horyzont istotnego, źródłowego zapytywania. W roku 1962 we Fryburgu Bryzgowijskim Heidegger powie:

> Bycie i czas określają się wzajemnie, tak jednak, że ani bycie nie może być uznawane za czasowe, ani czas za bytujący. Rozważając to wszystko, na każdym kroku popadamy w sprzeczności[87].

Bycie i czas określamy niemieckim *es gibt*, które J. Mizera przekłada jako „jest/daje". Późna, antysubiektywistyczna i antymetafizyczna filozofia Heideggera nie pyta o czasowość jestestwa ani o jego bycie, lecz o sam czas i samo bycie: *das Es* – To, które jest/daje. W dosięganiu-się-nawzajem przyszłości, byłości i teraźniejszości, w ich „jednoczącej jedności", która jest czasoprzestrzenią rozciągającego się w nich wyistaczania, wydarza się i rozświetla Otwarte.

> Czas-przestrzeń oznacza teraz Otwarte, które rozświetla się w dosięganiu-się-nawzajem naszłości, byłości i teraźniejszości. Dopiero Otwarte i tylko ono przydziela potocznie rozumianej przestrzeni możliwą rozciągłość. Samo prześwitujące (*lichtende*) dosięganie-się-nawzajem przyszłości, byłości i teraźniejszości jest przed-przestrzenne (*vor-räumlich*). Tylko dlatego może ono przydzielać, tzn. dawać przestrzeń[88].

Czas jako ekstatyczna jedność jest/daje Otwarte przestrzeni świata. Związek wzajemnego dosięgania jest/daje prześwit Otwartego.

> Przemyślenie owego potrójnego dosięgania prowadzi do właściwego, trójwymiarowego czasu. Wymiar (...) nie jest tutaj myślany jedynie jako obszar możliwego odmierzania, lecz jako przemierzanie, jako prześwitujące dosięganie[89].

[85] Ibidem, s. 473 (§ 72). Heidegger wprowadza rozróżnienie na dziejowość pierwotną i wtórną: pierwsza dotyczy *Dasein*, druga – tego, co spotykane wewnątrz świata.
[86] Idem, *Sein und Zeit*, Tübingen 1967, § 44.
[87] Idem, *Czas i bycie*, ed. cit., [1] s. 71, [2] s. 8.
[88] Ibidem, [1] s. 82, [2] s. 22.
[89] Ibidem, [1] s. 82, [2] s. 23.

Tak właśnie śmiertelni, poetycko zamieszkując, przemierzają wymiar „pomiędzy" ziemi i nieba. Czas tymczasem w jedności trzech wymiarów jest rozgrywką. Z niej pochodzi „rozgrywające się w swoistości czasu dosięganie"[90], które darzy dalą i bliskością, wprowadzając czwarty wymiar. Czytamy o określającym wszystko dosięganiu w wykładzie *Czas i bycie*:

> (…) ono dostarcza naszłości, byłości i teraźniejszości odpowiedniego wyistaczania, prześwitując trzyma je od siebie na dystans i kieruje ku sobie w bliże (*Nähe*), w którym trzy wymiary pozostają blisko siebie. Dlatego (...) słowem «bliskość» nazwiemy zbliżające bliże (*die nähernde Nähe*): pierwsze, początkowe, w dosłownym sensie po-chwycone (*an-fangende*) dosięganie, na którym zasadza się jedność właściwego czasu[91].

Es gibt – To, które jest/daje – wypływa ze spojenia w powstrzymująco-odmawiającym wymiarze bliża. W nim otwiera się Otwarte, czas-miejsce przechowywania tego, co w grze wyistaczania/odistaczania zostało w byłości odmówione, a w naszłości powstrzymane. Heideggerowska wykładnia czasu nie podejmuje już bycia jestestwa, lecz bycie samo – bycie bez bytu. Zatraca się w niej sfera ekstatyczno-horyzontalna w dotychczasowym rozumieniu. Słowem kluczowym jest odtąd wydarzanie (*Ereignis*), z którego są/dają czas i bycie. Również człowiek należy do wydarzania. Owo dopuszczenie jest wprowadzającym znakiem antykartezjanizmu, zapowiedzią postmoderny. „Dopuszczenie polega na tym, że nigdy nie zdołamy postawić wydarzania przed sobą, ani jako tego, co naprzeciwko, ani jako tego, co wszechobejmujące"[92]. Znika swoiste egzystencjalne napięcie, które było dla analizowanych tu pojęć niejako warunkiem możliwości. Rzeczywistość stawia nas przed koniecznością radykalnych przewartościowań, co z kolei prowadzi ku nowym pytaniom i nowym interpretacyjnym możliwościom.

ABSTRACT

This article is devoted to the meaning of horizon and ecstasy in Martin Heidegger's philosophy. We ask about those notions while pondering over the temporality and thrown Dasein's being-in-the-world as a project, and then we consider them while focusing on the motive of residing in the fourfold of the world. This elaboration aims at revealing the relationship between the horizontality, the ecstaticness and the openness on the basis of selected Heidegger's works.

[90] Ibidem, [1] s. 83, [2] s. 23.
[91] Ibidem, [1] s. 83, [2] s. 23-24.
[92] Ibidem, [1] s. 90, [2] s. 33.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA – MARTIN HEIDEGGER

1. *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977.
2. *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 2004.
3. *Co zwie się myśleniem?*, tłum. J. Mizera, Warszawa – Wrocław 2000.
4. *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk, R. Marszałek i in., Warszawa 1997.
5. *Ku rzeczy myślenia*, tłum. K. Michalski, J. Mizera i in., Warszawa 1999.
6. *Nietzsche*, t. 1, tłum. A. Gniazdowski, P. Graczyk i in., Warszawa 1998.
7. *Pojęcie czasu*, tłum. J. Mizera, w: *Drogi Heideggera*, „Principia" 1998, tom XX.
8. *Przyczynki do filozofii (Z wydarzania)*, tłum. B. Baran, J. Mizera, Kraków 1996.
9. *Rozmowy na polnej drodze*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2004.
10. *Sein und Zeit*, Tübingen 1967.
11. *Skinienia (wybór)*, tłum. G. Sowinski, „Koniec Wieku" 1990, nr 2-3.
12. *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1975.
13. *Zasada racji*, tłum. J. Mizera, Kraków 2001.
14. *Znaki drogi*, tłum. S. Blandzi, M. Falkowski i in., Warszawa 1999.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Baran B., *Heidegger i powszechna demobilizacja*, Kraków 2004.
2. Baran B., *Saga Heideggera*, Kraków 1990.
3. Kwietniewska M., *Jacques Derrida – horyzont życia i śmierci*, „Nowa Krytyka" 2006, nr 19.
4. Michalski K., *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1978.
5. Mizera J., *Torowanie bezdroży bezgruntu. W drodze do innego początku*, w: *Drogi Heideggera*, „Principia" 1998, tom XX.
6. Mizera J., *W stronę filozofii niemetafizycznej. Martina Heideggera droga do innego myślenia*, Kraków 2006.
7. Nietzsche F., *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Warszawa MCMX-MCMXI.
8. Woźniak C., *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2004.
9. Woźniak C., *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii*, Kraków 2007.

MARIUSZ KALANDYK

ETNICZNY KONFLIKT O TOŻSAMOŚĆ A ZMIANA IDENTYFIKACJI JĘZYKOWEJ TYBETAŃCZYKÓW W TYBETAŃSKIM REGIONIE AUTONOMICZNYM

Gdy dwóch lub więcej aktorów etnicznych dąży do zrealizowania przeciwstawnych celów bądź dwie grupy wypełniają podobne zadania, lecz kosztem strony przeciwnej, wówczas sprzeczność interesów rywalizujących grup etnicznych implikuje powstawanie sytuacji konfliktowych. Z tego powodu stosunki etniczne uznaje się za konfliktowe niejako z natury. Oczywiście współistnienie w ramach systemu wieloetnicznego może i powinno obejmować stosunki poprawne i harmonijne, oparte na zasadach etnicznej współpracy, porozumienia i respektowania odrębności, jednakże gdy w grę wchodzi partykularny interes, postrzegany jako żywotnie związany z rozwojem lub przetrwaniem grupy, etniczne konflikty objawiają się w postaci aktów przemocy lub w formie nacisków administracyjno-prawnych. Niniejszy artykuł analizuje wpływ konfliktowych relacji etnicznych na kształt i przebieg procesu zmiany identyfikacji językowej wśród przedstawicieli tybetańskiej mniejszości narodowej w Chińskiej Republice Ludowej. Prezentuje równocześnie oddziaływanie owej zmiany na redefinicję tybetańskiej tożsamości etnicznej.

STOSUNKI ETNICZNE JAKO STOSUNKI KONFLIKTOWE

Źródła występowania zjawisk określanych jako konflikty etniczne odnieść można do dwóch wymiarów relacji interetnicznych. Z jednej strony mamy konflikty będące w rzeczywistości sporami o tożsamość grupy peryferyjnej zagrożonej przez centrum. Ten typ konfliktów etnicznych wpisuje się w system wewnętrznego kolonializmu i jest zauważalny szczególnie tam, gdzie mniejszość zajmuje nie tylko szczególne nisze społeczne, ale zamieszkuje wydzielony etnicznie obszar danego państwa. Z drugiej strony konflikt etniczny jest spo-

sobem walki ze strukturalną nierównością, dyskryminacją i marginalizacją ekonomiczną, polityczną i społeczną. Konflikt etniczny może zachodzić, gdy dwie grupy rywalizują o kontrolę nad ograniczonymi ilościowo zasobami. Wówczas przedmiot konfliktu nie posiada elementu etnicznego, a jedynie strony konfliktu definiują się w kategoriach etnicznych. W innym przypadku konfliktu tożsamości przedmiot (język etniczny, religia, kultura, identyfikacja regionalna) powiązany jest z charakterystykami etnicznymi.

Drugi przypadek zakłada, że konflikt etniczny jest jedynie szczególnym typem konfliktu społecznego. Zwolennikiem tego podejścia jest Janusz Mucha, który definiuje konflikt etniczny jako „jeden z typów stosunków występujących między mniej lub bardziej spójnymi zbiorowościami społecznymi, należącymi do jakiegoś szerszego układu kulturowego”[1]. Wiele konfliktów, które nazywamy etnicznymi (słusznie lub nie), dotyczy dóbr i wartości o cechach pierwotnie nieetnicznych. Mogą one dotyczyć zasobów ekonomicznych, politycznych czy symbolicznych w danym społeczeństwie[2]. Analiza samego konfliktu jedynie uwypukla etniczne identyfikatory grupowe. W odróżnieniu do nich konflikty o tożsamość posiadają wyraźne, sztywne granice, zaś przedmioty rywalizacji mają cechy kulturowe. Sławoj Szynkiewicz uważa, że kategoria konfliktu etnicznego stosowana jest zbyt szeroko. W większości przypadków kwestie etniczne wykorzystywane są instrumentalnie, jako argumenty w sporze lub/i sposób mobilizowania politycznego kapitału. „Nie zawsze są one celem, częściej środkiem w walce”[3]. Zgodnie z ujęciem tożsamościowym, punktem wyjścia definicji konfliktu etnicznego powinno być określenie egzystencjalnego interesu grupy inicjującej lub uwikłanej w taki konflikt. Zatem konfliktem etnicznym będzie się nazywać:

> (…) mobilizację i podjęte w jej wyniku działania, powstałe na skutek uświadomionego zagrożenia dla tożsamości etnicznej grupy[4].

Krzysztof Kwaśniewski stwierdził, że konflikt etniczny w sensie właściwym jest rodzajem gwałtownie odzwierciedlonej opozycji, której stornami są grupy zainteresowane bardziej tożsamością kulturową i etniczną niż stanem posiadania lub władzą[5].

[1] J. Mucha, *Oblicza etniczności. Studia teoretyczne i empiryczne,* Kraków 2005, s. 95.
[2] Idem, *Konflikt etniczny jako typ konfliktu społecznego*, Warszawa 1996.
[3] S. Szynkiewicz, *Konflikt tożsamości, tożsamość w konflikcie*, [w:] *Konflikty etniczne. Źródła, typy, sposoby rozstrzygania*, materiały z konferencji Zakładu Etnologii Instytutu Archeologii i Etnologii PAN, Warszawa 5-7 grudnia 1994 r., red. A. Woźniak, Warszawa 1996, s. 15.
[4] Ibidem, s. 22.
[5] K. Kwaśniewski, *Konflikt etniczny*, „Sprawy Narodowościowe – Seria Nowa” 1994, t. III, z. 1 (4).

KATEGORIE KONFLIKTÓW ETNICZNYCH

Pojecie konfliktu etnicznego określa jedynie pewną kategorię zjawisk zawierających się w całokształcie stosunków etnicznych. Procesy konfliktowe nie są jednorodne, wyróżnić można wiele ich podtypów ze względu na rozmaite warunki. Typologie konfliktów etnicznych obejmują rozróżnienia ze względu na przyczyny, formy czy kontekst sytuacyjny. Jedną z propozycji prezentuje Claus Offe, który dzieli konflikty na bazie etniczności na cztery kategorie: ilościowe, jakościowe, ze względu na motywację oraz nawiązujące do struktury terytorialnej etniczności[6]. Pierwszy typ zawiera rozróżnienie na konflikt większościowy i mniejszościowy w zależności od tego, która ze stron przejawia wrogie postawy, inicjuje konflikt i jest zbiorowością uciskającą, a która ma status ofiary i jest zbiorowością uciskaną. Kolejna kategoria dotyczy bogactwa grupy konfliktowej (wymiar bezwzględny) lub poczucia wyzysku przez inną grupę (wymiar relacyjny). Na tej podstawie Offe wyodrębnił dwa podtypy, które określił jako konflikt o uznanie (prawne lub/i społeczne potwierdzenie odrębności) oraz konflikt o dystrybucję cenionych zasobów. W trzecim rodzaju konfliktów również występują dwie sytuacje. Po pierwsze, gdy motywacją jest autentyczne poczucie tożsamości etnicznej, po wtóre, gdy symbole etniczne wykorzystywane są instrumentalnie i strategicznie. Czwarte i ostatnie rozróżnienie, według typologii Offe, określa dynamikę konfliktu, dla której za wartości zmienne przyjmuje się charakter osadnictwa grupy mniejszościowej oraz siłę wpływów państwa. Pozwalają one scharakteryzować relacje między mniejszością a większością.

Nieco inne kategorie konfliktów etnicznych wskazuje Aleksander Posern-Zieliński, zwracający uwagę na te typy, które można najczęściej zaobserwować[7]. Do najbardziej rozpowszechnionych form należą, jego zdaniem, tzw. wewnątrzpaństwowe konflikty etniczne. Jest to dość szeroka kategoria, zawierająca wszystkie warianty konkurencji etnicznej między grupami etnicznymi tworzącymi pluralistyczną strukturę państwa. Zaliczają się do niej spory wybuchające między zwykle zmarginalizowaną mniejszością a uprzywilejowana większością, także te powstające między różnymi grupami konkurującymi o władzę, zasoby i przestrzeń, ale również konflikty między społecznościami imigranckimi a głównym nurtem populacji kraju przyjmującego. Zasadniczą motywacją pojawiania się tego typu konfliktów są sprzeczności interesów grupowych (zwykle politycznych, ekonomicznych i kulturowych), jak również sile wzajemne uprzedzenia i stereotypy o charakterze rasowym lub coraz częściej obyczajowym.

[6] C. Offe, *Drogi transformacji. Doświadczenia wschodnioeuropejskie i wschodnioniemieckie*, Warszawa 1999.
[7] A. Posern-Zieliński, *Etniczność. Kategorie. Procesy etniczne*, Poznań 2005.

Inny typ konfliktów wywoływany jest przez ruchy separatystyczne mniejszości regionalnych, dążących do oderwania się od dominującego narodu-państwa. Kolejny rodzaj, o którym wspomina Posern-Zieliński, to konflikty, które powstają jako skutek podboju jednej grupy etnicznej przez inną. Zdobywcy anektują obce pod względem etnicznym tereny w obręb swego państwa. Równocześnie zmienia się reżim polityczny, który podporządkowuje miejscową ludność interesom metropolii. Ten typ konfliktu jest charakterystyczny dla stosunków etnicznych w systemie kolonialnym. Trwa on latami, mimo okresowego wyciszenia stale się odnawia.

Kolonialne źródła konfliktu etnicznego są szczególnie interesujące z perspektywy inkorporacji Tybetu przez komunistyczne Chiny. Nie oznacza to, że konflikt tybetańsko-chiński sprowadza się wyłącznie do tego aspektu. Tym niemniej jest to ważna wskazówka dla zrozumienia specyfiki tybetańskiego ruchu etniczno-narodowego, często błędnie definiowanego jako bierny opór. Na charakter konfliktu tybetańskiego składają się również inne kategorie typologiczne. Częstym podłożem konfliktów etnicznych, który i w tym przypadku będzie adekwatny, jest asymilacyjna presja władz centralnych względem grup mniejszościowych i autochtonicznych. Są one systematycznie ograniczane w swych prawach oraz wypierane ze swojego habitatu. Celem takiej asymilacji jest stan, który Posern-Zieliński nazywa „zagrożeniem etnocydem". Przykładem są dziś właśnie Tybetańczycy „poddani silnej presji chińskich władz komunistycznych, odzierani ze swego duchowego dziedzictwa, pozbawiani przywódców, prześladowani, uchodzący z kraju i w rezultacie będący już mniejszością na ojczystej ziemi"[8]. Poddane opresji grupy w obronie zagrożonej tożsamości i egzystencji podejmują akcje politycznego lub zbrojnego protestu na rzecz zmiany trudnej do zniesienia sytuacji. Ostatni z wymienionych przez badacza typów konfliktów etnicznych, antagonizm o charakterze irredentystycznym, również odnosi się do relacji tybetańsko-chińskich. Najbardziej radykalni przedstawiciele tybetańskiego ruchu narodowego obok roszczeń niepodległościowych stawiają żądania rewizji granic do stanu sprzed chińskiej inwazji. Nawet jeśli Chiny kiedykolwiek byłyby skłonne wyrazić zgodę na szeroko zakrojoną autonomię polityczną Tybetańskiego Regionu Autonomicznego, z całą pewnością powrót do stanu terytorialnego sprzed 1950 roku byłby nie do zaakceptowania.

Na marginesie swoich rozważań Posern-Zieliński dodaje, że spośród współczesnych konfliktów etnicznych najbardziej gwałtowny przebieg mają te, w których istotną rolę grają różnice wyznaniowe. Wtedy konflikt etniczny nabiera dodatkowo sakralnego charakteru świętej

[8] Ibidem, s. 108.

wojny. I ta motywacja wpisuje się w obraz konfliktu tybetańsko-chińskiego. Kwestia religijna stanowi witalny składnik tybetańskiej ideologii narodowej. Nie jest zatem możliwe, aby konflikt religijny nie miał wpływu na problematykę relacji etnicznych. Wielowymiarowość siatki konfliktowych stosunków etnicznych pomiędzy tybetańską mniejszością a chińską większością sprawia, iż przyjmują one wyjątkowo niestabilną naturę. O ile możliwe jest opisanie tych relacji, bardzo trudno przewidzieć ich rozwój i ewentualne następstwa. Z tego właśnie powodu problem tybetańsko-chińskiej polityki etnicznej jest niezwykle ciekawy, ale też skomplikowany.

TOŻSAMOŚĆ JĘZYKOWA A TOŻSAMOŚĆ ETNICZNA

Za pomocą własnego języka zbiorowości etniczne nie tylko określają się poprzez funkcjonujące w nim nazwy. Nierzadko służy on wytyczaniu granic kulturowych, ale i przestrzennych etnosu. W język etniczny wbudowane są nazwy wskazujące na pewien zakres przestrzeni geograficznej, w nim też wydzielone są punkty, z którymi zbiorowość łączy swoje pochodzenie, funkcjonowanie, a także przyszłość. Język grupy jest jednym z najbardziej widocznych wskaźników etnicznego charakteru. Na wyższym poziomie organizacji identyfikacja językowa wiązana jest ściśle z identyfikacją narodową. Bycie członkiem narodu etnicznego oznacza związek krwi tworzony przez urodzenie, świadomość oraz język. Od najdawniejszych czasów wspólnoty etniczne odróżniały się w oparciu o odmienność językową. Obcym był ten, kto nie posługiwał się „mową", był niezrozumiały i nie mógł się porozumiewać.

Identyfikacja językowa Tybetańczyków, wyrażana poprzez silne emocjonalne przywiązanie do rodzimej mowy, może wynikać z kilku czynników. Po pierwsze, język tybetański, który w rzeczywistości należy traktować jako grupę, jest jednym z najstarszych systemów językowych o całkowicie odrębnej od języków sąsiednich budowie fonetycznej, składniowej i gramatycznej. Po drugie, jest on ściśle związany z określonym zakresem zbiorowości etnicznych należących do tej samej grupy ludów. Odmiany tego języka używane są niemal wyłącznie przez ludy tybetańskie. Po trzecie, formowanie literackiej wersji języka tybetańskiego wiąże się z rozwojem tradycji tybetańskiego buddyzmu. Po czwarte, początki klasycznego języka, z którego wyewoluował współczesny język literacki, przypadają na czasy największej świetności politycznej państwa. Najdawniejsze zabytki tybetańskiego piśmiennictwa pochodzą z VII wieku. Samo pismo zostało stworzone na zamówienie króla Songcena Gampo i miało służyć rozwojowi szkół buddyjskich jako narzędzie przekładu sutr na język tybetański. Histo-

ryczne związki języka z dziejami narodu czynią zeń ważny element nacjonalistycznej symboliki.

Opracowane w VII stuleciu pismo, wzorowane na północnej odmianie pisma guptyjskiego pochodzącego z Indii, stosowane jest do dziś w niezmienionej formie[9]. Tybetański jest przykładem języka aglutynacyjnego. Typowy wyraz to jeden morfem znaczeniowy i jeden lub więcej morfemów gramatycznych, z których każdy ma określoną pojedynczą funkcję, a ich wybór w niewielkim stopniu zależy od morfemu bazowego. Ma więc konstrukcję całkowicie odmienną od języka chińskiego, przez co ideogramy stosowane w chińskim zapisie w jego przypadku się nie sprawdziły. Innym ważnym powodem wyboru sposobu zapisu była chęć podkreślenia odrębności kulturowej Tybetu od wzrastających w czasach tangowskich wpływów chińskich. Skierowanie się ku inspiracjom indyjskim jest zresztą typowym zjawiskiem kultury tybetańskiej. Kanwą literackiej odmiany języka tybetańskiego stały się dialekty centralne pochodzące z okolic Lhasy.

Łatwo dostrzec, w jaki sposób rozwój i upowszechnianie tybetańskiego języka literackiego koreluje z rozwojem tożsamości narodowej. Nie dziwi zatem stosunek Tybetańczyków do własnego języka.

Przestrzeń językowa, w jakiej funkcjonujemy, tworzy rodzaj mikrośrodowiska, ideosferę zawierającą symbole, którymi posługuje się rodzima grupa. W ten sposób język silnie wpływa na ukształtowanie tożsamości, która jest przezeń w jakiś sposób projektowana. Dlatego tak wielkie znaczenie przypisuje się kwestii języka w projekcie tożsamości narodowej. Język etniczny zawiera łatwą do przywołania i zrozumienia symbolikę, którą ideologia narodowa wykorzystuje jako medium. Naturalność, z jaką przyjmujemy dyskurs narodowy, leży w naturalności i codzienności języka, poprzez który jest on wyrażany.

W przypadku państwa wieloetnicznego dla każdej zbiorowości podnoszącej aspiracje narodowe lub zmuszonej bronić narodowej autonomii język jest przestrzenią szczególnej uwagi. Tym większe zyskuje znaczenie, im bardziej grupa jest poddawana opresji. Niepaństwowe grupy etniczne muszą stale podejmować wysiłki w celu ochrony lub wzmocnienia pozycji swego języka narodowego. Grupa narodowa uprzywilejowana politycznie i ekonomicznie w systemie wieloetnicznym dąży najczęściej także do dominacji symbolicznej. Pozwala na to m.in. kontrola środków masowego przekazu oraz kontrola szkolnictwa.

[9] D. Snellgrove, H. Richardson, *Tybet: zarys historii kultury*, Warszawa 1978, s. 66.

ROZDWOJENIE JAŹNI, CZYLI TYBETAŃSKOŚĆ W JĘZYKU CHIŃSKIM

Tybetańczycy, definiując własną przynależność etniczno-narodową, podkreślają zazwyczaj znaczenie identyfikacji językowej. W pojęciu „tybetańskości" zawiera się silne przekonanie o wspólnocie języka, która określa skład etniczny grupy narodowej. Podkreślanie odrębności językowej jest stałym motywem tybetańskiego dyskursu narodowego. Argument językowy zyskał dodatkową wartość w momencie utraty niepodległości państwowej, jak również w obliczu zagrożenia asymilacjonistyczną polityką komunistycznych władz Chin Ludowych. System kolonialnego podporządkowania i supremacji, wiążący Tybet z Chinami od ponad pięćdziesięciu lat, pozbawił Tybetańczyków kontroli nad werbalną sferą życia społecznego. Reżim polityczny narzucony przez nową władzę, przez większość społeczeństwa tybetańskiego postrzeganą jako obca, okupacyjna i opresyjna, pociągnął za sobą nowy reżim symboliczny. Zgodnie z logiką porządku kolonialnego, chińska polityka wobec mniejszości zmierzała w kierunku zdominowania życia społecznego peryferii.

Chińska koncepcja reform lat pięćdziesiątych XX wieku ustaliła kurs sinizacji mniejszości narodowych. W toku „powyzwoleńczych" przemian Tybetu władze komunistyczne przejęły kontrolę nad systemem edukacyjnym, wprowadzając obowiązek szkolny realizowany w języku chińskim. Z założenia powszechnym językiem życia publicznego w Tybecie, uznanym za integralną część Chińskiej Republiki Ludowej, miał być zestandaryzowany język chiński. Jedynie w nielicznych szkołach buddyjskich prowadzono edukację w języku tybetańskim. Była ona jednak dostępna przede wszystkim dla członków kleru oraz zamożniejszej części społeczeństwa. Powszechna edukacja w rodzimym języku Tybetańczyków właściwie nie istniała. Dodatkowo poziom niepiśmienności społeczeństwa tybetańskiego był bardzo wyskoki, co ułatwiło zadanie chińskiej administracji. Rewolucja kulturowa, zwłaszcza program zwalczania tzw. „czterech przeżytków": starego myślenia, starych obyczajów, starej kultury i starych nawyków, przyniosła kolejną falę ataków na tybetańskie dziedzictwo kulturowe. Jednym z głównych celów była tradycyjna edukacja, a co za tym idzie język, w jakim była przekazywana. W okresie rewolucji (między 1966 a 1976 r.) zlikwidowane zostały wszystkie placówki prowadzące nauczanie w języku tybetańskim. Czasy porewolucyjnego rozluźnienia i związana z tym zmiana kursu polityki wobec mniejszości pozwoliły na częściową odbudowę zniszczeń. Polityka afirmatywna, promowana przez władze partyjne, nie tylko zezwalała na renowacje kulturowej tradycji, w tym także języka mniejszości narodowych, ale aktywnie ją wspierała. Ponownemu rozbudzeniu uległy także nastroje narodowe. Tybetańczycy coraz częściej i śmielej manifestowali swoją etniczno-narodową odrębność.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych uwidoczniły się następstwa polityki wcześniejszych dekad. Kilkadziesiąt lat dekonstruowania kultur narodowych w imię homogenizacji w duchu chińskiego komunizmu uczyniło wręcz nieodwracalne zniszczenia. Rewitalizacja różnorodności etnicznej w wielu przypadkach oznaczała po prostu tworzenie jej na nowo. W odniesieniu do tybetańskiej mniejszości w Chinach było to odgrzebywanie spod gruzów nie tylko zniszczonych zabytków, ale przede wszystkim podciętych korzeni. Brak języka narodowego w systemie oświaty spowodował, że kolejne pokolenia, pozbawione wyboru, przechodziły proces alfabetyzacji w języku chińskim. Choć identyfikacja etniczno-językowa młodego pokolenia Tybetańczyków pozostawała podobna do tej, którą prezentowały pokolenia starsze, poziom piśmienności w języku tybetańskim był bardzo niski. Diametralnie odmienna jest sytuacja diaspory, gdzie restauracja tybetańskiego szkolnictwa oznaczała jednoczesną reformę. Poziom piśmienności w języku ojczystym wśród Tybetańczyków na wygnaniu znacznie przewyższa ten sam wskaźnik w Tybetańskim Regionie Autonomicznym. Zaistniały dysonans to jeden z aspektów problemu, drugi dotyka podstaw identyfikacji narodowej. Warunki systemu kolonialnego narzucone Tybetańczykom przez Chiny zmusiły wielu z nich do podjęcia trudnej decyzji. Aby konkurować z uprzywilejowaną ludnością Han, młodzi Tybetańczycy coraz częściej rezygnują z identyfikacji z językiem ojczystym na rzecz języka chińskiego. Z punktu widzenia relacji interetnicznych ważne jest pytanie o wpływ, jaki owa zmiana wywiera w sferze identyfikacji etnicznej. W artykule *The Language Divide: Identity and Literary Choices in Modern Tibet* Patricia Schiaffini również podejmuje to zagadnienie[10]. Autorka zwraca uwagę na problem tożsamości etniczno-narodowej tybetańskiej inteligencji.

Z analiz zawartych w przywołanym powyżej artykule wynika, że sposób, w jaki Tybetańczycy postrzegają samych siebie oraz jak postrzegani są przez innych, zależy od języka, jakim posługują się w życiu publicznym. Taki typ identyfikacji i autoidentyfikacji można zaobserwować również w innych częściach Azji. W zróżnicowanej etnicznie Malezji identyfikacja językowa w praktyce społecznej uchodzi za ostre kryterium nie tylko przynależności etniczno-narodowej, ale również orientacji politycznej. W wyniku chińskiej okupacji zmianie uległa dotychczasowa struktura etniczna Tybetu. Napływ dużych grup Chińczyków podważył dominującą pozycję ludności miejscowej w strukturze społecznej. Nie brakowało również przykładów „kolaboracji" z nową władzą. Dobrowolnie wstępowali do Partii Komunistycznej zwłaszcza ci przedstawiciele społeczności tybetańskiej, którzy pobierali naukę w chińskich

[10] P. Schiaffini, *The Language Divide: Identity and Literary Choices in Modern Tibet*, "Journal of International Affairs" 2004, Vol. 57/2, s. 81.

szkołach. Tym chętniej również deklarowali polityczną lojalność, używając publicznie języka chińskiego. Wybór języka miał podwójny sens. Z jednej strony był równoznaczny z wyborem narodowej identyfikacji, z drugiej zaś był wyraźnym, choć często nierozmyślnym sygnałem politycznym. Gdy stawką rywalizacji jest przetrwanie, nie można pozwolić sobie na zachowanie neutralności. Podobnie nie sposób tego uczynić w grze etnicznej, w której wytyczenie wyraźnych granic jest warunkiem przetrwania.

Identyfikacje językowe Tybetańczyków z oczywistych względów uległy dużo większej niż wcześniej dywersyfikacji. Realia polityczne chińskiego otwarcia i rozprężenia reżimu umożliwiły pod koniec lat siedemdziesiątych zainicjowanie tybetańskiego odrodzenia narodowego. Coraz liczniejsze środowiska, widząc konieczność prowadzenia agitacji narodowej w warunkach chińskiej dominacji, przyjęły kurs zmierzający do częściowego pogodzenia koegzystujących orientacji: chińskiej i tybetańskiej. Podwójna tożsamość językowa szybko okazała się faktem, z którym trudno było polemizować. Mniej radykalne kręgi intelektualistów tybetańskich natychmiast zareagowały na nową sytuację, czego wyrazem była wzrastająca liczba autorów piszących zarówno po tybetańsku, jak i po chińsku. Wciąż żywe pozostały jednak obawy, iż rozmycie tej jakże ważnej z etnicznego punktu widzenia linii demarkacyjnej podważy trwałość identyfikacji etniczno-narodowej. Z tego względu przynależność etniczna Tybetańczyków posługujących się językiem chińskim była często kwestionowana. W tym samym czasie sinofońscy Tybetańczycy tym bardziej starali się podkreślać swój etniczny charakter. Schiaffini przywołuje wypowiedzi, wedle których chińska identyfikacja językowa kompromituje tybetańskość. Ich autorzy zaznaczają również, że używanie języka chińskiego w działalności zawodowej, twórczej czy jakiejkolwiek innej formie aktywności publicznej może być i bywa powodem do wstydu[11]. Te przykłady potwierdzają istotność kryterium języka w określaniu tybetańskiej przynależności etnicznej. Jest to kryterium ważne przede wszystkim dla Tybetańczyków, czym tłumaczyć można stygmatyzację sinofonów oraz wywołany tym psychiczny dyskomfort.

Omawiana sytuacja to wynik zaistnienia czynników dwojakiego rodzaju, pierwsze określić można jako „niezależne", drugie jako „zależne" od decyzji świadomie i celowo podejmowanych przez członków zbiorowości etnicznej. Uzasadniając swoją nietybetańską przynależność językową, tybetańscy sinofoni najczęściej podkreślają, iż zostali nie z własnej woli pozbawieni możliwości edukacji w ojczystym języku. Winą za tę sytuację, nie bez cienia racji, obarczają chińską politykę w kwestii języków mniejszościowych. Argument ten dotyczy

[11] Ibidem.

jednak głównie starszego pokolenia. Młodzież dorastająca już w latach osiemdziesiątych miała ponownie możliwość edukacji w języku tybetańskim. Tutaj wybór języka był świadomą decyzją. Kierując się racjonalną kalkulacją, nie zaś etnicznym sentymentem, wiele tybetańskich rodzin posyła dzieci do szkół w Chinach. Wyższa edukacja dostępna jedynie po chińsku daje nadzieję, że w przyszłości młodzi Tybetańczycy będą w stanie skutecznie konkurować na rynku pracy z etnicznymi Chińczykami z grupy Han. Kosztem takiej decyzji jest niestety całkowita lub częściowa utrata tybetańskiej tożsamości, przynajmniej w zakresie języka.

Ponad pięćdziesięcioletnia obecność chińska w Tybecie nakreśliła nowy kształt językowego krajobrazu. Zaostrzenie stanowiska władz wobec mniejszości tybetańskiej w odpowiedzi na wystąpienia narodowe z lat osiemdziesiątych zakończyło okres względnej swobody dyskursu narodowościowego. W niepewnej sytuacji politycznej i etnicznej identyfikacja językowa ma znaczenie o wiele większe niż wcześniej. W etnicznej walce o dusze tybetańscy sinofoni poddawani są nieustającej presji politycznej i etnicznej. Stojąc w obliczu nieuniknionego kryzysu tożsamości, lawirują niebezpiecznie pomiędzy dwiema sprzecznościami. Przyjmując bez zastrzeżeń możliwości, jakie daje im tożsamość chińska kryjąca się za językiem, starają się równocześnie za wszelką cenę zachować autentyczną etniczność tybetańską.

ABSTRACT

Ethnic relations are considered to be confrontational by nature. When it comes to the particularistic interest bound to the development or the survival of ethnic groups, conflict can manifest itself as acts of violence or take the form of administrative and legal pressure. Among different categories of ethnic conflicts the most important one is the rivarly over the identity of a given group. The easiest way to observe the consequences of such a conflict is to trace the change of linguistic identity of ethnos. The sphere of language creates a kind of microenvironment that contains symbols which are used by the group. In this way language strongly influences the formation of identity, including national identity. Ethnic language contains symbolism that is easy to recall and understand and that is used as a medium by national ideology. In defining their own ethno-national affiliation the Tibetans typically emphasize the importance of lingual identity. However, the implementation of China's policy toward ethnic minorities causes the change in the language structure of the TAR. What is becoming more and more noticeable is the development of a double linguistic identity and an increasingly frequent use of the Chinese language for manifesting the sense of Tibetanness.

BIBLIOGRAFIA

1. Kwaśniewski K., *Konflikt etniczny*, „Sprawy Narodowościowe – Seria Nowa" 1994, t. III, z. 1 (4).
2. Mucha J., *Konflikt etniczny jako typ konfliktu społecznego*, Warszawa 1996.
3. Mucha J., *Oblicza etniczności. Studia teoretyczne i empiryczne,* Kraków 2005.
4. Offe C., *Drogi transformacji. Doświadczenia wschodnioeuropejskie i wschodnioniemieckie*, Warszawa 1999.
5. Posern-Zieliński A., *Etniczność. Kategorie. Procesy etniczne*, Poznań 2005.
6. Schiaffini P., *The Language Divide: Identity and Literary Choices in Modern Tibet*, "Journal of International Affairs" 2004, Vol. 57/2.
7. Snellgrove D., Richardson H., *Tybet: zarys historii kultury*, Warszawa 1978.
8. Szynkiewicz S., *Konflikt tożsamości, tożsamość w konflikcie*, [w:] *Konflikty etniczne. Źródła, typy, sposoby rozstrzygania*, materiały z konferencji Zakładu Etnologii Instytutu Archeologii i Etnologii PAN, Warszawa 5-7 grudnia 1994 r., red. A. Woźniak, Warszawa 1996.

JOANNA DZIADOWIEC

GÓRALSKIE REPREZENTACJE, CZYLI RZECZ O PODHALANACH I ICH KULTURZE

„Bo lud twardsy jak skała
wiecniejsy jak smreki
obycaju Podhala
nie opuści na wieki".

Józef Pitorak

Jakże trudno jest dziś – w epoce niezwykle płynnej nowoczesności, w targowisku różności, w supermarkecie kultury – żyć w zgodzie z własnymi marzeniami, które potrafią szybować – naraz! – w zupełnie różnych kierunkach! „Uwielbiamy zachwycać się czymś nowym, chętnie sytuujemy się w egzotycznej scenerii, a zarazem, jak inżynierowi Mamoniowi z *Rejsu*, podoba się nam najbardziej to, co już znamy… I dlatego tak chętnie przyjeżdżamy do Zakopanego i na Podhale (…). I jeszcze ta góralszczyzna – tak nam bliska zarazem i tak egzotyczna. Przecież nikt w Polsce nie ubiera się, buduje, mówi, tańczy i nie gra tak jak górale podhalańscy, a mimo tego właśnie podhalański folklor wydaje nam się tak bardzo polski"[1].

Te sprzeczności towarzyszą fascynacjom podhalańskim już od 2. połowy XIX wieku. Prawda leży pomiędzy skrajnościami: „górale to rdzennie polska nacja, na której zrządzeniem losów zaszczepionych zostało wiele elementów obyczajowości pozatatrzańskiej [wpływy słowackie, niemieckie, węgierskie, ruskie]. Słowem – ciekawa i barwna społeczność kresowa. A kresy zawsze nas pociągały"[2].

[1] M. Pinkwart, *W góry, w góry, miły bracie…*, [w:] *Przygoda z Polską. Małopolska: Podhale i Zakopane* (cykl dodatków „Rzeczpospolitej" przygotowywany we współpracy z Wydawnictwem Pascal), red. M. Klimek, K. Żywczak, Warszawa – Bielsko-Biała 2007, s. 10.
[2] Ibidem.

Folklor podhalański – przy licznych zmianach, przekształceniach i inspiracjach – ciągle zachowuje swoją autentyczność, żywiołowość i – co chyba najważniejsze – spontaniczność, mimo ekspansji współczesnej cywilizacji. Nie znajdziemy chyba w Polsce regionu, gdzie świadomość odrębności kulturowej byłaby tak silna, a tradycja prastarych obyczajów tak pieczołowicie pielęgnowana. Ten pietyzm dla tradycji przekazywanej z pokolenia na pokolenie wyraża się m.in. w zachowaniu gwary, stroju ludowego, tańców i śpiewów, które nieprzerwanie towarzyszą góralom podhalańskim zarówno na co dzień, jak i od święta.

RZECZ O POCHODZENIU GÓRALI

„Górale są jedną z najwyborniejszych odmian polskiej rasy. Lud to po prostu genialny, cudownie nadający się do cywilizacji. Nadzwyczajna inteligencja połączona z wielką rozwagą, nie zabijająca jednak ani lotności pojmowania, ani wrażliwości na zjawiska i wpływy zewnętrzne: wrodzona wytworność obyczajów i stosunków, dzielność, energia i sprawność czynów są przymiotami górali, które uderzały wszystkich ludzi, począwszy od Staszica”[3] – tak pisał o góralach Stanisław Barabasz, pierwszy dyrektor Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem.

Odrębność Podhala zrodziła się z dwóch nurtów – pasterskiej kultury osadników wołoskich i ludzi przybyłych z nizin, którzy wnieśli na Podhale tradycje rolnicze. Na oba te nurty nałożyły się także specyficzne warunki tej ziemi – niezwykła surowość przyrody i jej dostojne piękno. Wszystko to ukształtowało złożony obraz kultury mieszkańców podhalańskiej ziemi. Dlatego wspólne cechy Podhalan to niezwykła wytrwałość i zaradność, twardość charakteru z jednej strony, zaś z drugiej – spontaniczność wyrażania uczuć, pobudliwość i niezwykle głębokie zamiłowanie do piękna, a przede wszystkim olbrzymie poczucie własnej godności, odrębności i wytrwałe przywiązanie do wartości wyznawanych przez pokolenia[4]. Duchowy i mentalny pejzaż podhalańskiego charakteru obejmuje całą gamę wyrazistych cech: od porywczości, zaciętości, czasem źle pojętego honoru i dumy, aż po cierpliwość, rzetelność i wierność. Cechy te znajdują odbicie w kulturze duchowej, materialnej, w życiu społecznym i gospodarczym poszczególnych regionów Podhala, kształtują również tradycyjnie konserwatywny światopogląd górali. Wypadkową charakterystyki górali prezentuje tekst Bystronia: „Podhalanin, z którym inteligencja polska nawiązała bliższą znajomość w Zakopanem, (…) wyidealizowany (…), podniesiony do godności bohatera epopei w twórczości Tetmajera (…), stał się typem człowieka wielostronnego, o zdrowym rozsądku, dzielnego i sa-

[3] W. Lewandowski, M. Pawłowicz, *Dookoła Polski – Tatry*, Bielsko-Biała 1995, s. 69.
[4] H. Błaszczyk-Żurowska, *Kultura ludowa Podhala*, Szydłowiec 1998, wstęp M. Jost-Prześlakowskiej, s. 5.

modzielnego; karykatura jego poszła też w tym kierunku, podkreślając jego wybitną chytrość i lekceważenie ceprów, których traktuje jako materiał do eksploatacji”[5].

Dla mieszkańców nizin odrębność kultury ludowej Podhala jest bardziej wyrazista, być może nawet trudniejsza do zrozumienia od odrębności innych regionów kulturowych w Polsce. Wielu ludzi patrzy na nią zwykle z odrobiną podziwu bądź nostalgii – dowody na to znajdujemy nie tylko w literaturze pięknej, sztuce, muzyce, lecz także na co dzień, gdy odwiedzają oni Podhale i widzą inność jego kultury.

Osadnictwo na Podhalu pojawiło się w XIII wieku, a przodkowie pierwszych osadników wywodzili się z ziem leżących na Niżu Polskim. Od XV wieku napływały na ziemie polskie, wędrujące łukiem Karpat, plemiona pasterzy wołoskich, których kultura, obyczaje i gospodarka mieszały się z rolniczymi dotąd tradycjami dawnych górali i wywierały na nie znamienny wpływ. Te dwie fale osadnictwa – rolniczego z północy i pasterskiego z południowego wschodu – stworzyły zasadniczo etniczny typ polskiego górala. Wpływy innych nacji (Rusinów, Sasów Spiskich, Słowaków i Węgrów), występujące na kresowej przecież ziemi podhalańskiej, na ukształtowanie typu góralskiego były minimalne, choć często przeceniane[6].

Grupa góralska należy do jednej z najbardziej zróżnicowanych etnograficznie. Powstała przede wszystkim na skutek małopolskiej kolonizacji bezludnych wówczas obszarów górskich. Większość ziem górskich została skolonizowana przez ludność pochodzenia krakowskiego, natomiast górale sądeccy, a pośrednio i Spiszacy są wynikiem kolonizacji sandomierskiej. We wcześniejszej fazie zaznaczyły się tu też pewne napływy osadnictwa niemieckiego. Na te tereny częściowo zamieszkałe, a częściowo jeszcze bezludne, nasunęła się w pierwszej połowie XV stulecia kolonizacja wędrownych pasterzy bałkańskich, idących wzdłuż całego łuku Karpat przez Rumunię, stąd też zwanych Wołochami. Przynieśli oni ze sobą wiele elementów wspólnych obecnie karpackim grupom kulturowym Bałkanów, Rumunii, Polski, Słowacji i Moraw. Odnosi się to do strojów, tańców, pasterstwa czy wyrobu sera. Pochodzą od nich charakterystyczne dla góralszczyzny wyrażenia (*baca*, *juhas*, *bryndza*, *żentyca*, *watra* itp.), a także nazewnictwo (np. Prehyba, Przysłop, Magura, Kiczora, Turbacz).

Z czasem Wołosi zasymilowali się, a z wymieszania ich osadnictwa i kultury z miejscową kulturą rolniczą powstała obecna kultura góralska. Górale sądeccy zamieszkują Beskid Sądecki oraz tereny połemkowskie w okolicach Krynicy. Niewielki obszar od Łomnicy po Rytro z przysiółkami w kierunku Makowicy i Radziejowej zamieszkują górale rytersko-piwniczańscy, tzw. *czarni górale*. Obszar ten od wieków jest swoistą enklawą odciętą od in-

[5] J. Bystroń, *Typy regionalne i narodowe*, [w:] idem, *Komizm*, Wrocław 1960, s. 334.
[6] L. Długołęcka, M. Pinkwart, *Zakopane – Przewodnik historyczny*, Warszawa 1988, s. 11.

nych rejonów polskiej góralszczyzny. Graniczył on ze Spiszem nadpopradzkim, Łemkami i Lachami sądeckimi. Jedynie poprzez pasmo Radziejowej miewał kontakty z góralami pienińskimi.

Grupę pośrednią pomiędzy góralami a mieszkańcami nizin – Krakowiakami, tworzą *Lachy*, posiadający w swej kulturze, a przede wszystkim w stroju, wspólne cechy z obiema tymi grupami. Należy również wspomnieć o dwóch ruskich grupach góralskich, które stanowili Łemkowie z południowo-wschodniej części województwa nowosądeckiego oraz zbliżeni do nich Rusini Szlachtowscy ze wsi leżących na wschód od Szczawnicy. Obie te grupy po II wojnie światowej zostały przesiedlone w ramach „Akcji Wisła" (1947 rok) do byłego ZSRR i na Ziemie Odzyskane, a na ich miejsce sprowadzono osadników polskich. Łemkowie sądeccy posługiwali się własną gwarą i wyznawali grekokatolicyzm lub prawosławie. Pozostawili po sobie ważny akcent w kulturze i krajobrazie w postaci cerkwi, kapliczek, specyficznej zabudowy, a także w kształtowaniu przestrzeni poprzez właściwą sobie, efektywną gospodarkę rolno-hodowlaną[7].

Obszerniej omówił wyniki swoich „badań" autor podpisany kryptonimem AS[8]. Rozróżniając górali od Lachów, kwalifikuje on strój góralski jako półwołoski, półwęgierski. „Bo Górale, znajdujący się pod wpływem cywilizacji południowej, przybyli z południa i długo przebywali pod węgierskim panowaniem, a węgierska granica sięgała w przeszłości «więcej jak o milę przed Starym i Nowym Sączem», a cofnęła się dopiero od czasów Bolesława Śmiałego i Kingi"[9]. Górali dzieli autor na *czarnych* i *białych*. Czarni zamieszkują głębsze góry, noszą czarne *górnice* z grubej wełny i są mniej pomieszani z Lachami. Biali są bardziej zbliżeni do Lachów, którzy w różnych czasach, osobliwie za Bolesława Wstydliwego, za jego przykładem szukali w górach schronienia. Noszą białe *górnice* z grubej wełny i są pośrednim ogniwem między Lachami a góralami. Koło Szczawnicy kończy się ich plemię, a zaczyna się szczep wielkomorawski. Wielkomorawianie, ustępując przed naciskiem Madziarów, posunęli się na północ i osiedli na południowych stokach Karpat, wschodniej części sądeckiego cyrkułu i górach w cyrkule jasielskim. Niesłusznie w Galicji nazywają się Rusinami, bo są to Słowacy, których znaczna część w ucieczce przed Madziarami przybyła do Krakowa. Fantastyczne pomysły autora, zamieszczone w „Czasie", zrobiły z górali południowych Słowian

[7] *Spuścizna kulturowa grup etnicznych regionu*, [za:] *Piwniczna Zdrój 1348-1998*, red. J. Długosz, Piwniczna Zdrój 1998, [Online]. Protokół dostępu: http://www.piwniczna.pl/pl/3636/0/Zabytki_i_spuscizna_kulturowa.html [28 listopada 2010].
[8] *Rys etnograficzny Galicji i Bukowiny*, „Czas" 1851, nr 36-37, [za:] J. Zborowski, *Z dziejów Podhala. O pochodzeniu Górali*, [w:] idem, *Pisma Podhalańskie*, tom II, Kraków 1972, s. 46-48.
[9] Ibidem, s. 46.

i ubrały ich na pół po wołosku, a ruskich Łemków zamieniły w Słowaków, potomków Wielkomorawian!

Na takie wymysły dał odpowiedź Jan Załuski[10]. Potwierdza on różnicę między ludnością zamieszkującą Beskidy i Tatry a mieszkańcami niziny Galicji, tak wśród Polaków, jak i Rusinów, jednak jego zdaniem jest to różnica czysto ekonomiczna i wynika z odmiennych warunków bytowania. „Przyczynami odrębnej fizjonomii górskiego ludu, jego mieszkań, ubiorów, zwyczajów i nawet języka są odmienność zatrudnień, dobrobytu, gospodarstwa, pożywienia, klimatu oraz nadgraniczne położenie i większe swobody. Ta wydatna różnica między góralami a nizinnymi Małopolanami, uderzająca przede wszystkim na nowotarskiej równinie, polega także na mieszaninie krwi polskiej, niemieckiej i ruskiej”[11]. Załuski pisze, iż żaden historyczny fakt nie popiera wyprowadzania polskich górali z krajów południowosłowiańskich. Uważa on, że są oni potomkami niemieckich kolonistów z Saksonii, osiedlonych przez Bolesława Chrobrego na pustych wówczas obszarach pod Tatrami, a śladem tego są m.in. nazwy niektórych miejscowości: Szaflary, Waksmund, Szlembark, Czorsztyn, Grywałd. „Potomkowie kolonistów rozrodzili się i spokrewnili z tubylczymi Rusinami, po czym wchłonęli w siebie polski element sołtyski i włościański. Po zupełnym spolszczeniu się i zasymilowaniu ruskiego żywiołu przeistoczyli się w dzisiejszych górali”[12].

Polemiczna odpowiedź Jana Załuskiego jest mieszaniną uzasadnionej krytyki z bezkrytycznymi teoriami. Obok umotywowanych zarzutów znalazło się etnogeniczne „bałamuctwo” o góralach. Dopatrując się w Rusinach pierwotnych mieszkańców Podhala, wysnuł nieuzasadnione wnioski o wpływie ruskiej sztuki na podhalańskie kościoły. Nic podobnego o kolonizacyjnej działalności Chrobrego do końca nie wiemy; wiemy za to, że osadnictwo Podhala jest o wiele późniejsze i że dawne wyobrażenia o wielkiej liczbie kolonistów niemieckich uległy poważnym poprawkom, a element polski na Podhalu był dawniejszy niż niemiecka imigracja. Załuski przeczy również, jakoby okolice pod Tatrami nie były zaludnione przed XIII wiekiem. Dowodów zaludnienia upatruje w erekcji kościoła we Frydmanie (1073 r.), której nie można brać poważnie, oraz w odstąpieniu ziemi spiskiej przez Krzywoustego w posagu córce Judycie, wydanej za węgierskiego królewicza (1108 r.). Z całej repliki Jana Załuskiego tylko jedna rzecz jest słuszna, mianowicie że na Podhalu i Spiszu jest pewna liczba nazw niemieckiego pochodzenia. Reszta wywodów nie ma zbyt dużej wartości[13].

[10] *Uwagi nad „Rysem etnograficznym Galicji i Bukowiny”*, „Czas” 1851, nr 36-37, 44, [za:] J. Zborowski, op. cit., s. 48-52.
[11] Ibidem, s. 49.
[12] Ibidem, s. 51.
[13] Ibidem, s. 49-52.

Pochodzenie górali, tak różnych od nizinnego chłopstwa, intrygowało w XIX wieku i uczonych, i dyletantów. Powstawały na ten temat nie tylko tatarskie pomysły, wynikłe z ludowych legend, ale i inne teorie, niemające żadnego powiązania choćby z legendami, a fantastycznością, brakiem krytycyzmu lub nieuctwem przewyższające nawet tatarszczyznę. Toteż jeżeli wydobywa się z zapomnienia przebrzmiałe tezy i polemiki, to tylko jako jeden z fragmentów do dziejów poznawania góralszczyzny i ludoznawczych zainteresowań[14].

Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na słowa Antoniego Kroha, historyka kultury, etnografa i niewątpliwie znawcy tego tematu, który pisze:

> (…) kultura ludowa Podhala jest częścią kultury karpackiej, a zarazem częścią kultury polskiej. Niepodobna określić, który z tych czynników jest ważniejszy, i chyba nie ma potrzeby zastanawiać się nad tym. Nietrudno dostrzec wpływy słowackie, niemieckie, węgierskie, rusińskie, podobnie jak w sąsiednich regionach – wpływy podhalańskie. W ciągu wielu stuleci Tatry wraz z najbliższą okolicą stanowiły gospodarczą i kulturalną całość, zróżnicowaną, ale jednak całość, której istotą była nieustanna wewnętrzna wymiana (…). Dawne Podhale należało do Rzeczpospolitej, ale zbliżony typ gospodarki i codzienne kontakty wiązały Podhalan silniej z południem niż z Małopolską (…). Dziś nie sposób wyrokować, co jest rodzime, co zapożyczone, przypisywać ten czy inny wytwór do tego lub owego narodu. Można jedynie snuć przypuszczenia[15].

ACH, TA PODHALAŃSKA KULTURA…

Całokształt zjawisk owej kultury warunkowały dwa potężne miejscowe czynniki. Z jednej strony niezmierna nędza, bezlitosna surowość i bezwzględność dawnego życia, z drugiej zaś – również niezmierna i upajająca piękność otaczającego świata. Te dwa kontrastujące ze sobą czynniki ukuły duszę dawnego górala, a z nią wszystko to, co w życiu czynił. „Możliwość utrzymania tutaj życia zaczynała się na wąziutkiej grani najwyższego indywidualnego wysiłku”[16].

Surowy klimat, jałowe gleby górskie i krótki okres wegetacyjny powodowały, że plony były nikłe. Zbierano marny owies i jęczmień, a żyto było luksusem. Udawał się za to len, którego wysiewano całe łany. Sadzono poza tym brukiew (*karple*), a później ziemniaki (*grule*) i sporo kapusty. Jedną z podstaw egzystencji podhalańskich górali była ziemia i umiejętność takiego jej wykorzystania, by mogła zapewnić byt gospodarującej na niej rodzinie.

[14] Ibidem, s. 46.
[15] A. Kroh, *Tatry i Podhale*, Wrocław 2002, s. 68-69.
[16] K. Szymanowski, *O muzyce góralskiej*, [w:] T. Chylińska, *Zakopiańskie dni Karola Szymanowskiego 1894--1936*, Kraków 1981, s. 92.

Dlatego życiowym celem tamtejszych chłopów było posiadanie jak największej ilości ziemi. Pańszczyzna była na tych terenach stosunkowo łagodna. Chłopi odrabiali w polu czasem tylko po kilka dni w roku, daniny zaś nie były wysokie. Nic więc dziwnego, że podhalańscy górale czuli się zawsze ludźmi wolnymi i mieli mocne poczucie gospodarowania „na swoim".

Liczne łąki i hale w Tatrach sprzyjały rozwojowi hodowli owiec, bydła i koni. Na Podhalu przybrała ona formę wysokogórskiego, sezonowego letniego wypasu na polanach i halach. Pasterstwo wpisane było w tradycyjny kalendarz roczny Podhala. Wypasaniu towarzyszył cały system organizacji. Stada owiec z poszczególnych wsi powierzano wybranym przez *gazdów* doświadczonym pasterzom, czyli *bacom*, którzy z kolei dobierali sobie pomocników – *juhasów* i *honielników*. Wraz z całym sprzętem potrzebnym przy wypasie i setkami pędzonych owiec wyruszano w dzień świętego Wojciecha (23 kwietnia) przy śpiewie i muzyce na tatrzańskie hale, do szałasów – *kolib*, a wracano na świętego Michała (29 września):

Hej, baca nas, baca nas, powiedźze nas hore,
bo my uzdajali w turnickak obore.

Wyjście na hale i zejście z nich nosiło nazwę *wielkiego redyku*. Natomiast wypasaniem krów, spędzanych z całych wsi, zajmowały się młode góralskie dziewczęta – *krowiarki*[17]. Tradycyjny podział zajęć przy wypasie bydła i owiec stwarzał okazję do spotkań młodzieży:

Kiedy my se pasły krowy na polanie,
chodzili se ku nom chłopcy zakopianie.

Tu pasterstwo było nie tylko jednym z najważniejszych źródeł utrzymania, lecz etosem, bardzo silnie zakorzenionym we wszystkich dziedzinach ludowej kultury materialnej, społecznej i duchowej.

Mieszkańcy Podhala zwróceni byli w stronę gór, które żywiły ich i utrzymywały. W górskich lasach cięli drzewa na domostwa, polowali z zamiłowaniem na zwierzynę i czasem zbójowali. Chłopska walka o byt wymagała ścisłego współdziałania. Istniała bardzo silna więź sąsiedzka, rozliczne formy samopomocy i bezwzględne podporządkowanie jednostki ogółowi. Wszystkie czyny, duże i małe, podlegały ocenie, wymagały akceptacji. Kto zadarłby z opinią publiczną, temu groziło usunięcie poza nawias, a w pojedynkę niepodobna było przetrwać. Stąd typowa dla owej kultury wielka dbałość o prestiż w środowisku. Wewnątrz tradycyjnej góralskiej społeczności każdy znał swoje miejsce. Łatwo było spaść w hierarchii, znacz-

[17] H. Błaszczyk-Żurowska, op. cit., s. 6.

nie trudniej się dźwignąć. Miało to wpływ na wszystkie dziedziny życia. Tutejsza ludność żyła zatem przez minione stulecia swoim własnym życiem społeczności lokalnej, w znacznej izolacji od reszty ziem polskich[18].

Jedną z najważniejszych cech tradycyjnej kultury ludowej Podhala, podobnie jak większości społeczeństw chłopskich, była samowystarczalność gospodarki. Własne surowce, własna wytwórczość – zakłady przemysłu wiejskiego: *folusze*, *tartaki*, *młyny*, *olejarnie*, *gonciarnie*, *farbiarnie*, *browary*[19]. Większość sprzętów i narzędzi Podhalanie wytwarzali sami. Podobnie było z odzieżą. Niemal każdy góral doskonale radził sobie z obróbką drewna – począwszy od *ciesiołki*, aż do kunsztownie rzeźbionych *przęślic* i *łyżników*, a każda góralka uczyła się od dziecka prząść, tkać, szyć i haftować. W wielu przejawach była więc tutejsza kultura ludowa wytworem lokalnej tradycji, a wytworzone dobra materialne pozostawały na miejscu[20]. Zatem samowystarczalność, ale równocześnie silne tendencje migracyjne. Góralscy bandosi sezonowo powracali do Małopolski, wędrując na północ „dla chleba, panie, dla chleba" – jak głosi popularny wiersz Michała Bałuckiego, dziś śpiewany przez „góralskiego Elvisa" – Piotra Majerczyka i zespół Siwy Dym. Górale, z kosami na ramieniu, nieraz z gęślami czy dudami, wędrowali na zarobek nie tylko w pobliże Krakowa, ale także dalej, w sandomierskie, lubelskie czy mazowieckie dziedziny. Były też ucieczki poza granice kraju. Początkowo na Słowację, za granicę węgierską, „na Orawę", wreszcie za przysłowiową „wielką wodę". Dzisiaj, jak się wydaje, łatwiej spotkać „prawdziwego górala" w Chicago niż w Nowym Targu czy Zakopanem.

Wywłaszczenie górali z hal i likwidacja tradycyjnego pasterstwa (na początku lat 60. XX wieku zakazano wypasu owiec na terenie Tatrzańskiego Parku Narodowego, przywrócono go w 1981 roku, lecz w bardzo małej skali[21]) oraz rozbudzona przez środowiska artystyczne od końca XIX wieku moda na Zakopane (zapoczątkowana przez warszawskiego lekarza – Tytusa Chałubińskiego) i metamorfoza wioski w prężny ośrodek turystyczny, zapewniający gwałtowny dopływ gotówki, zachwiały żywotnością starych form kultury materialnej i duchowej. Nastąpiło zderzenie dwóch jakże różnych światów – tradycyjnej kultury Podhala ze światem przyjezdnych, reprezentujących najrozmaitsze stany ówczesnego społeczeństwa – od arystokracji i ziemian, poprzez mieszczan i ówczesną inteligencję, aż po studentów i cyganerię artystyczną. Wszyscy ci „goście" przywozili ze sobą wielorakie style zachowań i postawy życiowe. W efekcie stało się nieuniknione: podhalańscy górale zaczęli przyswajać i adap-

[18] W. Lewandowski, M. Pawłowicz, op. cit., s. 77-79.
[19] A. Kroh, *Tatry i Podhale*, ed. cit., s. 63-68.
[20] H. Błaszczyk-Żurowska, op. cit., s. 7.
[21] Ibidem.

tować niektóre formy kultury warstw wyższych. Przyjezdni zaś, zachwyceni sztuką podhalańską i miejscową kulturą, zaczęli ją gloryfikować. Stopniowo następowała więc mitologizacja góralszczyzny. Jednocześnie grupa pozytywistycznych działaczy przybyłych pod Tatry postanowiła realizować wśród góralskiego ludu swój „program u podstaw". Otwarto w jego dwie szkoły zawodowe: dla góralskich dziewcząt Szkołę Koronkarską, a dla chłopców Szkołę Przemysłu Drzewnego. Absolwenci tych szkół zaczęli produkować rozmaite pamiątki regionalne sprzedawane coraz liczniejszym kuracjuszom.

Z biegiem lat Podhalanie zaczęli zarzucać gospodarkę na roli na rzecz świadczenia usług turystycznych. Chałupy przebudowano, przystosowując je do potrzeb „gości"[22]. „Miejscowy folklor muzyczny i słowny, tak bardzo podobający się przyjezdnym, stał się swoistym towarem – powstawały liczne zespoły folklorystyczne[23], występujące przed przyjezdną publicznością, a barwny podhalański strój ludowy stał się z czasem wizytówką polskości znaną niemal na całym świecie"[24].

Nowe pokolenia jednak, obok licznych globalnych wpływów, kulturowych i cywilizacyjnych, nadal trwają przy własnych korzeniach. Kultywują do dziś szereg tradycji, a co najważniejsze, robią to w sposób naturalny i twórczy, a nie muzealny. Przejawia się to między innymi w ich ciągle żywej, używanej na co dzień gwarze, w noszeniu, zarówno przez starych, jak i młodych, w ważnych momentach życiowych (jak ślub, pierwsza komunia, pogrzeb itd.), swojego tradycyjnego stroju, w przywiązaniu do folkloru – wielu zwyczajów rodzinnych i środowiskowych, charakterystycznych dla ich regionu.

FOLKLOR PODHALAŃSKI

Wspomniany już wyżej twórczy stosunek do tradycji sprawia, że folklor podhalański nie jest ani muzealny, ani stylizowany, ale wciąż prężny i mieniący się bogactwem różnorakich form kultury i sztuki góralskiej. „Muzyka i śpiew, a zwłaszcza taniec zajmują tu miejsce poczesne. W nich to właśnie wypowiada się najpełniej żywiołowa i bogata natura górali – ludzi od wieków zżytych z górami, z surową, pełną grozy przyrodą i czerpiących z ich obrazu, ze skalistej ziemi, soki dla swej egzystencji i twórczości"[25].

[22] Dziś mamy do czynienia wręcz z pewnego rodzaju przerostem formy nad treścią – karykaturą stylu zakopiańskiego: domy dla gości, tzw. *łóżkowce*, mają cechy regionalne, ale wymiary znormalizowane: *jednoautobusowy*, *dwuautobusowy* itd.

[23] Autorka ma na myśli miejscowe zespoły regionalne, których funkcja i specyfika (m.in. sceniczne opracowanie folkloru) zdecydowanie różni się od „właściwych" zespołów folklorystycznych, czyli tzw. zespołów pieśni i tańca.

[24] H. Błaszczyk-Żurowska, op. cit., s. 7-9.

[25] K. Urbańczyk. *Międzyuczelniany Zespół Góralski Hyrni*. [Online]. Protokół dostępu: http://www.cyf-kr.edu.pl/~z4urbanc/litera/HYRNI.html [14 marca 2010].

GWARA PODHALAŃSKA

„I takoś:
ostro – jak stol zbójnickiego noza,
piekno – jak zorza w świtów błysku,
cudno – jak ozwito w turniak róza,
słodko – jak dziewce przy watrzysku.
Hej, moja
mieła,
zalubiłek sie w tobie na śmierzć".

Stanisław Nędza-Kubiniec,
Do mojyj gwary

Język to środek porozumiewania się w obrębie pewnej społeczności, to najważniejszy składnik kultury, będący wyróżnikiem tożsamości danej grupy na tle grup sąsiednich. W powyższym sensie język decyduje wręcz o istnieniu odrębnej społeczności, w tym także narodu. Jest to zwierciadło kultury, historii danej wspólnoty i jej kontaktów z innymi narodami. Krótko mówiąc, w języku pokazują się nasze korzenie.

Gwara góralska jest odmianą polszczyzny: „po góralsku nie znacy telo samo co na tyn przykłod po polsku bo goralsko mowa a słuśniyj mowa ludu podhalańskiego nie jest odrymbnym jynzykiem a ino jednom z gałonzek jynzyka polskiego, jednym z jego dialektów, abo po prostu gwarom”[26]. Podobnie jak większość gwar ludowych, ma tendencję do mazurzenia – spółgłoski **sz**, **ż**, **cz**, **dż** zastępowane są w wymowie spółgłoskami: **s**, **z**, **c**, **dz**. Na przykład górale mówią *syroki* zamiast „szeroki” czy *cas* zamiast „czas”. O ile w polszczyźnie literackiej po takich spółgłoskach wymawiane jest „**y**”, nigdy „**i**”, które by zmiękczyło wymowę, to gwara góralska zachowała owo „**i**”: *cisto* zamiast „czysto”, *zito* zamiast „żyto”. Szczególne losy dźwięku zapisywanego pierwotnie jako „**ch**” (tzw. „**h nieme**”) w literackiej polszczyźnie sprawiły, że w wymowie współczesnej upodobnił się do **dźwięcznego h**. W wypadku górali podobny proces nastąpił pod wpływem języków czeskiego i słowackiego, jeśli „**ch**” występuje na końcu wyrazu, wymawiane jest jak „**k**”, np. *dak* (dach) czy *duk* (duch), natomiast w środku wyrazu niemal zanika do formy *pie'ota* (piechota) czy *prze'odzili* (przechodzili). Także pod wpływem południowych sąsiadów spółgłoskę „**g**” wymawia się jak „**h**”: *hruby* (gruby lub bogaty), *kohutek* (kogutek), *hoły* (goły). Poza reliktami wołoskimi do gwary góralskiej przedostało się wiele wyrazów słowackich. Przeplatanie przemowy słówkami słowac-

[26] J.G. Mostowy, *Jako pisać „po góralsku”?*, „Podhalanin” 2004, nr 1 (7), s. 32.

kimi należało do dobrego tonu, dowodziło obycia opowiadającego, jako bywalca jarmarków „po słowackiej stronie”[27].

Samogłoski **a**, **e**, **i**, **o** w gwarze górala słyszymy jakby coś pośredniego miedzy jedną a drugą. Językoznawcy określili je jako **samogłoski pochylone**:

> No bo kie Górol godo, ze idzie do domu, to słychno, ze pedzioł **dó dómu**, tak jakieby na miyjsce „**o**” wstawił „**ó**”(u-kreskowane). (…) Podobnie jest z pochylonym „**i**” ftore w wymowie słychno jak „**y**”(bieda – **biyda**, dziewka – **dziywka**). (…) Jest tyz w góralskiej gwarze zjawisko jynzykowe, ftore sie ucynie nazywo **labizacja**. Chodzi tu o swoiste jakieby zaokrynglanie samogłoski „**o**” na pocontku wyrazu, tak ze przed tym „**o**” słychno jakieby słabe „**u**”(uowcarnia, uobrozek). Ale inni jynzykoznawcy (…), fcyncy oddać w gwarze to zaokrynglynie „**o**” zamiast małego „**u**” pisom „**Ł**”. Jest to przy pisaniu po góralsku grzych śmiertelny[28].

Specyficzna melodia gwary góralskiej, nieznana w innych rejonach Polski, związana jest z akcentowaniem pierwszej, a nie przedostatniej sylaby w wyrazie. Te cechy, jak również zachowana archaiczna odmiana (stara forma trybu przypuszczającego typu *byłbyk*, *robiłbyk* zamiast „byłbym”, „robiłbym”, rzutująca na wymowę końcówki „**m**” w czasie przeszłym, *robiłek*, *byłek*, zamiast „robiłem”, „byłem”) zainspirowały Henryka Sienkiewicza do użycia gwary góralskiej w powieści *Krzyżacy* jako średniowiecznej polszczyzny[29]. Seweryn Goszczyński, który w 1832 roku był w Tatrach i spisał tu swój dziennik podróży, spotkał się z takimi wyrazami tutejszej mowy, które znał z pism Reja i Kochanowskiego. Dlatego napisał tak: „skłaniam się bardzo ku myśli, że górale jedni dochowali, może w największej czystości, polską mowę z owych wieków, gdzie wszystkie języki słowiańskie, pilnując się więcej wspólnego źródła, mniej się między sobą różniły”[30]. Jednak to było napisane 166 lat temu. Dziś jest już zupełnie inaczej.

Należy również pamiętać, że na Podhalu nie ma jednej gwary, a są różne jej odmiany: *zakopiańsko*, *gorcańsko*, *pienińsko*, *orawsko*, *spisko* i *sądecko*. Różnice między nimi nie są takie wielkie „coby sie z jednym i drugim Górol nie dogodoł. Kie sie spotkajom razem choćby w Mieście na jarmarku, dogadujom sie i targujom bez biydy. Choć kieby Zokopianin fcioł kupić grul to mu tyn z Chochołowa powiy, ze grul ni mo ino rzepe (…). Temu tyz, choć po góralsku ludzie pisom juz od ponad wieku, nie dosło do ujednolicynio tyj pisowni gwarowej, bo wse wychodziło pytanie ftoro forma gwary lepso i na ftoryj syćka musieliby się wzoro-

[27] W. Lewandowski, M. Pawłowicz, op. cit., s. 75.
[28] J.G. Mostowy, *Jako pisać „po góralsku”?*, ed. cit., s. 32-33.
[29] W. Lewandowski, M. Pawłowicz, op. cit., s. 76.
[30] J.G. Mostowy, *Gwara o gwarze*, Kraków 1998, s. 10.

wać? A wiadomo, ze nie wozne cyje co je, ino wozne co je moje!”[31]. Każdy pisze inaczej, bo każdy słyszy inaczej, dlatego dopóki nie będzie jednolitego sposobu zapisu góralskiej gwary, każdy sposób jest dobry. Ważne jest to, że „dla czytelników (…) pisownia tekstów gwarowych powinna być łatwo dostępna i zrozumiała, możliwie jak najbardziej zbliżona do normalnej obowiązującej pisowni”[32].

Gwara podhalańska cały czas żyje, gdyż górale posługują się nią na co dzień między sobą. Doskonale widoczne jest to m.in. w Studenckim Zespole Góralskim „Skalni”, działającym przy Uniwersytecie Rolniczym w Krakowie, dzięki któremu członkowie mogą sobie *pourodzać* po swojemu z daleka od domu. Górale są ze swej gwary niewątpliwie dumni, czego dowodem są choćby końcowe słowa wiersza Stanisława Nędzy-Kubińca *Do mojyj gwary*:

Wzionek cie na ręce
i idem z tobom pokozać cie światu.

Według Jana Guta-Mostowego, pokazuje się ją trzema sposobami: „pirsy to opowiadanio góralskie, co ik nazywamy godkami, gawędami, słuchowiskami, abo i bajaniami. Mogom óne być w słowie i w piśmie. Drugi sposób to przedstawiynio i inscenizacje w gwarze i trzeci – to góralski śpiyw. Syćkiego tego możemy słuchać na włosne usy bez radijo, bez telewizor, no i tyz to, co napisane, przecytać”[33].

MUZYKA GÓRALSKA

Śpiywanie i granie to uciecha świata,
Kieby nom grawali, mijały by lata.

Kazimierz Przerwa-Tetmajer w swych dziełach[34] pytał: „jakiż lud jest bardziej organicznie związany ze swą muzyką i tańcem (będącymi już w różnorodności swych form nieomal «czystą sztuką») – jak nie Podhalanie!?”. Rzeczywiście, niezwykle rytmiczna, radosna i taneczna góralska muzyka nie odstępowała ich ani w domu, ani w karczmie, umilała monotonne życie juhasów na halach, towarzyszyła zbójnikom w wyprawach na węgierskie dziedziny:

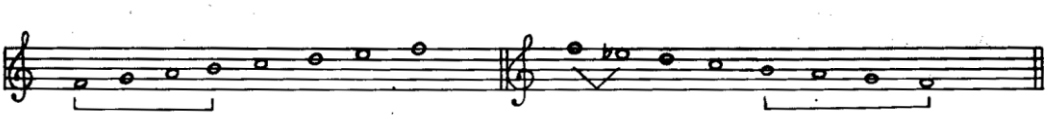
W karcmie puod reglami tończyli zbójnici,
ej, z góry ig napadli węgiersci straźnici.

[31] Idem, *Jako pisać „po góralsku”?,* ed. cit., s. 32.
[32] W. Wnuk, *Gawędy Skalnego Podhala*, Kraków 1969, s. 19.
[33] J.G. Mostowy, *Gwara o gwarze*, ed. cit., s. 24.
[34] *Na Skalnym Podhalu* oraz *Legenda Tatr*.

Muzyka wyśpiewywała o tym, co im było najbliższe – o umiłowanych Tatrach, opiewała wyczyny zbójników i kłusownicze wyprawy *polowacy*. Jak wszędzie – nie mogło zabraknąć w niej motywów miłosnych czy, częściej – zalotnych, gdzie po żartobliwych przyśpiewkach i przekomarzaniach chłopców z dziewczętami następował wirtuozowski popis tańca – *drobny*, w którym partnerka miała zostać oczarowana zręcznością i siłą chłopca. Niektóre z piosenek, najczęściej te opiewające przygody słynnych *harnasiów* czy myśliwskie eskapady, trwale wiązały się z melodią, pieczołowicie przekazywaną z pokolenia na pokolenie w rodzinnych kapelach. Inne, improwizowane w zależności od okazji na zabawie w karczmie czy przy ognisku na hali, dopasowywano do znanych melodii, tworząc dowcipne kuplety[35].

Wobec góralskiej muzyki – jak często za Karolem Szymanowskim powtarza Jan Karpiel-Bułecka, muzyk, architekt, folklorysta – nie można zostać obojętnym. „Albo się ją rozumie i odczuwa tajemnym jakimś instynktem rasy: wówczas kocha się ją, tęskni do jej tętniącego uniesieniem życia utajonego w chropowatej, prostokątnej, w kamieniu jakby wykutej formie, albo się jej nie rozumie (...). Wówczas jej się nie znosi, uważa się ją za brzydką *par excellence*, za natrętne, obrażające cywilizowane uszy i nerwy barbarzyństwo”[36]. Zespołowo-instrumentalna ludowa muzyka górali podhalańskich, oparta o oryginalny system harmoniczny i rytmiczny, nie miała (i myślę, że nie ma po dziś dzień) w bliskich jej terenach polskich żadnego mocnego ośrodka „konkurencyjnego”, jakim mogłaby być dla niej muzyka plebejska. Jednakże, mimo powiązań z muzyką pasterską południowej Europy (muzyką górali słowackich, morawskich, rumuńskich, a także z muzyką Węgrów, Łemków i Serbo-Chorwatów), muzyka podhalańska jest odrębną całością, zwartą i charakterystyczną. Ma ona szereg własnych cech, które odróżniają ją zarówno od folkloru muzycznego innych regionów Polski, jak i od muzyki innych krain karpackich.

Melodie, czyli tak zwane góralskie *nuty*, budowane są często na skali lidyjskiej z obniżonym VII stopniem. Gama podhalańska zwykle notowana jest przez teoretyków w porządku zstępującym:

[35] L. Długołęcka, M. Pinkwart, *Ogólne cechy muzyki góralskiej*, [w:] Eidem. *Muzyka i Tatry.* [Online]. Protokół dostępu: http://www.mati.zakopane.pl/pinkwart/muzyka_i_tatry [14 marca 2010].
[36] S. Mierczyński, *Muzyka Podhala*, Kraków 1973, przedmowa Karola Szymanowskiego.

Gama lidyjska z charakterystyczną kwartą zwiększoną	Gama podhalańska z kwartą lidyjską i obniżonym VII stopniem

Mimo owej odrębności muzyka góralska posiada jednak wspólne z muzyką innych regionów cechy genetyczne. Przede wszystkim powstaje anonimowo i spontanicznie, wynika zaś bardziej z naturalnych potrzeb i instynktów twórców i wykonawców niż z przeżyć artystycznych. Jest to zawsze muzyka kreowana, nie koncertowa. Rodzi się, by tak rzec, przypadkowo, przy codziennych zajęciach człowieka, przy pracy i zabawie, szczególnie zaś podczas celebrowanych obrzędów, komentując je i stanowiąc ich istotne uzupełnienie. Jest zawsze elementem tradycji ludowej, przekazywanej z pokolenia na pokolenie bez nut i zapisów, w oryginalnej postaci zawsze grana i śpiewana „ze słuchu”[37].

Typowa kapela, czyli muzyka góralska, to troje skrzypiec (prym, pierwszy sekund, drugi sekund – często jest to altówka) i basy. Razem kwartet. Chociaż Stanisław Mierczyński, przygotowując w latach międzywojennych pierwszą edycję swojej *Muzyki Podhala*, zapisał: „Kapela góralska składa się zasadniczo z dwojga skrzypiec i małych basów”[38]. Dzisiaj na użytek widowisk regionalnych *prymista* w pojedynczych melodiach – zwłaszcza „staroświeckich”, Sabałowych – czasem zamienia skrzypce na *złóbcoki*, żłobione w jednym kawałku drewna, zwane też gęślami lub gęsiołkami, które „se Sabała w rękawie nosował…”[39]. Incydentalnie, głównie na weselach, można obecnie spotkać w składzie kapeli perkusję czy gitarę (akustyczną lub nawet elektryczną, także basową), a ponadto instrumenty dęte i akordeon. Niekiedy, zwłaszcza dla potrzeb estradowych (szczególnie w tzw. teatrze regionalnym), stosuje się wzmocnione składy kapel, w których gra np. 2 prymistów, 3 sekundzistów i 2 basistów. Kolejnym pojawiającym się instrumentem są cymbały.

Najważniejszą postacią w kapeli jest *prymista*, on podaje melodię, ogrywa ją w szczególny sposób, nadając jej różne własne ozdobniki i tworząc przez to swój indywidualny styl gry. Niektóre wersje usamodzielniają się do tego stopnia, że trwale wiążą się z nazwiskiem wykonawcy – stąd istniejące na Podhalu *nuty* Sabałowe, Bartusiowe, Duchowe, Słodyczkowe, Studentowicza itp. Nazwy nut (granych z pamięci) pochodzą również od nazw kroków

[37] L. Długołęcka, M. Pinkwart, *Ogólne cechy muzyki góralskiej,* ed. cit.
[38] J. Antecka, *W pięciu taktach*, „Dziennik Polski” nr 300 (17486), s. 54.
[39] Ibidem.

tanecznych – *ozwodne*, *drobne*, *krzesane* i *zbójnickie*, lub od funkcji melodii w obrzędach – np. *pytackie*, *do ocepin*. Zdolności muzyczne są traktowane przez górali z wielką aprobatą i szacunkiem. Najwyżej oczywiście ceni się w kapeli wspomnianego już wyżej *prymistę*, od niego bowiem i jego indywidualności muzycznej zależy charakter całego zespołu. On z reguły dobiera skład „muzyki". Zresztą, w dawnej gwarze góralskiej słowo „muzyka" (ten muzyka) oznaczało właśnie *prymistę*. Jego sposób atakowania nut podrywa do tańca bądź też utrudnia lekkie i płynne wykonywanie figur. *Prymista* w razie potrzeby potrafi zastąpić każdego muzyka w zespole, a ponieważ jego rola jest i odpowiedzialna, i męcząca – w przypadku dłuższego grania, np. podczas zabaw weselnych, ma on do dyspozycji jednego lub dwóch *przeręcacy*, czyli zastępców[40].

Siła, zręczność, odwaga, umiejętność pokonywania największych trudności i dążenie do niezależności za wszelką cenę – to podstawowe cechy charakteru górala. Codzienna konieczność największego wysiłku z natury rzeczy nakazuje osiągnięcie maksimum rezultatu. W dziedzinie twórczości artystycznej wyraża się dążnością i wolą zdobycia bezwzględnej doskonałości „formy". Tu właśnie ukazuje się nam psychologiczna właściwość górali, którzy w pewnym znaczeniu osiągnęli ową formę w budownictwie, zdobnictwie, muzyce, śpiewie i tańcu.

> Jest w tym wszystkim pierwotna dzikość, schematyczna surowość prymitywu, nieustępliwość granitowej skały, a jednak wyczuwa się tu zupełny brak wszelkiego improwizatorskiego niedołęstwa, stwarzanie ciągle pozytywnych, zamkniętych w sobie wartości (…), wreszcie wrodzona im plastyka wyobraźni. Cechy te w zakresie pojęć estetycznych umożliwiły im w zupełności osiągnięcie tego, co zowiemy *metier* sztuki: pewność ręki, niechybny wybór najprostszej i jedynej drogi do zrealizowania w surowym materiale artystycznego pomysłu. Ta «pewność ręki» wyziera z każdego architektonicznego szczegółu pięknej staroświeckiej chałupy, z każdej melodii tanecznej, wykonywanej z taką wirtuozerską precyzją przez grajków-samouków, a wreszcie i samej nieomal «baletowej» techniki tańca (…). Taka jest góralska muzyka – surowa, nieco barbarzyńska, zwarta w krótkich frazach i strzelista jak szczyty Tatr. Obiektywny stosunek do własnego tworzywa formuje dopiero prawdziwego artystę, a góral pomiędzy polskimi chłopami był artystą *par excellence*[41].

Górole, górole, góralsko muzyka,
cały świat uobyjdzies, nima takij nika.

[40] L. Długołęcka, M. Pinkwart, *„Muzyka" czyli kapela góralska,* [w:] eidem, op. cit.
[41] K. Szymanowski, op. cit., s. 92-93.

ŚPIEW GÓRALSKI

Kie jo se zaśpiywom w Strążyskiej Dolinie,
to siy na Giewoncie siarotka uozwinie.

Śpiew góralski oddaje całe bogactwo i złożoność życia człowieka tej ziemi. Znajdują w nim wyraz sprawy osobiste i ogólne, radość i smutek, głęboka refleksja nad życiem i rubaszny dowcip, wspomnienia o dawnych czasach, obyczajach i ludziach oraz aktualności dnia dzisiejszego.

To przede wszystkim śpiew wierchowy, wywodzący się z kultury pasterskiej, dwuczasem trzygłosowy, z jednym głosem wiodącym. Głosowo charakteryzuje się bardzo wysokimi tonami – gardłowy, krzykliwy falset mężczyzn skontrastowany z piersiowym raczej głosem kobiet. Intonuje jeden śpiewak lub dziewczyna, potem podchwytują inni, kończą zaś wszyscy na unisonie. Cechuje go nieregularna rytmika i zindywidualizowany styl wykonawczy, co z kolei sprawia, że jest bardzo trudny do naśladowania[42]. Osobną grupę stanowią śpiewy wykonywane do tańca (tzw. śpiewki *do muzyki*) lub przy obrzędach.

Jednym z zasadniczych elementów pieśni góralskiej jest jej forma językowa – gwara. Teksty pieśni podhalańskich wykazują wybitne wartości poetyckie. Są one krótkie – przeważnie jedno-, a rzadziej i dwuzwrotkowe (z wyjątkiem dłuższych, tzw. balladowych).

> Zwarta, epigramatyczna forma umożliwia oddanie najbardziej fragmentarycznych impulsów i znaczne poszerzenie wymowy treści, w porównaniu z pieśniami innych regionów. Zwięzłość, a co za tym idzie maksymalne naśladowanie treścią i pełną ekspresji emocją – to najistotniejsze cechy pieśni góralskiej. Przy czym najbardziej charakterystycznym rysem tej treści jest refleksyjność pełna swoistej filozofii oraz dziarska i buńczuczna *junackość* – odwaga. Ogólnie rzecz biorąc, poetycki urok pieśni góralskich tkwi przede wszystkim w wyjątkowości harmonii treści z artystyczną formą[43].

Pieśni góralskie, w porównaniu z innymi – ludowymi, wyróżniają się szerzej zakrojoną tematyką zbójnicką i pasterską. Autorzy *Antologii pieśni Podhala* stosują następujący ich podział: *refleksyjne*, *społeczne*, *żołnierskie*, *zbójnickie*, *myśliwskie*, *pasterskie*, *junackie*, *zalotne*, *miłosne*, *rodzinne* i *komiczne* (o żartobliwym zabarwieniu). Wśród wymienionych grup najbardziej chyba charakterystyczne dla Podhala są pieśni *refleksyjne*. Przeważa w nich

[42] K. Urbańczyk, op. cit.
[43] J. Sadownik, *Pieśni Podhala – Antologia*, Kraków 1957, s. 13-14. Wszystkie teksty śpiewek ludowych zamieszczone w niniejszym artykule pochodzą z przytoczonej tu antologii.

myśl, zaduma. W innych regionach kraju istnieją tego typu pieśni, nie są jednak do tego stopnia naznaczone emocją człowieka obserwującego świat, zastanawiającego się nad życiem. „Mają one charakter swoiście filozoficzny i wyraźnie wyodrębniają się spośród innych pieśni. Natomiast pieśni *zalotne* i *miłosne* stanowią w repertuarze każdego regionu partię najpokaźniejszą, wręcz przytłaczającą ilościowo wszystkie inne gatunki treściowe”[44].

Charakterystyczne dla śpiewu góralskiego jest właśnie to, że do każdej sytuacji można dopasować śpiewkę oraz że śpiewa się niemal wszędzie. Podczas różnych obrzędów, np. na weselu, również idąc lub jadąc drogą, siedząc na ławce przed domem, przy pracy lub przy zabawie, ale przede wszystkim w górach, na *halach i polanach*. Dzisiaj ciągle śpiewa dużo młodych, śpiew ich cieszy, startują w różnych konkursach śpiewaczych, ale głównie śpiewają dla siebie, na imprezach:

Nie po to jo śpiewom, coby mnie słyseli,
ino po to śpiewom, niek siy świat weseli.

Na scenie tym właśnie sposobem opowiadana jest niejedna historia, ale najpiękniejsza w śpiewie góralskim jest jego spontaniczność. To nie jest twórczość na zawołanie, lecz z serca. Ważne jest również to, że śpiew podhalański żyje. Cały czas powstają nowe teksty, tworzone na specjalne okazje bądź przypadkowo, bo przecież pieśń od początku ludzkiej przygody z kulturą splatała się ściśle z egzystencją, przenikając wszystkie sfery życia, wyrażała stosunek do otaczającego świata, pulsowała i nadal pulsuje jego rytmem.

Ej, kie my sie tu ześli, zaśpiewojmy razem,
Ej, jutro se pódziemy zielonym upłazem.

TANIEC GÓRALSKI

„Jest to toniec dziki i ostry ale piękny” – tak o tańcu górali podhalańskich pisze Józef Piotoń, jeden ze współzałożycieli zespołu Skalni.

Tańce – podobnie jak muzyka – wyrosły z codziennych zajęć, przede wszystkim pasterskich. Swobodne w układach znanych kroków, zawierają jednak pewne stałe elementy, które są ściśle przestrzegane i stanowią o stylu wykonania. „Tońcy się figury rózne (w zależności od nuty, jaką muzykanci zagrają): *ozwodnom*, *bokem*, *zwyrtanom*, *wiecnom*, *drobnom*,

[44] Ibidem, s. 18-21.

po dylu, *obijanom*, *grzybowom*, *po razie*, *po dwa*, *po śtyry*"[45]. Z męskich tańców, stosownych do melodii i rytmów muzyki, najpopularniejsze są:

- *juhaski* – wykonywany w kole, twarzą do siebie, przez samych chłopców – juhasów, będący jak gdyby spontanicznym wyładowaniem młodzieńczej energii,
- *góralski* – w którym pojedynczy tancerz drobi *krzesane* kroki przed wybraną tancerką, czasami obok siebie dwie pary (tzw. *dwójka)* wykonują w zgrany sposób wspólne kroki,
- *zbójnicki* – wskrzeszający, w śmiałych skokach samych mężczyzn, tradycje tańców zbójnickich przy ognisku, do melodii zbójnickich[46].

Taniec zbójnicki w dawnych czasach był improwizacją, a nie świarnym podskakiwaniem i przykucaniem wedle ściśle określonych reguł. Doskonale dzikość i spontaniczność tamtego dawnego tańca w utworze *Na przełęczy* ukazał Stanisław Ignacy Witkiewicz. W nowoczesnej postaci został ów taniec wynaleziony w 1910 roku przez Szczęsnego Połomskiego, naczelnika nowotarskiego gniazda Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół". Dziś istotą tańca zbójnickiego, znanego z estrady, jest ściśle przestrzegana jednoczesność ruchów, realizowanie precyzyjnego planu. Dobre wykonanie musi więc być poprzedzone długimi ćwiczeniami pod okiem fachowca. Kto się wyłamie, zepsuje efekt[47].

Taniec to dla górala pół życia. Tańcem można było powiedzieć wszystko i mężczyzna w tańcu wszystko z siebie dawał. Pokazywał siłę i talent, odwagę i *ślebodę*, dzikość, zaciętość, spryt. Jak ktoś był *dziod* i *uferma* – nie zdobył sobie partnerki, nie „wytańczył" żony. Przy *zwyrtacce* bowiem można sobie było pooglądać miłe dziewczę – i z przodu, i z tyłu, można było delikatnie *obłapić*, przyklęknąć. Jak ktoś już zdobył dziewczynę, co rwała oczy – inny chciał być lepszy i brał się do *przeręcania*. Stąd brały początek słynne bitki góralskie, taniec bowiem nieraz kończył się krwawymi porachunkami. Zwycięzca w pojedynku miał prawo ożenić się z tak zdobytym dziewczęciem.

Wtedy tańczyło się, gdzie popadnie – w szopie, w stodole, na boisku, przy krowach – żeby udoskonalić swoją sztukę, nabrać krzepy. Wieczorem do weselników chłopcy zachodzili tylko po to, żeby potańczyć. Z wesela czasem robił się cały festiwal. Sprawność w tańcu chłopcy brali sobie *na ambit*. Jeden drugiego chciał w tej sztuce prześcignąć. Rywalizacja zaczęła się również później, między członkami zespołów góralskich – do każdej roli było

[45] J. Pitoń, *Naski świat*, Kraków 1999, s. 84.
[46] K. Urbańczyk, op. cit.
[47] A. Kroh, *Sklep Potrzeb Kulturalnych*, Warszawa 2000, s. 91-95.

paru chętnych. Niektórzy bili się o prym. Nieduzi, zwinni często prześcigali w tańcu zwalistych i ciężkich. Krok nie jest trudny, ale sztuka siedzi w człowieku. Przez taniec góral wyrażał siebie, prowadził rozmowę, zalecał się i groził. To mu było potrzebne do życia jak szerokie niebo nad głową. Taniec potrafił być piękny i niedościgniony, jeśli para tańczyła dla siebie, choć oczy innych miały z tego radość. Talent do tańca to szlachectwo i duma górala[48].

Tradycyjnie taniec był popisem jednej pary otoczonej kręgiem widzów. Obecnie częściej tańczy kilka par, a do reguły należy już wprowadzanie do tańca rytmów niegóralskich – czardasza, polki, nawet walczyka[49]. Do tego dochodzi tworzenie przeróżnych scenariuszy i układów dla potrzeb scenicznych. Na występie chodzi o efekt. Na szczęście Skalni, schodząc ze sceny, chętnie zaciągają publiczność do wspólnego zatańczenia np. polki. Natomiast później, na imprezie, w dalszym ciągu tańczą również tradycyjne *solówki*.

W innych regionach Polski tańczy się, jak muzykanci grają. Na Podhalu *tonecnik* kieruje muzykantami. Staje przed *prymistą*, wsuwa *papierek* do basów, po czym śpiewem i ruchami całego ciała wydaje polecenia[50].

> Wychodzi przed muzyke i śpiywo. A śpiywo po to, coby siy pokwolić głosem, a i coby muzyka wiedziała, jakom nutke mu zagrać. Kozdy dobry tonecnik mo swojom nute umiylonom i na niom siy mu tońcy nolepiej. I stąd duzo nut góralskik nazywo sie od nazwiska tego, fto jom cęsto śpiywowoł (Kubińcowa, Korpielowa) (…). Przed tońcem toniecnik woło kolege i godo mu tak: – Jo ide tońcyć, a ty mi wyzwyrtoj tom abo tom babe (…). Kolega upytany suko tej wybranej do tońca, wyprowadzo jom na środek izby i zwyrto (…). Potem jom rękom wykręci ponad głowę i puści. Ftej baba wyzwyrtano jest gotowo do tońca[51].

W tym momencie jest najważniejszy na świecie, a przynajmniej w izbie. Muzykanci w lot łapią życzenia *tonecnika*, wyrażane poprzez *tonecny zwyk*, i cały czas spełniają jego wolę. Partnerka *bockuje*, wolniej, *warcej*, *po staroświecku*, na taką albo inną *modę*.

> Toniec góralski, choć na odległość, jest zalotny. Toniecnik młody tak tokuje koło swojej toniecnice jak kohut koło kury. Pokrzykuje, pogwizduje, klasko w ręce i w nogi, hipce w górę. Kce pokozać w tońcu swój dryg. Kce sie dziywcynie przypodobać. A dziywcyna przy toncu tako skromno jako kurka. Niby na niego nie patrzy, ale ta syćko dobrze widzi. Jak ón jom góni, to óna ucieko. Ale tak samiućko jak kura przed kohutem: dwa trzy kroki, a reśte cupnie i niek sie dzieje co kce (…).

[48] A. Szopińska, *Polaniorze – góralski zespół regionalny z Kościeliska*, Kraków 2002, s. 12.
[49] [Online]. Protokół dostępu: http://www.region.kopernik.mielec.pl/podhale.htm [14 marca 2010].
[50] A. Kroh, *Tatry i Podhale*, ed. cit., s. 100.
[51] J. Pitoń, op. cit., s. 81.

> Tońcem góralskim rządzi chłop! Ón se układo toniec po swojemu. Tu zodnyk przepisów nima. Kozdy tońcy, jako mu pasuje. A baba patrzy po jego nogak i staro sie ku niymu dopasować (…). Toniec przerywany jest przyśpiewkami. Prawie do kozdej figury mozno se dopasować nute i przyśpiywke. I toniecnik moze zacąć toniec choćby tak:
>
> Jo se ide tońcyć, wy muzycy grojcie,
> A wy mi, koledzy, dziywcyne zwyrtojcie[52].

Na koniec mężczyzna otwiera ramiona i przygarnia tancerkę – znak, by zagrać *zieloną* – nutę, którą taniec się kończy:

> Dziynkujem piyknie muzikom,
> Jo sie juz tońca wyrzikom.

STRÓJ GÓRALSKI

„Odzież ludu na Podhalu (…) ma tę zaletę, iż przedziwnie uwydatnia zręczność: osobny, że tak rzec, pokrój, w postawie i chodzie, w trzymaniu się i ruchach, który tak uderza każdego przyjeżdżającego tutaj i przypatrującego się tutejszemu ludowi”[53].

„Można bez przesady powiedzieć, że Góral wszedł do cywilizacji polskiej cały – od kapelusza do kierpców” – te słowa Stanisława Witkiewicza, napisane około 1905 roku (*W Kręgu Tatr*), nie są przesadne. Prawie każdy Polak potrafi z łatwością wyobrazić sobie postać górala w białych portkach, cusze, kierpcach, kłobuku, z ciupażką w dłoni. „Strój podhalański to bodaj najpopularniejszy polski ubiór ludowy, natychmiast rozpoznawalny i najlepiej zachowany w terenie, który urósł wręcz do symbolu polskości poza granicami kraju”[54].

Podstawowymi surowcami, z których szyto najstarsze ubiory, były płótno lniane i sukno. Z sukna robiono męskie *portki* i *cuchy*, a z płótna lnianego o różnej grubości koszule, halki (*fartuchy*) i spódnice. „W miarę upływu czasu strój kobiecy szyto z aksamitów, brokatów i fabrycznych wełenek. Gorsety zdobiono w secesyjne, potem kwieciste wzory pasmanterią lub cekinami. W drugiej połowie XIX wieku zaczął on naśladować strój krakowski i znacznie różnił się od swego pierwowzoru”[55]. Z końcem XIX wieku strój kobiecy szyty był niemal w całości z tkanin fabrycznych. Wyszły z użycia *farbanice* albo *toczenice*, czyli druk na płót-

[52] Ibidem, s. 82-83.
[53] W. Matlakowski, *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*, Warszawa 1901, [za:] A. Kroh, *Tatry i Podhale*, ed. cit., s. 66.
[54] Ibidem, s. 82.
[55] H. Błaszczyk-Żurowska, op. cit., s. 16.

nie. Teraz powoli się do tego powraca, jednak po takie spódnice trzeba jeździć na Słowację. *Farbanice* zostały wyparte przez *tybety* – cienkie tkaniny wełniane, drukowane w intensywnie kolorowe kwiaty, najczęściej róże na różnych tłach. Jedni twierdzą, że to wyrób amerykański, inni – że japoński albo słowacki. Koszule zdobiono bogatym haftem angielskim. Powszechne stały się też *kabatki* (katanki), tj. bluzki z długimi rękawami, dopasowane w talii i zapinane pod szyją, zdobione aplikacjami i sztucznymi lub prawdziwymi karakułami[56]. Współczesny strój podhalańskich góralek nawiązuje do stroju z przełomu wieku. Ciągle jednak ulega różnym zmianom, dyktowanym aktualnie panującą modą na takie lub inne jego elementy.

Strój męski na przestrzeni czasu ulegał mniejszym przeobrażeniom. Nadal jego podstawowymi składnikami są sukienne *portki* i *cucha*. Cuchy są dwojakiego rodzaju: czarne i białe. Według części etnografów, biały kolor cuchy też jest późną innowacją zakopiańczyków, chcących olśnić bogactwem i blaskiem swego ubioru. Mimo że jest ona strojem reprezentacyjnym, odświętnym, zimą stare cuchy noszono na co dzień, również w obejściu. Spodnie góralskie – *portki*, białe, wąskie u dołu, z charakterystycznymi bocznymi rozcięciami nogawic, są tak długie, by zakrywały odsłaniające wierzch stopy kierpce. W odróżnieniu od innych spodni, góralskie nie mają jednego rozporka z przodu, lecz dwa, tzw. przypory, zasłonięte specjalnymi klapami – *lacami*. Obecnie na portkach jest wiele ozdób – *cyfr*. Wzdłuż zewnętrznych boków nogawic i przez pośladki biegną *taśmy* – lampasy. Jednak najbardziej rzucają się w oczy *parzenice*, oparte na centralnym motywie serca lub gwiazdy otoczonym haftowanymi wzorami pętelkowymi, pokrywające przód spodni aż do górnej części nogawic. Nazwa pochodzi prawdopodobnie od słowa *parznąć*, *parznić* – „brudzić", „zanieczyszczać", gdyż zadaniem parzenic było zakrywanie miejsc narażonych na szybkie zabrudzenie przy pracach gospodarskich. Koszula z szerokimi rękawami pierwotnie była krótka, osłaniała jedynie piersi, natomiast brzuch zabezpieczony był wysokim pasem – *opaskiem*, zapinanym na 3-5 miedzianych sprzączek, który z boku zaopatrzony był w specjalne kieszenie na pieniądze. Podstawową męską ozdobą jest charakterystyczna metalowa spinka koszuli o romboidalnym kształcie z centralnym owalnym lub sercowatym motywem. Prócz tego, ozdobą każdego górala jest kapelusz (z piórkiem lub bez) zdobiony opaską z muszelek, tzw. *kostek*, niegdyś nasączony tłuszczem, aby nie przepuszczał wody[57].

Od lat 80. XIX wieku rozwinęło się na Podhalu kożusznictwo. Szyto przede wszystkim kożuchy i serdaki. Kożuchy były białe lub wyprawiane na brązowo i zdobione aplikacjami z czerwonej safianowej skórki oraz naszywanymi pasami czarnych karakułów. Na pier-

[56] A. Kroh, *Tatry i Podhale*, ed. cit., s. 84-85.
[57] M. Lewandowski, M. Pawłowicz, op. cit., s. 70-73.

siach i plecach posiadały hafty o motywach roślinnych i geometrycznych, wykonane kolorowymi włóczkami[58]. Natomiast serdak góralski to półkożuszek barani bez rękawów, długi poniżej pasa, wyprawiany również na brązowo i pokrywany haftami. Podczas deszczu odwracano go włosem na wierzch, podobnie jak przy wielkich upałach[59].

Strój uformował się w system znaków, oczywistych dla ludzi tamtejszych, nieczytelnych dla obcych. Był ważnym wyznacznikiem pozycji społecznej w lokalnym środowisku, określał status cywilny, stan majątkowy, a jego detale wskazywały, który góral z jakiej wsi pochodził[60].

Ale co najważniejsze – zjawisko stroju podhalańskiego trwa. Współcześnie Podhale jest jednym z nielicznych regionów, w których strój ludowy nadal funkcjonuje. Noszony jest z okazji różnych świąt rodzinnych, kościelnych i państwowych, komercyjnych i prywatnych. Pełni też funkcję kostiumu scenicznego w występach folklorystycznych. Najważniejsze jednak, że nie przestał być odzieniem. Członkowie miejscowych zespołów regionalnych, występując na scenie, nie czują się przebrani. Bawią się w strojach na licznych bankietach, balach, festynach i innych imprezach. W większości również stroje są ich prywatną własnością. Strój podhalański, jak cała góralska kultura, przeżywa dziś swoisty renesans. Zarówno młode dziewczyny, jak i starsze kobiety przeznaczają niemałe pieniądze na coraz to nowe jego elementy. Chcą się *pokozać* na weselach góralskich i przy innych okazjach. Również chłopcy chcą wyglądać *paradnie*. Liczni twórcy prześcigają się we wzorach, by zdobyć klientów. Dziś są oni już oficjalnie nazywani projektantami. Jednym z najsłynniejszych jest Andrzej Siekierka z Suchego, który poza realizacją miejscowych zleceń organizuje także pokazy swoich dzieł oraz na zamówienie wysyła stroje za granicę (nawet za „wielką wodę"). Szyje także stroje nieco stylizowane, w których występują m.in. gwiazdy polskiego show-biznesu, takie jak Kayah czy Maryla Rodowicz. Coraz bardziej popularne stają się również wspominane wyżej pokazy mody góralskiej, odbywające się w Polsce i za granicą (np. Włochy, Austria, Francja). To wszystko dowodzi, że strój podhalański nadal żyje i nieustannie się zmienia:

Oswiły sie kwiotki na smatkak (…)
Oswiły sie róze na spodnicach,
katankak, gorsetak

[58] H. Błaszczyk-Żurowska, op. cit., s. 14-16.
[59] M. Lewandowski, M. Pawłowicz, op. cit., s. 72.
[60] H. Błaszczyk-Żurowska, op. cit., s. 18.

i na syćkik góralskik tybetkak (…)
Piykne smatki, biołe bluzki
I długie spodnice,
U chłopców kłobućki,
Biołe portki i parzenice (…).

Zofia Roj Mrozicka, *Z Hawrania*

Mimo wielu zmian i nieustannego rozwoju, główne cechy góralszczyzny trwają nadal na Podhalu – mniej w technice (w związku z zanikiem pewnych elementów naturalnej gospodarki), więcej w kulturze. Do dziś w góralskich domach mówi się gwarą, która, rozwijając się w sposób naturalny, przyswaja coraz więcej tzw. wyrazów niegóralskich. Często widzi się strój regionalny, który za sprawą góralskich projektantów mody przeżywa dziś istny renesans. Muzyka i taniec góralski, jak dawniej, towarzyszą obrzędom ludowym, można je również podziwiać na występach zespołów regionalnych, które mają ogromny wpływ na podtrzymywanie tradycji – niekiedy przy jej postępującej teatralizacji. Wielu folklorystów i etnografów grzmi w tym miejscu na alarm, sprzeciwiając się owym przekształceniom i stylizacjom, jednak jeśli rozumieć folklor jako kulturę danej grupy (etnicznej, regionalnej, społecznej), która zawsze czerpie od innych grup, to zmiany te (choć przez jednych postrzegane jako negatywne, a przez innych – jako pozytywne) są przecież właśnie prawdziwym dowodem na nieustający potencjał i żywotność tej kultury. Już w 1988 roku Roman Reinfuss pisał, że Podhalanie „potrafili nie tylko przyswoić sobie zdobycze współczesnej cywilizacji, nie tracąc swej tradycyjnej kultury, ale jeszcze tę odziedziczoną po dziadkach tradycję w twórczy sposób rozwijają (…). Na tle ogólnej niwelacji kultury ludowej w Polsce to, co widzimy na Podhalu, stanowi fenomen nie posiadający analogii”[61]. Pytanie tylko, w jakim kierunku podąża ów fenomen w dobie płynnej ponowoczesności. Czy współcześnie stosuje się liczne motywy góralskie jedynie komercyjnie, czy nadal również z poczucia piękna i tradycji, „z potrzeby serca, które góralskie, ślebodne choćkie zatęskni wśród zgiełku współczesnego świata do tej prastarej więzi, do holnego zywobycio, do czystej, Boską ręką wyzdajanej, nietkniętej górskiej pustaci…”[62]? To zagadnienie wymaga niewątpliwie kontynuacji, jednak już w zupełnie innym tekście.

[61] R. Reinfuss, *Podhalański fenomen*, „Polska Sztuka Ludowa” 1988, nr 1-2, s. 12-13.
[62] Wypowiedź Janiny Jarosz-Walczakowej, prezeski Tatrzańskiego Koła Stowarzyszenia Twórców Ludowych w Zakopanem, wystawa *Naskie dziedzictwo – Bioło Izba 2000*, Zakopane 2000.

ABSTRACT

This article discusses the highlander culture of the Polish Podhale region. The author presents different analyses of the Polish highlander culture in order to arrive at a brief historical and ethnographical characterization of the Podhale region which is indispensable for the description of its local communities and for the understanding of how exceptional and vital its culture is. The presentation of selected cultural aspects important for preservation and development of the highland identity (such as dialect, music, singing, dancing and attire) serves the author as an introduction to a reflection on the significance of the tradition in the era of liquid modernity.

BIBLIOGRAFIA

1. Antecka J., *W pięciu taktach*, „Dziennik Polski" nr 300 (17486).
2. Błaszczyk-Żurowska H., *Kultura ludowa Podhala*, Szydłowiec 1998.
3. Bystroń J., *Typy regionalne i narodowe*, [w:] idem, *Komizm*, Wrocław 1960.
4. Długołęcka L., Pinkwart M., *Muzyka i Tatry.* [Online]. Protokół dostępu: http://www.mati.zakopane.pl/-pink-wart/muzyka_i_tatry [14 marca 2010].
5. Długołęcka L., Pinkwart M., *Zakopane – Przewodnik historyczny*, Warszawa 1988.
6. Kroh A., *Sklep Potrzeb Kulturalnych*, Warszawa 2000.
7. Kroh A., *Tatry i Podhale*, Wrocław 2002.
8. Lewandowski W., Pawłowicz M., *Dookoła Polski – Tatry*, Bielsko-Biała 1995.
9. Matlakowski W., *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*, Warszawa 1901.
10. Mierczyński S., *Muzyka Podhala*, Kraków 1973.
11. Mostowy J.G., *Gwara o gwarze*, Kraków 1998.
12. Mostowy J.G., *Jako pisać „po góralsku"?*, „Podhalanin" 2004, nr 1 (7).
13. Pinkwart M., *W góry, w góry, miły bracie…*, [w:] *Przygoda z Polską: Podhale i Zakopane*, red. M. Klimek, K. Żywczak, Warszawa – Bielsko-Biała 2007.
14. Pitoń J., *Naski świat*, Kraków 1999.
15. Reinfuss R., *Podhalański fenomen*, „Polska Sztuka Ludowa" 1988, nr 1-2.
16. Sadownik J., *Pieśni Podhala – Antologia*, Kraków 1957.
17. *Spuścizna kulturowa grup etnicznych regionu*, [za:] *Piwniczna Zdrój 1348-1998*, red. J. Długosz, Piwniczna Zdrój 1998. [Online]. Protokół dostępu: http://www.piwniczna.pl/pl/3636/0/Zabytki_i_spuscizna_kulturowa.html [28 listopada 2010].
18. Szopińska A., *Polaniorze – góralski zespół regionalny z Kościeliska*, Kraków 2002.
19. Szymanowski K., *O muzyce góralskiej*, [w:] T. Chylińska, *Zakopiańskie dni Karola Szymanowskiego 1894--1936*, Kraków 1981.
20. Urbańczyk K., *Międzyuczelniany Zespół Góralski Hyrni*. [Online]. Protokół dostępu: http://www.cyf-kr.edu.pl/~z4urbanc/litera/HYRNI.html [14 marca 2010].
21. Wnuk W., *Gawędy Skalnego Podhala*, Kraków 1969.
22. Zborowski J., *Z dziejów Podhala. O pochodzeniu Górali*, [w:] idem, *Pisma Podhalańskie*, tom II, Kraków 1972.
23. [Online]. Protokół dostępu: http://www.region.kopernik.mielec.pl/podhale.htm [14 marca 2010].

EWA KORZENIOWSKA

TRANSKULTUROWOŚĆ W KONTEKŚCIE TWÓRCZOŚCI TANIZAKIEGO JUN'ICHIRO

Badania transkulturowe cieszą się coraz większym zainteresowaniem wśród filozofów, estetyków czy kulturoznawców. Chociaż nikt nie neguje faktu, iż wymiana myśli, idei czy dziedzictwa kulturowego trwała między ludźmi od wieków, w tym momencie dotarliśmy do pewnego rodzaju punktu zwrotnego. Prędkość, z jaką następuje wymiana informacji, powszechny dostęp do mediów elektronicznych i niebywale szybkie środki transportu powodują, że nasza rzeczywistość, nasz świat w bardzo krótkim czasie powiększa się o niebywałą ilość danych. Poczucie przynależności do miejsca, do lokalnej wspólnoty, powoli przekształca się w rodzaj więzi z dużo większą liczbą osób, które mają podobne zainteresowania, cele czy zwyczaje. Podróżując po świecie, w coraz większej liczbie miejsc czujemy się „jak w domu". Podobny styl ubioru, te same marki produktów, a także podobne jedzenie sprawiają, że nie odczuwamy już tak silnie wyobcowania. Wartościom, które wcześniej miały charakter lokalny, nadaje się wymiar uniwersalny i powszechny. Te same procesy dotyczą także sztuki. Przeciętny mieszkaniec Tokio, Hamburga czy Pekinu nie będzie miał specjalnych problemów z rozpoznaniem obrazów Miro czy Picassa. Ale nawet w momencie, kiedy nie rozumiemy przesłania i kontekstu dzieła, jak mówi Wolfgang Welsch, jesteśmy w stanie odczuć jego aurę, to dzieło nas fascynuje i przyciąga. Takie doświadczenie wzbogaca nas i otwiera na przestrzenie wcześniej nieznane.

Z punktu widzenia badań transkulturowych szczególne miejsce zajmuje Japonia. Kraj o fascynującej kulturze, niezrozumiałym języku i obyczajach rozpalał wyobraźnię podróżników, a później także filozofów i naukowców. Fenomen Japonii to tożsamość jej kultury, która choć wydaje się bardzo zamknięta i „własna", jest w jakimś sensie transkulturowa już od swo-

ich początków. Z tego też powodu twórczość pisarska Tanizakiego Jun'ichiro wydaje się szczególnie ciekawa. W jego wyborach i postawach można odnaleźć wątpliwości i rozterki większości intelektualistów japońskich przełomu XIX i XX wieku, próby odnalezienia swojej drogi w czasach nieustannych zmian i reform, a przede wszystkim pogodzenia skrajnie różnych punktów widzenia i myślenia o rzeczywistości: japońskiego i europejskiego.

Pierwsze próby kontaktu Japonii z Europą były trudne. Na przełomie XVI/XVII w. Portugalczycy, Hiszpanie, a następnie Holendrzy rozpoczęli swoją działalność w Japonii. Początkowo były to kontakty o charakterze misyjnym, następnie handlowe. Wśród najbardziej cenionych obiektów znajdowała się głównie porcelana, wyroby z laki, parawany, kimona i inne przedmioty użytkowe. Oczywiście w tym samym czasie rozpoczęła się także wymiana w drugą stronę. Jak wiadomo, najpierw wielkim uznaniem cieszyły się urządzenia techniczne, rozmaite wynalazki, a także atlasy anatomiczne oraz botaniczne. Wśród docierających do Japonii materiałów znalazły się także albumy z malarstwem i traktaty o sztuce przywożone przez Holendrów.

Jednak podstawą dla Japonii była pierwsza styczność z Chinami i Koreą od VI w. n.e. Zaowocowała ona rozkwitem oryginalnej dworskiej kultury. Z kontynentu przybyły wówczas nie tylko podstawy prawa, buddyzm i nowe technologie, ale też pierwsze dzieła sztuki i rozprawy estetyczne. Podążając za myślą wspominanego już Wolfganga Welscha, można przyjąć, iż Japończycy akceptowali i asymilowali to, co wydawało się w jakiś sposób bliskie ich naturze. Wszystko to uległo jakże subtelnej, acz nieustannej przemianie zgodnie z japońskim smakiem, aż do momentu, kiedy o chińskim czy koreańskim rodowodzie mieliśmy już tylko mgliste wspomnienie[1]. Jak pisze prof. Mikołaj Melanowicz: „Zawsze po okresie asymilacji obcych kultur przychodzi czas zwątpienia i refleksji, i następnie powrót do dorobku wolnego od wyraźnych naleciałości obcych”[2].

Kultura japońska była zatem od swych początków związana z kulturą chińską, a w następnych wiekach także europejską. Takie też źródła inspiracji znajdujemy w twórczości Tanizakiego, który w początkach swej kariery pisarskiej był zafascynowany literaturą Wilde'a, Stendhala, Poego i Balzaka. Wychowany w zamożnym domu kupieckim, już w dzieciństwie poznał zachwycające dziedzictwo dworskiej sztuki okresu Heian, a następnie teatru i popularnej literatury okresu Edo. Sam bardzo często zwracał uwagę na pomijanie, w jego mniemaniu, niezwykle istotnej twórczości pisarzy popularnych i literatury rozrywkowej. Samodzielne poszukiwania literackie doprowadziły go do zgłębienia literatury chińskiej. Tanizaki był znaw-

[1] Por. K. Wilkoszewska, *Estetyka transkulturowa*, Kraków 2001, s. 275.
[2] M. Melanowicz, *Tanizaki Jun'ichiro a krąg tradycji rodzimej*, Warszawa 1976, s. 39.

cą i miłośnikiem poezji Wu Mei-tsuna i Li Po. Jego zdaniem, poezja i twórczość Chińczyków były źródłem spokoju, w przeciwieństwie do dzieł zachodnich, które przynosiły wyłącznie rozbudzanie pragnień. Tanizaki oczywiście był świadom głębokich różnic kulturowych między tymi kręgami. W roku 1922 wyraził ten pogląd w sposób bardzo klarowny: „Ludzie najpierw uważający, że sztuka Wschodu jest przeżytkiem, i nie zwracający na nią w ogóle uwagi, lecz interesujący się i całkowicie oczarowani dziełami zachodnimi, w pewnym okresie swego życia zwracają się ku gustom japońskim, a wreszcie kierują się ku chińskim. Stało się to pewnego rodzaju normą”[3].

Niezakłócane niczym *status quo* Japonii okresu Edo poddano dyskusji, kiedy w roku 1868 upadł siogunat i władza ponownie trafiła w ręce cesarza. Czołowi intelektualiści stanęli przed poważnym problemem: jak feudalny, rolniczy kraj przekształcić w mocarstwo równe tym z Zachodu. Te rozważania dotyczyły nie tylko sfery gospodarki i polityki, lecz także filozofii, a w późniejszym okresie również zagadnień estetycznych. W XIX wieku fascynacja Europą była tak wielka, że jak pisze Reischauer:

> 44 lata okresu Meiji były przede wszystkim czasem, kiedy Japończycy studiowali, zapożyczali i stopniowo asymilowali te elementy Zachodniej cywilizacji, które chcieli zaadaptować. Ten etap zapożyczeń zza granicy był porównywalny jedynie z okresem, kiedy Japończycy zaimportowali chińską cywilizację mniej więcej tysiąc lat wcześniej. Japończycy byli zdeterminowani, aby nauczyć się od każdego z krajów tego, w czym odniósł sukces. Świat był jedną wielką szkołą, a oni wkroczyli tam, aby nauczyć się tylko tego, co najlepsze[4].

Tak stało się właściwie z każdym elementem życia codziennego, począwszy od strojów, użytych barw i ich symboliki, a także architektury i rytuałów. Takie przemiany odnajdujemy także w dorobku Tanizakiego Jun'ichiro. Na przełomie epoki Meiji i Showa wymiana poglądów między zwolennikami zachodniego stylu życia czy pisania a tradycjonalistami kształtowała dyskurs filozoficzny i literacki. Należałoby wspomnieć o tym, co miało wpływ na taką łatwość w dostosowywaniu się do zmieniających się okoliczności. Pisząc o charakterze Japończyków, można użyć często powtarzanej metafory naczynia i wody. Osobowość jest płynna i zmienna, dostosowuje się do sytuacji, kontekstu czy rozmówcy. W przeciwieństwie do Europy, gdzie najbardziej liczy się to, co trwałe i niezmienne, pewna stałość i przewidywalność naszego „ja”, w Japonii wyżej ocenia się właśnie elastyczność, dostosowanie do warunków. Tę zasadę dobrze odzwierciedla język japoński, który operuje niezwykłą liczbą form

[3] Ibidem, s. 45.
[4] R.E. Mouer, Y. Sugimoto, *Constructs for Understanding Japan*, London 1989, s. 32.

honoryfikatywnych, a jego forma zmienia się w zależności od kontekstu rozmowy, wieku, pozycji rozmówcy etc. Ta miękkość czy płynność przy pierwszym kontakcie może powodować zagubienie i niezrozumienie, jednak przy bliższym poznaniu okazuje się wręcz kluczowa. Niejedno dzieło wydano na temat specyfiki japońskiego „ducha" i zawsze podkreślano tę wyjątkowość. Tanizaki Jun'ichiro eksplikował te różnice między Wschodem a Zachodem. Zachód zawsze dąży do ustalonego celu, jest racjonalny i pewny. Interesuje go tylko trwałość i wieczność. Natomiast Wschód porusza się w sferze nieokreśloności, niedopowiedzenia, oddaje się bezsensownemu traceniu czasu. Jak pisał mnich Kenko: „To dziwne, a nawet szalone uczucie uświadomić sobie, że całymi dniami przesiaduję z naczyńkiem na tusz przed sobą i dla zabicia czasu przelewam bezładnie na papier pierwszą lepszą myśl, która mi przyjdzie do głowy"[5]. Przez następne kilka wieków kultywowano tę tradycję. Japońska estetyka nigdy nie rozwijała się w oderwaniu od życia codziennego. Europejski podział na sztuki piękne i rzemiosło nie miał tam racji bytu.

Istotną kwestią jest ewolucja twórcza Tanizakiego, który od uwielbienia wartości zachodnich powoli zwracał się ku ideałom rodzimym i poszukiwaniu korzeni własnej tożsamości. Należy pamiętać, iż wszystkie te procesy odbywały się w warunkach szczególnych. Japonia miała do wyboru dwie drogi: zmodernizować się na modłę zachodnią lub pogodzić się z porażką i poddać się panowaniu obcych mocarstw, jak stało się w Chinach.

Lata 70. XIX wieku to czas wzmożonej aktywności politycznej, społecznej i filozoficznej. Japończycy postanowili nie tylko dokonać absolutnej przemiany otoczenia; doszli także do wniosku, iż należy dorównać Europie pod względem naukowym. Stworzono zatem od podstaw uniwersytety, najzdolniejszych młodych ludzi wysyłano za granicę, na uczelnie francuskie, niemieckie i brytyjskie, aby poznawali zachodnią wiedzę. Japonia, mimo bogatej tradycji filozoficznej, nie posiadała jednoznacznego określenia tej aktywności intelektualnej. Powstało słowo *tetsugaku*, składające się ze znaków *tetsu* – mądrość i *gaku* – nauka. Cały dorobek myśli japońskiej postanowiono wówczas skatalogować i opisać na wzór zachodni, robiąc przy tym użytek z myśli Hegla i Kanta. W takiej rzeczywistości, pełnej przemian i niepokojów, rozpoczął swoją karierę Jun'ichiro.

W twórczości Tanizakiego wyodrębnić można trzy podstawowe okresy: pierwszy, na początku XX wieku, charakteryzujący się admiracją i fascynacją literaturą europejską; klasyczny, mniej więcej od 1923 roku, kiedy zwrócił się ku tradycji rodzimej i starał się ją

[5] *Estetyka japońska*, red. K. Wilkoszewska, tom 1, Kraków 2001, s. 50.

na nowo zinterpretować; oraz ostatni, mniej więcej od lat 40. do śmierci pisarza, w którym powracał on do wątków poruszanych we wcześniejszych etapach.

Postawa młodego Tanizakiego wyrażała jego zachwyt nad europejską literaturą. Czerpał on z bogactwa motywów i wzorów, które przeplatał z wątkami rodzimymi. W ciągu całego życia pisarz obsesyjnie powracał do kilku tematów. Pierwszym z nich było zagadnienie piękna, szczególnie piękna kobiecego. Świat jest oparty na dychotomii piękna i brzydoty, Pisarz podkreśla też opozycję między pięknem a śmiercią. Piękno bywa siłą niszczycielską i zabójczą. Tematyką zbliża się do twórczości niezwykle wówczas popularnych Wilde'a i Poego. Jednym z najsłynniejszych utworów tamtego okresu jest opowiadanie Shinsei *Tatuaż*, które ilustruje zauroczenie satanizmem i dekadencją. Ideał kobiety, który Tanizaki wychwala, to kobieta-demon, kobieta-niszczycielka. Męscy bohaterowie są zdani na łaskę kobiet, stają się biernymi wykonawcami ich woli. W przeciwieństwie do panującego wówczas modelu kobiecości, jego bohaterki są niezależne, władcze, a co więcej, nie obawiają się wypowiadać swojego zdania. Związki między bohaterami często mają charakter sadomasochistyczny, tak jak w *Dwóch opowieściach o miłości okrutnej*. Tanizakiego pociągały kobiety egzotyczne, o niespotykanej urodzie, często niedostępne. Na kartach jego powieści często pojawiają się bohaterki, które nie są Japonkami. Nie są związane japońskimi konwenansami, przez co mogą sobie pozwolić na zachowania uważane za niedopuszczalne. Można powiedzieć, że autor kreuje wizerunki postaci kobiecych w podobny sposób, jak czynili to pisarze czy malarze związani z orientalizmem. Owe kobiety to wcielone *femmes fatales*, przedstawiane w sposób tajemniczy, zmysłowy i egzotyczny.

Tanizaki, ze względu na doskonałą znajomość literatury japońskiej i europejskiej, w bezbłędny sposób operuje motywami i symbolami. Dekadencki klimat jego wczesnych utworów podkreśla także pewną nerwowość bohaterów. W ciągłej pogoni za nowymi rozkoszami zmysłowymi obserwujemy ich rozedrganie emocjonalne, co w konsekwencji prowadzi ich do upadku. Należy jednak dodać, iż Tanizaki nie miał nigdy skłonności do moralizatorstwa, raczej stawiał się pomiędzy pragnieniem moralnego porządku i zmysłowej rozkoszy. Tak jak w tradycyjnej powieści japońskiej *monogatari*, postaci zapełniające karty powieści przesuwają się płynnie, nie stanowią konkretnych wzorców zachowań, nie posiadają rozbudowanej osobowości, po prostu przepływają, opowiadając swoje historie, tak jak na zwojach malarskich. W najwcześniejszym okresie pisarstwa rozwinięte zostają wątki, do których Tanizaki będzie wracał całe życie, wątki-obsesje. Jednak już od początku olśniewa czytelnika swoją erudycją i gładkim przepływaniem między motywami, elegancką syntezą prądów literackich, filozoficznych, zarówno japońskich, jak i europejskich.

Samo życie autora mogłoby stanowić kanwę powieści. Często wątki osobiste odnajdujemy w jego utworach, np. w słynnej powieści *Niektórzy wolą pokrzywy* (1928). W tym okresie można zaobserwować stopniowy zwrot ku tradycji japońskiej i jej ponowne odkrycie. Wiązało się to nie tylko z opuszczeniem przez Tanizakiego rodzinnego Tokio na rzecz Osaki, ale także z podróżą do Chin. Jun'ichiro powoli odchodził od uwielbienia wielkomiejskiej kultury stolicy, stającej się miastem kosmopolitycznym i oderwanym w pewien sposób od japońskiej tradycji duchowej. Swoje miejsce odnalazł w Kioto i Osace, przepełnionych śladami dawnego życia dworskiego, z ich charakterystycznym dialektem i kuchnią. Kansai było dla niego ostoją dawnych wartości. Na zmianę jego postawy wpłynęła zapewne również wyprawa do Szanghaju. Było to wówczas miasto, które nosiło najgorsze cechy naśladownictwa, biernego podążania za kosmopolityzacją i westernizacją. Ta podróż zmusiła go do refleksji nad stanem współczesnej kultury japońskiej.

Żaden z wątków poprowadzonych w powieści *Niektórzy wolą pokrzywy* nie znajduje ostatecznego zakończenia i rozwiązania, jednak wyraźnie obserwujemy przemianę głównego bohatera, Kaname. Tanizaki daje do zrozumienia, że życie jest pełne sprzeczności. Nie ze względu na uwarunkowania każdego z nas, ale ze względu na kulturę, która te sprzeczności generuje. Ich istotą jest niedopasowanie do siebie wpływów zachodnich i rodzimych; pozostają one w pewnej opozycji. Początkowy zachwyt bohatera nad Zachodem stopniowo, pod wpływem kontaktów z teściem, przekształca się w umiłowanie własnej tradycji. Nie bez znaczenia jest również otoczenie, w jakim przebywa Kaname; część scen rozgrywa się w tradycyjnym teatrze lalkowym Bunraku. Poprzez bezpośredni kontakt ze sztuką Kaname odkrywa swoją prawdziwą tożsamość. To, co kiedyś wydawało mu się irytujące, błahe, nabiera głębszego znaczenia i komponuje się w jednobrzmiącą całość. Po latach zmagań w końcu odnajduje to, czego szukał. Dokonuje się to poprzez wprowadzenie postaci kobiecej, głównej bohaterki sztuki Bunraku, która jest przykładem klasycznego kobiecego piękna, wzorem wszelkich cnót, jak skromność, powściągliwość, ukrycie swej indywidualności: „Może więc Koharu jest po prostu uosobieniem tego, co wiecznie kobiece, utrwalone w tradycji Japończyków”[6].

Logiczną konsekwencją zwrotu ku tradycji japońskiej była publikacja zbioru esejów na temat estetyki pt. *Pochwały cienia* (1933-34). Podstawowym tematem rozważań są w dalszym ciągu sprzeczności i różnice między Wschodem a Zachodem. W esejach Tanizaki stara się udowodnić, że wartości rodzime są bardziej naturalne i lepiej pasują zarówno do japońskiego stylu życia, jak i charakteru. To, co możemy nazwać smakiem estetycznym, wynika

[6] J. Tanizaki, *Niektórzy wolą pokrzywy*, Warszawa 1972, s. 73.

z kilkusetletniej tradycji. Pojawia się tu dyskusja nad podstawowymi i najbardziej cenionymi przez Japończyków pojęciami. W estetyce najważniejszy okazuje się mrok. Tak jak w Europie wszystko dąży do jasności, światłości, klarowności, tak w Japonii wszystko ogrania mrok i cień. Jasność jest uważana za kategorię zbyt oczywistą, wyraźną, nie pozostawia miejsca na niedomówienie, niedopowiedzenie. To, co nam, Europejczykom, wydaje się jak najbardziej pożądane, w Japonii jest traktowane z niechęcią. Japońska rzeczywistość jest pokryta patyną, zamglona i przez to odrobinę nierealna. Ale w tym kryje się właśnie piękno, które nie pyszni się, nie ocieka złotem i bogactwem. Odnajdujemy je ukryte w półmroku pokoju, gdzie zdobiony delikatnym złotem parawan rozświetla ciemność. Piękno nie jest w żaden sposób oczywiste, nie kryje się w rzeczach, a pomiędzy nimi. Sam przedmiot jest pozbawiony wartości, liczy się kontekst i otoczenie, w jakim istnieje. Oprócz rzeczy, w mroku było ukryte także ciało kobiety, zawsze schowanej we wnętrzu, szczelnie otulonej kimonem. W bardzo sugestywny sposób opisany zostaje nieomal fantasmagoryczny portret japońskiej damy o białej cerze, wygolonych brwiach, z poczernionymi zębami i o ustach ozdobionych zielonkawą szminką. Ciemność, jak czytamy, była w niej. Tanizaki usiłuje nas przekonać, że to umiłowanie cienia wynika z zabarwienia skóry samych Japończyków, jak gdyby przemieszczał się on i rozpływał po przedmiotach i miejscach. Świat cienia, który tak wielbi Tanizaki, jest jednak zagrożony. W epoce najnowszych wynalazków technicznych i światła elektrycznego cień powoli i w sposób nieunikniony znika. Autor boleje nad powszechnym paradygmatem światła, czystości i jasności (o ironio, nazwa epoki, która doprowadziła do tych zmian – Meiji, znaczy właśnie „oświecone rządy"). Jasność wyklucza sugestywność, aluzję, a na niej w dużym stopniu opiera się cała estetyka japońska. Sugerowanie wymyka się oczywistości, a język japoński pozwala w takiej sytuacji na mistrzowskie zastosowanie wieloznaczności. Właśnie te cechy powoli dają się wypierać nadciągającej z Zachodu wszechobecnej bieli (była ona uważana w Japonii za kolor żałoby i smutku) i czystości. W tradycyjnej kulturze i estetyce dnia codziennego wszystko było zorganizowane tak, aby jak najlepiej wyrażać piękno. Przedmioty codziennego użytku pobudzały zmysły poprzez odpowiedni szelest, fakturę, zgaszoną barwę. Lepiej odzwierciedlały gusta i przyzwyczajenia, były w tamtym świecie naturalne.

Tanizaki był świadomy dominacji Zachodu, uważał kulturę chińską i japońską za pasywne z natury, w związku z tym trudno było im się oprzeć obcym wpływom. Pisarz miał poczucie straty. Zdawał sobie sprawę, że wraz z postępem traci się to, co najbardziej istotne dla kultury japońskiej. Obawiał się zaniku i powolnej uniwersalizacji. Dlatego pozwalał sobie na rozmyślania o istocie nauki i techniki. Czy istnieje tylko jeden model rozwoju, czy każda kultura powinna posiadać własną matematykę, technikę czy chemię? Tanizaki wiedział, że jego

rozmyślania były niemożliwe do zrealizowania, więc tym bardziej odczuwał straty, jakie ponosiła jego własna tradycja. Gdyby istniała możliwość stworzenia fizyki opartej na wzorach japońskich, byłaby ona z pewnością bardziej dostosowana do ich potrzeb.

Jednak takie rozwiązanie jest niestety (dla Tanizakiego) nieprawdopodobne. Po czasowym zachwycie tym, co obce, nadszedł czas na konfrontację i ponowną aprecjację własnej tradycji. Autor *Pochwały cienia* z pewnością idealizował obraz japońskiej rzeczywistości, jednak stawiał aktualne w dalszym ciągu pytania o granice tych wpływów i zachowanie własnej tożsamości kulturowej.

ABSTRACT

Japanese writer, Tanizaki Jun'ichiro (1886-1965) is an interesting subject for transcultural research. From this perspective Japanese culture plays a significant role. Works of Tanizaki Jun'ichiro are a telling example of well-combined elements of Japanese, Chinese and European cultures. His choices and atittude towards life and art present themselves as typical dilemmas for 19th-20th century Japanese intellectuals. Finding the way to reconcile Japanese culture with strong European influences was the main theme of Tanizakis novels.

BIBLIOGRAFIA

1. *Estetyka japońska,* red. K. Wilkoszewska, tom 1, Kraków 2001.
2. *Estetyka japońska,* red. K. Wilkoszewska, tom 2, Kraków 2005.
3. *Filozofia wschodu*, red. M. Kudelska, Kraków 2001.
4. Jun'ichiro T., *Dziennik szalonego starca*, Warszawa 1994.
5. Jun'ichiro T., *Niektórzy wolą pokrzywy*, Warszawa 1972.
6. Melanowicz M., *Formy w literaturze japońskiej*, Kraków 2003.
7. Melanowicz M., *Tanizaki Jun'ichiro a krąg tradycji rodzimej*, Warszawa 1976.
8. Mouer R.E., Sugimoto Y., *Constructs for Understanding Japan*, London 1989.
9. Wilkoszewska K., *Estetyka transkulturowa*, Kraków 2001.

JUSTYNA GAJEK

OBRAZ RUINY W *TROJANKACH* EURYPIDESA

PRÓBA ANALIZY DRAMATU

WSTĘP

Przedmiotem moich zainteresowań jest grecka tragedia antyczna, dlatego celem rozważań artykułu będzie próba analizy tekstu jednego z trzech klasycznych dramaturgów. Opisywanie tragedii jest zadaniem niezwykle trudnym, ponieważ wymaga umiejętnej lektury dramatu (z całym jej obszernym kontekstem historyczno-literackim), jak i kuszącym, gdyż pozwala dotknąć transcendentnego świata starożytnych Greków w formie najbardziej dynamicznej (dialogowość), sugestywnej (akcja w działaniu) oraz kunsztownej (muzyczność i sakralność)[1]. „Transcendencja jednak jawi się tam przede wszystkim jako bezwzględna siła, wobec której człowieka niejednokrotnie nie stać na przetrwanie”[2], gdyż „istotnym pierwiastkiem świata przedstawionego w tragediach jest tragiczność”[3]. Według niemieckiego filozofa Maksa Schelera, tragiczność przejawia się na płaszczyźnie zdarzeń, losów i charakterów – jest „ciężkim, chłodnym tchnieniem, które wychodzi z rzeczy samych i mroczną poświatą, która je otacza i w której nam świta pewna szczególna własność świata”[4]. Ową „szczególną własnością świata” tragedii antycznych nazwałabym okaleczoną kondycję ich bohaterów oraz teologię wiary, w którą wpisane jest cierpienie. Bez wątpienia to ono staje się konstytutywną

[1] Mam tutaj na myśli fakt, iż tragedie były wystawiane podczas świąt ku czci Dionizosa, oraz przekonanie, że dramaturgowie antyczni cechowali się ogromnymi zdolnościami artystycznymi – zarówno reżyserskimi i muzycznymi, jak i aktorskimi, a nawet choreograficznymi – między innymi Ajschylos „jako reżyser swych dzieł pozostawił po sobie w pamięci potomnych sławę niezrównanego mistrza kompozycji plastycznej pląsów chóru”. Zob. S. Srebrny, *Wstęp*, [w:] Ajschylos, *Tragedie*, tłum. S. Srebrny, Warszawa 1954, s. 21.
[2] P. Ricoeur, *Symbolika zła*, Warszawa 1986, s. 34.
[3] Zob. M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, [w:] Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, tłum. W. Tatarkiewicz, T. Tatarkiewiczowa, R. Ingarden, Kraków 1976, s. 1.
[4] Ibidem.

cechą każdej tragedii – zawsze zogniskowanej wokół tragicznego losu pojedynczego człowieka. Cierpienie oraz łączącą się z nim nierozerwalnie tragiczność rozumiem jako „konieczność i nieuniknioność zniszczenia wartości", o których pisał Scheler. Jest to swoisty rodzaj „konieczności wewnętrznej", polegającej nie tyle na wypadkach zewnętrznych, ile na trwałej naturze ludzi doznających losu tragicznego – „dopiero tam, gdzie widzimy, że katastrofę zwalcza się ze wszystkich swobodnych sił i wszelkimi stojącymi do rozporządzenia środkami, a gdzie pomimo to czujemy, że katastrofa «koniecznie» nadejdzie, gdzie właśnie po rozmachu i potędze wydanej jej walki i po przeżyciu tej walki odczuwamy katastrofę jako szczególny rodzaj wzniosłej konieczności"[5]. Owa „konieczność" wpisana jest w akcję najwybitniejszych tragedii antycznych[6], jest jej immanentnym elementem, dzięki któremu może realizować się „tragiczność".

Trojanki Eurypidesa nie spełniają wymagań, jakie stawia im Scheler. Katastrofa, do której zmierza każda tragedia, już się dokonała – zginęli wszyscy trojańscy herosi, a ich ojczyzna została niemal doszczętnie spalona. „Ciężkie tchnienie" stanowi unoszący się nad zgliszczami miasta dym, w którego „mrocznej poświacie" toną trojańskie kobiety. „Konieczność i nieuniknioność zniszczenia wartości" również już się wypełniła, akcja tragedii rozpoczyna się na ziemi okaleczonej, skrwawionej i pozbawionej nadziei dla tych, które przeżyły wojnę. Nie mają one mocy działania, kiedy stają w obliczu wypełniających się, koszmarnych wyroczni. Ich „wewnętrzna tragiczność" nabiera nowego znaczenia, ponieważ jest „tragicznością" polegającą na niemocy wobec urealniających się tragicznych losów. To zarówno moment pożegnania z upadłą Troją i poległymi najbliższymi, jak i przygotowania do nadchodzącej niewoli. To „punkt zerowy" pomiędzy przeszłością, która już nie istnieje, a rumowiskiem przyszłości. Tragedia Eurypidesa stanowi obraz ruiny oraz studium cierpienia, jest jakby lamentem i krzykiem unoszącym się nad pogorzeliskiem miasta. Z trudnością można tutaj mówić o akcji, gdyż pozostaje ona zawieszona (składa się na nią jedynie wątek zabicia Astyanaksa) na rzecz ilustracji stanów psychicznych głównych bohaterek oraz sportretowania „tragiczności", jaką stanowi rodząca się żałoba. Wszystko to czyni dramat niezwykle ekspresywnym i plastycznym, a dla mnie staje się asumptem do rozważań.

Artykuł podzieliłam na cztery części tytułowane cytatami z tragedii – staną się one dla mnie punktem wyjścia w refleksjach nad obrazem ruiny. Tłem tego obrazu jest oczywiście zniszczona Troja, z której wyłaniają się postaci trzech kobiet trojańskich – Hekabe, Andro-

[5] Ibidem, s. 7.
[6] Pojęcie „tragiczności" oraz „tragicznej konieczności" definiowanej przez Schelera najpełniej realizuje Sofokles swoimi tragediami *Antygona* oraz *Król Edyp*. Uporczywa walka bohaterów z katastrofą pogłębia jedynie konieczność jej nadejścia.

machy oraz Kasandry. Podstawowym przedmiotem analizy jest język, na płaszczyźnie którego realizuje się rozpad podmiotowości głównych bohaterek. Język stanowi tutaj swego rodzaju lament, czyli żal nad własnym losem[7], i jednocześnie staje się jedynym sposobem powściągnięcia żałoby. Kluczem do odczytania tragedii jest dla mnie psychoanaliza – pozwoli mi ona dokładnie prześledzić oraz opisać stan *dramatis personae*. Najważniejszymi kategoriami psychoanalitycznymi będą żałoba, melancholia oraz depresja, ponieważ wszystkie mocno wpisują się w obraz ruiny (rozumianej w tym przypadku jako utrata tożsamości oraz załamanie sensu życia). W analizie, obok greckiego tekstu tragedii oraz jego tłumaczenia, wykorzystałam również scholia[8] (które pozwoliły lepiej zrozumieć tragedię na poziomie gramatycznym), a także *Iliadę* Homera, nie sposób bowiem pominąć pierwszego, najważniejszego tekstu traktującego o wojnie trojańskiej i stanowiącego bardzo ważny kontekst literacki dla *Trojanek*[9]. Wszystko to pozwoli mi uzyskać dokładny opis tragedii Eurypidesa pod kątem ruiny, czyli obalenia Troi ze wszelkimi jej konsekwencjami dla ocalałych Trojanek.

ROZSTANIE

ἄεισον ἐν δακρύοις ᾠδὰν ἐπικήδειον·[10].

Pogrążeni w żałobie starożytni Grecy ścinali swoje włosy i kładli je na zmarłym, po tym jak na zawsze zamknęli jego oczy i usta. Ubrania i głowy posypywali popiołem, uderzając się głośno w piersi pośród zawodzenia[11]. Owe zawodzenia z towarzyszeniem lamentacji niejednokrotnie pociągały za sobą ruch i śpiew. Każdy zaś ruch był determinowany przez ustalony wzorzec rytuału funeralnego, którego częścią stałą był przenikliwy dźwięk aulosu. Scena pogrzebu zatem musiała przypominać rodzaj tańca, czasem poważnego i uroczystego, a czasem dzikiego i ekstatycznego[12]. Obrzędy pogrzebowe były zawsze uroczyste, a ich zakończenie otwierało trzydziestodniową żałobę. Ostatnie pożegnanie trwało zatem długo i było obciążone licznymi zachowaniami rytualnymi w celu poskromienia strachu przed śmiercią oraz należytego odprowadzenia zmarłego do wrót Hadesu.

[7] Lament jest określany w książce Margaret Alexiou jako *the song to Fate*. Zob. M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, ed. Rowman & Littlefield Publishers, United States of America 2002.
[8] *Scholia Graeca in Eurypidis Tragoedias*, ed. Gulielmus Dindorfius, tomus I, Oxford 1863.
[9] W artykule zestawiłam fragment *Trojanek* z fragmentem *Iliady*, gdyż zauważyłam w tekście Eurypidesa reperkusje wielkiego eposu. Nie odnoszę się natomiast w takiej mierze do wcześniejszych tragików, jako że nie dostrzegam wielu bezpośrednich powiązań.
[10] „Śpiewaj we łzach pieśń żałobną". Eurypides, *ΤΡΩΙΑΔΕΣ*, [w:] idem, *Tragoediae*, ed. Nauck, Lipsk 1908, w. 514. Fragment w przekładzie J. Gajek.
[11] *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i publicznym*, red. O. Jurewicz, L. Winniczuk, Warszawa 1968.
[12] M. Alexiou, op. cit., s. 6.

Sytuacja wojny całkowicie przeobrażała obrzędy funeralne, zwłaszcza jeśli myślimy o stronie atakowanej i broniącej się przed napaścią. Celem Trojan w trakcie dziesięcioletniej okupacji było przede wszystkim odpieranie wroga oraz próba ocalenia miasta, w którym żyły patrzące na rozlew krwi kobiety i dzieci. Mord na najbliższych nie tylko budził grozę i rozpacz straty, ale wprowadzał w miasto *μίασμα*[13]. Codzienna walka defensywna uniemożliwiała należyty pochówek, a czasem zmuszała do poniżenia celem uzyskania ciała poległego (Priam błagał Achillesa pod osłoną nocy, aby mógł odebrać i pochować pohańbione ciało syna). Rola kobiet, tak ważna w rytuale pogrzebowym (myły i namaszczały ciało zmarłego winnymi olejkami, łoże żałobne zdobiły kwiatami i krzewami)[14], straciła na wartości. Wojna uniemożliwiała dokonanie właściwego obrzędu żałobnego, ale nie unieważniała potrzeby opłakania straty. Stąd tak liczne lamenty kobiet, których świadectwa uzyskujemy dzięki lekturze tragedii antycznych. Być może ich forma oraz powtarzające się sformułowania były częścią rzeczywistego lamentu pogrzebowego starożytnych Greków. Bez wątpienia to właśnie werbalizacja „żalu nad losem", obok sprawowanych ofiar, stanowiła trzon rytuału pogrzebowego.

W świecie po katastrofie, który widzimy w tragedii Eurypidesa, jedyną możliwą częścią tego rytuału staje się lament. Jedyne, co pozostaje schwytanym Trojankom, to opłakiwanie utraconej ojczyzny – płynące z ich ust potoki skarg są „nazywaniem cierpienia, drobiazgowym jego roztrząsaniem w najmniejszych szczegółach w celu powściągnięcia rodzącej się żałoby"[15]. W świetle psychoanalizy mówienie jest swego rodzaju terapią i formą wychodzenia z traumatycznych doświadczeń. Jan Kordys, neurosemiotyk i teoretyk kultury, pisał, że „każdy z nas ma swoją historię życia, wewnętrzne opowiadanie – którego ciągłość, sens jest naszym życiem. Można powiedzieć, że każdy z nas konstruuje i przeżywa swoje «opowiadanie», a to opowiadanie jest naszą tożsamością". I dalej: „Musimy «pamiętać» siebie, pamiętać swoje wewnętrzne przedstawienie, opowiadanie. Człowiek musi mieć takie opowiadanie, bezustannie opowiadaną samemu sobie historię, by być sobą, by posiadać tożsamość"[16]. Opowiadanie Trojanek zatem byłoby formą ocalenia ich tożsamości, usiłowaniem zachowania wewnętrznego obrazu niegdysiejszej Troi oraz najbliższych. W swych lamentach bezustannie przywołują imiona zmarłych, prezentują swój społeczny status i dawną chwałę miasta. Obraz, jaki tworzą ich opowiadania, jest jednak popękany, ponieważ obok minionego

[13] *τὸ μίασμα, ατος* – zmaza, zakała, skalanie się mordem. Zob. *Słownik grecko-polski*, oprac. O. Jurewicz, Warszawa 2000.
[14] *Starożytni Grecy i Rzymianie…*, op. cit.
[15] J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M.P. Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007.
[16] J. Kordys, *Opowiadanie i terapia*, [w:] idem, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006, s. 218.

blasku ojczyzny i trojańskich wojowników, pojawiają się makabryczne określenia wobec siebie i własnego ciała. Rodząca się autoagresja może stanowić przejaw stanu depresyjnego, który jest zwykle częścią żałoby po utracie najbliższej osoby. Jednak autodeprecjacja Trojanek oraz intensywność ich przeżyć zapowiada ciężką chorobę, skoro niemal przygważdża je do obrazu zniszczonej Troi oraz zmierza ku własnemu, wewnętrznemu obrazowi ruiny.

Żałoba, która ogarnia człowieka po stracie ukochanej osoby, oraz towarzyszący jej silny ból i stan głębokiej depresji z czasem powinny minąć. W procesie leczenia żałoby pomaga wchodzenie człowieka w nowe relacje emocjonalne i społeczne, które rekompensują utratę ukochanej osoby i pozwalają zapełnić puste miejsce[17]. W przypadku Trojanek wydaje się to niemożliwe – muszą rozstać się ze zdewastowaną ojczyzną i zamieszkać w miastach wrogów jako ich nałożnice. Przebieg żałoby zatem może doprowadzić do melancholii, w której człowiek nie potrafi rozstać się emocjonalnie z ukochaną osobą. Freud pisał, że „zasadnicza różnica między osobą żałującą zmarłego a melancholikiem polega na tym, że o ile osoba ta przecierpiawszy utratę bliskiego w końcu powraca do społecznego świata i zaczyna w nim ponownie uczestniczyć, o tyle melancholik (…) jest nadal w swej świadomości do niej przywiązany (…). W rezultacie melancholik jest zawsze przygnębiony i obezwładniony”[18]. Melancholik nigdy nie może dojść do ładu ze sobą, z przeszłością i z własną skończonością. Mimo iż Eurypides przedstawia nam moment narodzin żałoby, której pełnego przebiegu obserwować nie będziemy, możemy dostrzec zapowiedź nadchodzącej melancholii. Skoro zatem melancholia jest pękniętym stosunkiem człowieka do świata, to jesteśmy świadkami owego pęknięcia. Podmiot kobiet trojańskich jest przecież iście melancholijny, chciałoby się rzec za Markiem Bieńczykiem, antykartezjański, ponieważ wydrążony, rozproszony, na wewnętrznym wygnaniu[19]. Melancholia podmiotu zawsze podważa metafizykę obecności i podmiotu – „osłabia go na różne sposoby, wycofuje, zaciekle uprawia zwątpienie, które – w skrajnych przypadkach – posuwa się do *delirium* negacji, do obłędu zaprzeczenia”[20]. Hekabe nazywa siebie trupem, Kasandra w szale wyśpiewuje weselne pieśni, Andromacha zwykle milczy. Język staje się świadectwem rodzącej się melancholii, ale przede wszystkim unaocznia, czym jest proces żałoby. Trojanki natomiast „poprzez symbolikę języka usiłują uwolnić się od przerażenia, traumatycznych przeżyć, zatriumfować na jakiś czas nad śmiercią swych bliskich

[17] P. Dybel, *Melancholia – gra pozorów i masek. Koncepcja melancholii Sigmunda Freuda*, [w:] idem, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.
[18] Ibidem, s. 153.
[19] M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.
[20] Ibidem.

oraz swoją własną”[21]. Ich pamięć jednak jest obciążona obrazem klęski Troi. Mają zdolność „retencyjną”, co znaczy, że przechowują i będą przechowywały w sobie przeszłość obciążoną stratą[22]. Ta pamięć jest dla nich ciężarem, ale „jest to ciężar niezwykle cenny i kruchy”[23].

TROJA

ἡ [πόλις – JG] νῦν καπνοῦται καὶ πρὸς Ἀργείου δορὸς
ὄλωλε πορθηθεῖσ'· [24].

Troja tonie w oparach dymu, a wschodzące słońce obnaża jej unicestwienie. W pejzaż rumowiska wpisują się namioty Achajczyków, w których uwięziono trojańskie kobiety. Ponad zgliszczami pojawia się Posejdon, żegnający dzieło swych rąk (wraz z Apollinem budował mury Troi) i opowiadający o przyczynie ostatecznej klęski Trojan. Na zawsze opuszcza spustoszone miasto, ponieważ święte gaje pozostają tam puste, a pałace „spływają mordem”:

ἔρημα δ᾽ἄλση καὶ θεῶν ἀνάκτορα
φόνῳ καταρρεῖ· [25].

Przed odejściem bóg mórz obiecuje Atenie, że pomści jej dawnych wrogów. Rozgniewana na Ajasa bogini (siłą uprowadził kapłankę Kasandrę, która schroniła się w jej świątyni) prosi Posejdona, aby „głęboką Zatokę Eubejską napełnił trupami” (*πλῆσον δὲ νεκρῶν κοῖλον Εὐβοίας μυχόν*)[26]. W ten oto sposób splamiona ziemia trojańska pozostaje bez bogów, którzy jeszcze niedawno żywo reagowali na wiele wojennych wydarzeń. Nigdy jednak nie godzili się, aby zdobywanie świata przez człowieka odbywało się kosztem świętości. Rozmowa bogów przypomina, że *ἀσέβημα*[27], częścią której jest niszczenie świątyń bogów (Ajas przewrócił posąg Ateny w trakcie szamotaniny z Kasandrą)[28], zawsze pozostaje największą przewiną, domagającą się pomsty i kary. Dlatego powrót zwycięzców do domu naznaczony

[21] J. Kristeva, op. cit., s. 101.
[22] M. Bieńczyk, op. cit.
[23] A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza: dwie formuły subiektywności*, [w:] eadem, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
[24] „Dziś ono w dymach – od argejskiej włóczni / Ginie, zniszczone”. Eurypides, *Trojanki*, [w:] Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, tłum. J. Łanowski, Kraków 1989, s. 427.
[25] „Pusty gaj święty, a siedziska bogów / Płyną posoką”. Eurypides, *ΤΡΩΙΑΔΕΣ*, ed. cit., w. 15-16. Fragment w przekładzie J. Łanowskiego.
[26] Ibidem, s. 430.
[27] *τὸ ἀσέβημα, ατος* – to czyn bezbożny, świętokradztwo. Zob. *Słownik grecko-polski*, op. cit., s. 116.
[28] Eurypides, *Trojanki*, ed. cit., s. 430.

będzie wieloma przeciwnościami, a niejednokrotnie śmiercią. Każdy bezbożny czyn bowiem musi zostać okupiony oczyszczeniem[29], którego najwyższą ceną jest haniebna śmierć.

Pogorzelisko Troi jest nie tylko dowodem zwycięstwa Achajów, ale także (a może przede wszystkim) świadectwem ich bezkompromisowej dążności do władzy. Zdewastowane ulice miasta, spalone świątynie oraz uprowadzone kobiety tworzą obraz ruiny, która jest pozostałością i oznaką krwawych zapasów. Jest wreszcie jawnym sygnałem, że „człowiek pragnie swej zguby bardziej, niż chcą jej zazdrośni bogowie"[30], skoro nie stać go na ocalenie przybytków bogów, skoro skłonny jest do gwałtów i mordów na niewinnych dzieciach. Przemoc seksualna wobec porwanych kobiet ma z kolei zademonstrować zwycięstwo nad ich mężczyznami, którzy nie chronili ich wystarczająco dobrze. Wojna jest sprawą męską, kobiety natomiast są jej niemymi uczestniczkami oraz łupami wojennymi, które zdobywa się wraz z pokonaną ziemią. Jeśli założymy, w myśl psycholożki Julii Kristevej[31], że mężczyźni stanowią część prawa symbolicznego, z którym związany jest porządek rzeczywistości oraz nazywanie i określanie świata, to w momencie zagłady Troi cały ów porządek został stracony. Wszystko to, co intelektualne, statyczne i obarczone stabilnym znaczeniem, zostało całkowicie zniszczone. Wraz z wojskami Achajów wkracza nowy porządek, któremu nie chcą podporządkować się Trojanki, ponieważ jest to porządek budowany na przemocy. Troja na poziomie alegorycznym może zatem oznaczać utratę ładu i fundamentów bezpieczeństwa. Analogicznie może również stać się alegorią stanu wewnętrznego Trojanek – zobrazowaniem ich rozproszonej świadomości, zdewastowanej tożsamości oraz duchowego zamierania. Jest jednocześnie gruzowiskiem, które trzeba zostawić, „zawieszeniem sensu, upadkiem perspektyw i wreszcie załamaniem życia"[32].

[29] Bezbożność i świętokradztwo to największe przewinienia względem bogów. Drogą oczyszczenia w tych przypadkach nie mogło być tylko obmycie, które najczęściej stanowiło wystarczającą formę obrzędu likwidującego zmazę. Zob. R. Parker, *Miasma. Pollution and purification in early Greek Religion*, Oxford 1996.
[30] Z. Kadłubek. *Troja*. [Online]. Protokół dostępu: http://www.labodram.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=639:troja-tytuowa&catid=50:czytania-antyk&Itemid=209 [29 sierpnia 2010].
[31] Kristeva swą działalność psychoanalityczną łączy z zainteresowaniami językoznawstwem i literaturoznawstwem. W badaniach nad językiem dowodzi, że jest on obrazem świata i zawsze ma znaczenie symboliczne. Moment wejścia w sferę języka natomiast jest granicą oddzielającą to, co cielesne, emocjonalne i dynamiczne (kobiece), od tego, co statyczne i intelektualne (męskie). Posłużyłam się tutaj jej przekonaniem, że męskie oznacza to, co statyczne, stabilne i tworzące sensy. Zob. J. Kristeva, op. cit.
[32] Ibidem, s. 64.

HEKABE

τί με χρὴ σιγᾶν; τὶ δὲ μὴ σιγᾶν;
[τί δὲ θρηνῆσαι;][33].

„Cóż należy mi zmilczeć? Czegóż nie zmilczeć? Cóż zaś opłakać?" – pyta leżąca twarzą do ziemi, zhańbiona królowa Troi. Jako pierwsza rozpoczyna swój żałosny lament, nie znajdując słów, które mogłyby pomieścić ogrom straty, jakiej doznaje, oraz łez, które mogłyby tę stratę należycie opłakać. Swą monodię rozpoczyna cierpkim zawołaniem:

ἄνα, δύσδαιμον, πεδόθεν κεφαλή·
ἐπάειρε δέρην· [34].

Hekabe zwraca się do swej nieszczęsnej i przygniecionej rozpaczą głowy. Prosi ją albo nawet nakazuje, aby podniosła kark. Jej ciało zatem jest rozczłonkowane, zupełnie jak jej myśli i świadomość. Jej ciało „zmaga się z wielkim i coraz większym ciężarem przeszłości: garbi się od tego, albo wykoślawia, ciężar utrudnia jej chód niczym niewidzialne, ciężkie brzemię"[35]. Przeszłość, która wciąż jest realna w postaci rumowiska miasta, uświadamia, że tym samym będzie dla niej przyszłość. W wojnie straciła męża oraz niemal wszystkie dzieci. Jedna z jej córek – kapłanka bogini Ateny – wkrótce zostanie nałożnicą achajskiego wodza, wnuk natomiast zginie zrzucony ze skał. Tragedia wojny dopiero się rozpoczyna – jest to tragedia życia po katastrofie, w rzeczywistości, która nie ma już sensu. „Nie ma już Troi" (*οὐκέτι Τροία*)[36] – mówi – „nie jestem już królową Troi" (*οὐκέτι… βασιλῆς ἐσμεν Τροίας*)[37]. Pyta samą siebie o istotę i sensowność lamentowania, skoro minęło już wszystko, co miało znaczenie, i skoro nic tej straty nie jest w stanie powetować. Mimo wszystko jednak wydobywa z siebie żałosne *αἰαῖ αἰαῖ* i spostrzega z rozpaczą, że wszelkie bogactwa „były jak nic" (*ὡς οὐδεν ἄρ' ἦσθα*)[38].

Obraz starej królowej, leżącej na splamionej krwią rodaków ziemi, jest wyjątkowo sugestywny. Jest symbolem zarówno jej rozpaczy, jak i poniżenia łączącego się z odruchami autoagresji. Nazywanie siebie trupem czy marą to dopiero zapowiedź przerażających monologów, w których wyraża chęć unicestwienia siebie, zapadnięcia się pod ziemię, a przez to – zapomnienia wydarzeń wojny. Jest jednocześnie symptomem melancholii, o której pisał

[33] Eurypides, *Trojanki*, ed. cit., s. 153-154.
[34] Ibidem, s. 153.
[35] F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, [za:] A. Bielik-Robson, op. cit., s. 70.
[36] Eurypides, *Trojanki*, ed. cit., s. 153.
[37] Ibidem.
[38] Ibidem, s. 154.

Freud: „Melancholik bezpardonowo atakuje siebie i poniża, odbierając swemu istnieniu formę i wszelką wartość”[39]. Świadomość Hekabe została obarczona „hipertroficzną, hiperboliczną przeszłością”[40], zamykającą ją na doświadczenia i nadzieje przyszłości:

δύστηνος ἐγὼ τῆς βαρυδαίμονος
ἄρθρων κλίσεως, ὡς διάκειμαι,
νῶτ᾽ ἐν στερροῖς λέκτροισι ταθεῖσ᾽.
οἴμοι κεφαλῆς, οἴμοι κροτάφων
πλευρῶν θ᾽, ὥς μοι πόθος εἰλίξαι
καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ᾽
εἰς ἀμφοτέρους τοίχους[41].

Posłaniem dla królowej staje się teraz twarda ziemia, po raz kolejny zwraca się do swej głowy, a także do skroni i żeber. Zdaje się, że ma pragnienie rozedrzeć swe plecy (wers 116) i kręgosłup na boki (wersy 117-118). Nie może zatem znieść własnej cielesności, która należała do męża i która jest mapą wspomnień dawnego życia. Chór branek trojańskich przygląda się temu i również niesie żałobne pieśni. Jednocześnie pyta Hekabe: „Dokąd biegnie mowa?” (*ποῖ λόγος ἥκει;*)[42], zupełnie jakby wiedział, że bogowie opuścili już zniszczone świątynie. Bezsensowność lamentowania i istnienia Hekabe wyraża „zawołaniem”: Uderzaj w ogoloną głowę (*ἄρασσε κρᾶτα κούριμον*), rozdzieraj paznokciami jeden i drugi policzek (*ἕλκ᾽ ὀνύχεσσι δίπτυχον παρειάν*)[43]. Wkrótce zobaczy także rozpacz córki Kasandry oraz synowej Andromachy. Zachowanie żadnej z nich jednak tak mocno i wyraźnie nie ilustruje melancholii, jak przykład Hekabe. Jej odruchy rozpaczy dalece wykraczają poza proces przeżywania żałoby. Jak pisał Paweł Dybel, interpretator Freuda, żałoba nie narusza stosunku człowieka do własnego Ja, melancholia tak, dlatego nazywana jest chorobą. Wiąże się ta choroba z faktem, iż melancholik nie jest w stanie zaakceptować traumatycznego charakteru pewnych scen i wydarzeń z udziałem ukochanej osoby[44]. Pęknięcie tożsamości Hekabe oraz jej przejawy

[39] Z. Freud, *Żałoba i melancholia*. Cyt. za: M. Bieńczyk, op. cit., s. 23.
[40] J. Kristeva, op. cit.
[41] „O ja nieszczęsna, jak ciążą mi członki, / Gdy tutaj tak leżę – / Grzbiet rozciągnięty na twardym posłaniu, / Oimoi, o głowo, oimoi, o skronie, / O boki, jakbym pragnęła / Kołysać plecami i krzyżem / Jak okręt na morskiej fali”. Eurypides, *Trojanki*, ed. cit., s. 432. Moje rozumienie wersów 117-118 odbiega znacząco od interpretacji J. Łanowskiego. Słowa *καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ᾽* tłumaczę jako „rozedrzeć plecy i kręgosłup (dosłownie ‘cierń’ – *ἡ ἄκανθη*. Por. łac. *spina, ae* – ‘cierń’, ‘kolec’, *anat.* – ‘kręgosłup’) na oba boki”. Nie jest to potrzeba dryfowania w nieskończoność morza, ale raczej chęć rozdarcia swojego ciała.
[42] Ibidem, w. 154.
[43] „Bij się po ogolonej głowie! / Szarp paznokciami obydwa policzki”. Ibidem, w. 279-280.
[44] P. Dybel, op. cit.

agresji wobec siebie stają się przerażającym dowodem jej melancholijnej świadomości w rozumieniu psychoanalitycznym[45].

Świadomość Hekabe musi przechowywać, obok obrazu ruiny Troi, widok martwego ciała wnuka niesionego na tarczy Hektora. To właśnie stara królowa została zobowiązana do pochowania Astyanaksa, ponieważ Andromacha udała się już na swą tułaczkę. Monolog nad zwłokami dziecka jest wyjątkowo drastyczny:

ὀστέων ῥαγέντων φόνος, ἵν' αἰσχρὰ μὴ λέγω.
ὦ χεῖρες, ὡς εἰκοὺς μὲν ἡδείας πατρὸς
κέκτησθ', ἐν ἄρθροις δ' ἔκλυτοι πρόκεισθέ μοι.
ὦ πολλὰ κόμπους ἐκβαλὸν φίλον στόμα,
ὅλωλας, ἐψεύσω μ', ὅτ' ἐσπίπτων πέπλους, (…)[46].

Hekabe zwraca się do poszczególnych części ciała wnuka, co może stać się dowodem na to, że jej świadomość została rozbita. Jest bezlitosna w nazywaniu rzeczywistości, mówiąc o „roztrzaskanych kościach" i „rączkach wyrwanych ze stawów". Miłe, drogie ciało stało się alegorią popękanej, okaleczonej rzeczywistości. W monologu ujawnia swą złość na koleje losu i żal wobec dziecka, które okłamywało ją licznymi obietnicami mężnego życia. Opłakuje także tarczę Hektora, będącą nie tylko łupem wojennym Achajów, ale także „mogiłą" Astyanaksa. Ubierając dziecko we wspaniałe stroje, a rany opatrując wstęgami, oddaje je w opiekę zmarłego Hektora.

Jednak mimo rozpaczliwego stanu, w jakim się znajduje, potrafi nieco później z całą siłą przekonywać Menelaosa, aby uśmiercił Helenę. Walczy do końca o resztki godności dla siebie i poległych mieszkańców. To ona jako ostatnia żegna ruiny Troi:

κόνις δ' ἴσα καπνῷ πτέρυγι πρὸς αἰθέρα
ᾇστον οἴκων ἐμῶν με θήσει[47].

[45] Posługuję się melancholią rozumianą w nurcie psychoanalizy, a nie filozofii. „Melancholia w rozumieniu filozoficznym bowiem to nietzscheańskie «znużenie». Jest postawą egzystencjalną, w której najpełniej wyraża się monotonia istnienia oddanego bez reszty ciężarowi, nuda tożsamości, powagi, głębi, pamięci – wszystkich tych *modi* egzystencjalnych, które opierają się na wytrwałym i sumiennym, zamkniętym w sobie powtórzeniu". Zob. A. Bielik-Robson, op. cit., s. 64.

[46] „Kość roztrzaskana – reszta hańba, milczę! / O rączki miłe, podobne ojcowskim / Byłyście – mam je, / wyrwane ze stawów! / Usta kochane, tyle przyrzekały – / Już po nich! Włażąc na łóżko kłamałeś (…)". Eurypides, *Trojanki*, s. 195.

[47] „Pył niby dym wzniesiony ku niebu / Skryje to miejsce, gdzie był mój dom!". Ibidem, s. 201.

Miasto ostatecznie ginie, na co patrzy stara, zrozpaczona królowa.

τρομερὰ μέλεα, φέρετ᾽ ἐμὸν ἴχνος:
ἴτ᾽ ἐπί, τάλανα,
δούλειον ἀμέραν βίου[48].

W odruchu rozpaczy próbuje jeszcze biec w kierunku płonącego miasta, ale powstrzymują ją achajscy żołnierze. Odruch samobójczy jest ostatecznym dowodem na depresyjność Hekabe oraz na to, że nie jest w stanie odzyskać sensu życia, którego się domaga. „Drżące członki, prowadźcie moją stopę ku niewolniczemu dniowi życia"[49] – po raz ostatni w dramacie zwraca się do swego ciała, które poprowadzone zostaje na nieznane lądy niewoli.

ANDROMACHA

κοίμισαί μ᾽ ἐς Ἅιδου[50].

Trzymająca w objęciach małego Astyanaksa Andromacha jest wieziona w achajskim wozie, na którym znajduje się także wielka tarcza Hektora oraz inne łupy wojenne. Stanowi ona wyjątkowo cenną zdobycz jako wdowa po najdzielniejszym wodzu trojańskim. Kobiety są często świadomie dobieranymi ofiarami w trakcie konfliktów zbrojnych, a jako matki – wychowawczynie młodego pokolenia, przekazujące etos swoich społeczności – są dla agresorów szczególnie groźne. Dlatego mały syn Hektora będzie musiał zginąć, aby usunąć obawy przeciwników przed odrodzeniem potęgi Troi. Trojanki jednak są jeszcze pozbawione tej okrutnej świadomości, dlatego Hekabe znajduje pociechę we wnuku. W ten także sposób usiłuje podnieść na duchu swą synową. Ta jednak pełna jest goryczy i rozpaczy uderzających w starą Hekabe – rodzicielkę człowieka, który „dla obrzydłego łoża dał upaść twierdzom Pergamu" (*ὃς λεχέων στυγερῶν χάριν ὤλεσε / πέργαμα Τροίας*)[51]. Poszukiwanie winowajcy ma bez wątpienia zrekompensować ból i tęsknotę za ukochanym mężem.

Andromacha, mimo owego bólu i tęsknoty, pozostaje symbolem pełnej honoru żony i matki. Jej opowieść o minionym życiu jest niezwykle dokładna, przepełniona szacunkiem i podziwem dla Hektora oraz poczuciem własnej godności. „Opowiadanie", które nieświadomie pisze, w pełni wyraża jej przywiązanie do męża oraz dumę, jaka płynie z bycia Trojanką.

[48] Eurypides, *ΤΡΩΙΑΔΕΣ*, ed. cit., w. 1328-1330.
[49] Ibidem.
[50] „Pozwól mi uspokoić się i odpocząć w Hadesie". Ibidem, w. 594.
[51] Idem, *Trojanki*, ed. cit., s. 174.

Jest „opowiadaniem" niosącym jej poczucie wyjątkowości i niepowtarzalności[52]. Z podniesionym czołem idzie w ręce wrogów, nie poniża siebie tak jak Hekabe, nie pada na ziemię, nie mogąc się z nią rozstać. Jej sercem najmocniej targa utrata męża, co powoduje całkowite odrętwienie i niemoc. Początkowe słowa, które wypowiada, są niepełne, kalekie i przerywane żałobnymi zawołaniami Hekabe. To pojedyncze wyrazy, krótkie wezwania skierowane do męża, aby przyszedł i zabrał ją do Hadesu, gdzie wreszcie będzie mogła uspokoić się i odpocząć. Obraz Andromachy na wozie, wypowiadającej pierwsze pourywane słowa, doskonale wyraża melancholię, której alegorią zwykle bywa nieskończona tułaczka. Andromacha jawi się jako widmo, doskonale wpisujące się w ruiny miasta i oczekujące zmarłego męża. Jest jakby żywą-umarłą, która pojawia się na chwilę, po czym znika z dramatu wraz z niesionym na rzeź małym synkiem. Zdaje się, że jej mowa prowadzi ją do życia w czasowości decentrowanej. „Czasowość ta nie płynie, nie rządzi nią wektor przed/po, nie kieruje się od przeszłości do jakiegoś celu. Masywna *chwila*, ociężała, bez wątpienia traumatyczna, ponieważ obciążona zbyt wielkim bólem, zatyka horyzont czasowości depresyjnej, albo raczej odbiera jej całość horyzontu, całą perspektywę. Melancholik odznacza się dziwną pamięcią: wszystko jest skończone, wydaje się mówić, ale ja pozostaję wierny temu, co skończone, nie istnieje żaden możliwy obrót wypadków, nie ma przyszłości…"[53]. Andromacha została zamknięta w obrazie ruiny, w którym wciąż jeszcze widzi miłego Hektora i do którego w swych monodiach zwraca się bezpośrednio:

καὶ νῦν ὄλωλας μὲν σύ, ναυσθλοῦμαι δ' ἐγὼ
πρὸς Ἑλλάδ' αἰχμάλωτος ἐς δοῦλον ζυγόν[54].

Samotna, niewolnicza wędrówka staje się dla niej największym ciężarem, ale mimo nieskończonej drogi wygnania jej wzrok wciąż skierowany jest na Hektora, uwięziony w nim z powodu tęsknoty i rozpaczy. Jej spojrzenie jest anamorficzne – bez względu na odległość, jaka oddziela ją od zniszczonej Troi, pamięć niczym fotografia zamierza przechowywać jedynie obraz męża i syna.

Rozstanie Andromachy z synem jest najbardziej poruszającą sceną całej tragedii. Butna i dumna Trojanka nie jest w stanie zatrzymać przy sobie Astyanaksa żadnym pocałunkiem. Achajski żołnierz próbuje przemówić jej do rozsądku, aby poprzez uległość wobec oprawcy

[52] J. Kordys, op. cit., s. 218. καὶ τῶνδε κληδὼν ἐς στράτευμ' Ἀχαιϊκὸν / ἐλθοῦσ' ἀπώλεσέν μ' („Sława tych zalet do obozu Greków / Doszła, zgubiła mnie"). Eurypides, *Trojanki*, ed. cit., s. 165.
[53] J. Kristeva, op. cit., s. 64.
[54] „Teraz skoro ty jesteś martwy, ja płynę / Do Hellady, jako branka, w jarzmo niewoli". Eurypides, *ΤΡΩΙΑΔΕΣ*, ed. cit., w. 677-677.

zyskała należyty pochówek dla dziecka. Każdy rodzaj buntu przypłacony będzie karą. Pożegnanie Andromachy z synkiem stanowi reperkusję sceny jej rozstania z Hektorem, którą znamy z *Iliady* Homera. Wówczas Hektor wyruszał na pole walki, tłumacząc żonie pobudki, jakie nim kierują. Paradoksalnie najważniejsza była potrzeba ochrony Andromachy, aby nie dostała się w ręce wrogów. W rozmowie małżonków uczestniczył Astyanaks, który przestraszony groźnym widokiem kity i włóczni wtulał się w piersi matki. Wtedy to ojciec całował małego chłopca i modlił się do bogów o pomyślną i wielką przyszłość dla niego:

Ζεῦ ἄλλοι τε θεοὶ δότε δὴ καὶ τόνδε γενέσθαι
παῖδ᾽ ἐμὸν ὡς καὶ ἐγώ περ ἀριπρεπέα Τρώεσσιν,
ὧδε βίην τ᾽ ἀγαθόν, καὶ Ἰλίου ἶφι ἀνάσσειν:
καί ποτέ τις εἴποι πατρός γ᾽ ὅδε πολλὸν ἀμείνων
ἐκ πολέμου ἀνιόντα: φέροι δ᾽ ἔναρα βροτόεντα
κτείνας δήϊον ἄνδρα, χαρείη δὲ φρένα μήτηρ[55].

Modlitwa Hektora była prośbą o wszelkie atrybuty herosa dla syna, czyli o mężne serce i odwagę w walce (*ὁ θυμός*), wielką chwałę wojenną (*μεγα κλέος*) oraz dzielność (*ἐσθλός*). Andromacha uśmiechała się wówczas przez łzy, zrezygnowana wcześniejszymi, bezowocnymi naleganiami oraz szantażami emocjonalnymi. „Nie mam ni matki ni ojca (…). Ty mi więc jesteś matką i ojcem (…). Zlituj się tedy nade mną i zostań”[56]. Żal i przerażenie przed nadchodzącym nieszczęściem nie zostały więc uspokojone, dlatego powróciły ze zwielokrotnioną siłą, kiedy została zmuszona oddać syna achajskim żołnierzom. Jej monodia stanowi jakby odwróconą modlitwę, jej zaprzeczenie, i być może jest wyrazem agresji i rozżalenia skierowanych w stronę utraconego męża:

ἡ τοῦ πατρὸς δέ σ᾽ εὐγένει᾽ ἀποκτενεῖ,
(…) τὸ δ᾽ ἐσθλὸν οὐκ ἐς καιρὸν ἦλθε σοὶ πατρός
(…) οὐκ εἶσιν Ἕκτωρ κλεινὸν ἁρπάσας δόρυ
γῆς ἐξανελθὼν σοὶ φέρων σωτηρίαν,
οὐ συγγένεια πατρός, οὐκ ἰσχὺς Φρυγῶν:[57].

[55] „Dzeusie i inni niebianie, o dajcie, żeby to dziecię / Było kiedyś, jak ja, najpierwszym z trojańskich rycerzy, / By dorównując mi siłą, potężnie władało Ilionem. / Oby kiedyś ktoś rzekł, ujrzawszy, jak z boju on wraca: / Ten oto ojca przewyższył! A on zbroicę po wrogu, / Krwią zbroczoną, przynosząc, ucieszy serce matczyne”. Homer, *Iliada*, tłum. I. Wieniewski, Kraków 1984, s. 122.
[56] Ibidem, s. 121.
[57] Eurypides, *ΤΡΩΙΑΔΕΣ*, ed. cit., w. 742, 744, 752-754.

„Zabije ciebie szlachetne pochodzenie twego ojca – mówi – jego dzielność nie przyszła ci z pomocą na czas. Nie ma Hektora, który chwyciłby sławną włócznię, po wyjściu z ziemi, aby nieść ci ocalenie. Nie ma rodu ojca i nie ma potęgi Frygów”[58].

Monolog Andromachy najpełniej wyraża znikomość potęgi Troi oraz jej drogę do zatracenia. Jest obrazem ciągłej utraty i nieukojonego żalu nad kolejnością i sumą tragicznych wydarzeń. Podkreślana nieobecność Hektora jest mocno skontrastowana z cielesną obecnością jego syna – miłym zapachem ciała, pieluszkami, płaczem. Jednocześnie w sposób bezwzględny i okrutny jest zaznaczona rychła śmierć, która nadejdzie wraz ze skokiem z wysokości. Zamiast chwały wojennej, o którą błagał ojciec, nadchodzi śmierć.

Dziecko po raz kolejny tuli się do piersi matki, a ona, nazywając je pisklakiem, czule całuje. Nie ubłagała męża, aby przy niej został i dzięki temu jej ród nie okrył się hańbą. Jednak cena, jaką musi płacić za wielką chwałę wojenną męża, jest nazbyt wysoka. Andromacha oddaje syna achajskim żołnierzom i odważnie wsiada na wóz, który zabierze ją na odwieczną tułaczkę.

KASANDRA

ὦ Ὑμέναι᾽ ἄναξ: [59].

Niezrozumiała i niepojęta jest mowa wieszczki – niczym menada biegnie oszalała z pochodnią w dłoni, oświetla świątynię, której już nie ma, śpiewa pieśń weselną, choć nastał czas żałoby. Tańczy na gruzach Troi. Opowiada o swym szczęśliwym nowożeńcu i królewskim łożu, do którego zmierza jako święta dziewica.

Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι᾽ ἄναξ.
ἐπεὶ σύ, μᾶτερ, ἐπὶ δάκρυσι καὶ
γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε
φίλαν καταστένουσ᾽ ἔχεις,
ἐγὼ δ᾽ ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς
ἀναφλέγω πυρὸς φῶς[60].

„Kiedy ty matko – woła – wśród łez i lamentów opłakujesz ojca i drogą ojczyznę, ja idąca za mąż, zapalam światło ognia”[61]. Nazywa siebie *μακαρία*, określa szczęśliwą na miarę bogów. Jest dotknięta boskim szałem, a jej pieśni, biegnące ponad zgliszczami miasta, wydają

[58] Ibidem.
[59] „O, Panie Hymenaju!”. Ibidem, w. 310.
[60] Ibidem, w. 314-318.
[61] Ibidem.

się przerażające. Prorokuje o wydarzeniach mających wkrótce nastąpić – poprowadzona do ojczyzny i pałacu Agamemnona, będzie świadkiem jego morderstwa. Zapowiada klęskę rodu Atrydów, mając jednocześnie świadomość własnej zguby. Jest to jednak zguba zwycięska, ponieważ połączona z krwawą zemstą i sprawiedliwością oddaną poległej Troi. Swymi pieśniami nie opłakuje zabitych rodaków, ale czyni ich szczęśliwymi wojownikami. Pochłonęła ich przecież ziemia ojczysta, pochowały ręce najbliższych.

ὡς ἡδέως κακοῖσιν οἰκείοις γελᾷς,
μέλπεις θ' ἃ μέλπουσ' οὐ σαφῆ δείξεις ἴσως[62].

„Jakże słodko śmiejesz się z własnych nieszczęść – dziwi się Chór branek trojańskich – I śpiewasz. Śpiew twój treści twojej przeczy"[63]. Dziwny to śpiew o morderstwach i śmierci, śpiew będący wyrazem obłędu. Rodzi się silna pokusa poszukiwania w zachowaniach Kasandry elementów nerwicy histerycznej (w potocznej mowie histerii), która objawiałaby się tutaj przede wszystkim nadmierną emocjonalnością i demonstracyjnością zachowania. Jej ciało niesione jest przez taniec, który może być po prostu zaburzeniem psychomotorycznym w diagnozach psychoanalityków, natomiast w rozumieniu Freuda „histerią traumatyczną"[64]. Bez wątpienia Kasandra jest najbardziej dynamiczną postacią w całym dramacie, a jej obecność niezwykle ubogaca całą tragedię poprzez swą ekspresywność i plastyczność.

Owa ekspresywność z pewnością inspirowała współczesnych badaczy, skoro w pracach na temat melancholii pojawia się koncepcja, iż śmiech melancholika podobny jest do szaleństwa Greków – śmiech mający na celu przekształcenie ciężaru melancholii w lekkość wolności[65]. „Melancholia bowiem oszukuje swą maską radości, zrozumienia i perwersji, lecz złudzenie i maska są zarazem jej siłą i niemocą, jej siłą, gdy fantazjuje, niemocą, gdy chce urzeczywistnić się w istnieniu"[66]. Co więcej, „ironia i śmiech wzmagają melancholię, rozpętują straszliwe «sam na sam», w którym ciągle trwa trucicielska walka świadomości"[67]. Lekkość i zwiewność ruchów Kasandry, jej weselne zawołania oraz śmiech sprawiają wrażenie wolności, a jej słowa, choć szalone w oczach otoczenia, są wyrazem wiedzy na temat najbliższych wydarzeń. Choć doznaje zatem najgłębszej rozpaczy z powodu losu Troi, niesie ją nadzieja i świadomość zemsty – bolesnej, ponieważ przypieczętowanej własnym życiem, ale słodkiej, gdyż dającej wiarę w opiekę bogów i sprawiedliwość.

[62] Ibidem, w. 406-407.
[63] Ibidem.
[64] Z. Freud, *Histeria i lęk*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009.
[65] M. Bieńczyk, op. cit., s. 72.
[66] Ibidem.
[67] Ibidem.

ἐς Ἅιδου νυμφίῳ γημώμεθα.
ἦ κακὸς κακῶς ταφήσῃ νυκτός, οὐκ ἐν ἡμέρᾳ,
ὦ δοκῶν σεμνόν τι πράσσειν, Δαναϊδῶν ἀρχηγέτα.
κἀμέ τοι νεκρὸν φάραγγες γυμνάδ᾽ ἐκβεβλημένην
ὕδατι χειμάρρῳ ῥέουσαι, νυμφίου πέλας τάφου[68].

„Obym była poślubiona narzeczonemu w Hadesie – mówi – niegodziwy źle pogrzebie (nocą, nie za dnia) wodza Danajów, sądząc, że czyni coś świętego. A mnie, trupa nagiego, wrzuconego do rwącej wody, rzek koryta ponoszą, blisko grobu małżonka"[69]. Pieśni weselne Kasandry przeobrażają się w makabryczne obrazy, w których pojawiają się trupy i śmierć. Wieszczenie obciążone jest bolesną świadomością, której nie sposób poskromić tańcem. Czym prędzej pragnie dotrzeć do achajskich statków, a potem Myken, aby urealniły się wszystkie złe widzenia. Żegna się z matką, nazywając siebie Erynią. W istocie jest rozszalałą, groźną i mściwą wieszczką, która podąża śladami swego wroga, aby go zgładzić.

ZAKOŃCZENIE

Kasandra wypełniła swą obietnicę zemsty, kiedy tylko stanęła u bram pałacu Agamemnona w Mykenach. Andromacha, mimo iż żyjąca w niewoli, nadal wpatrzona była w oblicze ukochanego, żywo przechowywanego w pamięci, męża. Hekabe do końca pozostała bolejącą matką, która musiała pochować jeszcze dwójkę swych najmłodszych dzieci – jej monodie nie przestały przerażać ogromem bólu i drastyczności[70]. Można powiedzieć, że za pośrednictwem innych tragedii poznajemy dalsze historie naszych bohaterek. Nie o historie jednak chodziło Eurypidesowi, ale o ważne i przełomowe momenty w tych historiach, dzięki którym możemy w pełni poznać kondycję psychiczną postaci. *Trojanki* są bez wątpienia ciągiem makabrycznych obrazów, pojedynczych scen, które mogłyby istnieć samodzielnie, ilustrując konkretne zachowania i przeżycia bohaterów. Wspólnie jednak tworzą obraz popękanego, okaleczonego świata, w którym każda osoba musi samotnie zmierzyć się z cierpieniem i rozpaczą. Samotność wobec obrazu ruiny, jaki jawi się na kartach tragedii, jest pierwszym i naj-

[68] Eurypides, *Trojanki*, ed. cit., s. 168.
[69] Ibidem. Fragment w tłumaczeniu JG. Mowa Kasandry jest wyjątkowo trudna gramatycznie, być może jest to celowy zabieg językowy dramaturga.
[70] Tradycja wojny trojańskiej była chętnie kontynuowana w tragediach wszystkich trzech dramaturgów, dlatego możemy niekiedy stworzyć pełny obraz poszczególnych bohaterów. Kasandra w *Agamemnonie* Ajschylosa jest tą samą wieszczką, która lamentem antycypuje swą śmierć. Andromacha pojawia się w tragedii Eurypidesa o tym samym tytule, natomiast *Hekabe* jest tekstem opowiadającym dalsze dzieje starej królowej. Zdaje się, że to jakby kolejne sceny *Trojanek* z uczestnictwem tych samych osób (włącznie z Thaltybiosem). Nawet jeśli tragedie dzieli przestrzeń czasowa oraz różna kolejność powstania, warto poszukiwać w nich elementów, które pozwolą nakreślić całą historię kobiet trojańskich.

boleśniejszym doświadczeniem Trojanek. Każda z nich inaczej przeżywa rodzącą się żałobę i każda podzieli inny los, po tym jak opuszczą spaloną Troję.

Postaci Trojanek oraz ich przerażające monologi stały się dla mnie asumptem do przemyśleń na temat zjawiska żałoby i melancholii, które poniekąd zostały zilustrowane w tragedii. Świadomie i celowo pominęłam innych bohaterów dramatu, aby w pełni uzyskać obraz ruiny – bowiem w moim odczuciu to właśnie Troja oraz jej mieszkańcy są jej alegorią. Kontrapunktem do pełnych obłędu kobiet staje się współczucie Thaltybiosa – jego cicha obecność pozwala w pełni wybrzmieć rozpaczy Trojanek.

Trojanki w żaden sposób nie wpisują się w definicje podstawowych elementów tragedii[71], o których pisał Max Scheler, jednakże w pełni realizują założenie Arystotelesa, mówiące, że „tragiczne jest to, co budzi współczucie i strach"[72]. Mimo iż Eurypides niemal całkowicie zrezygnował z akcji na rzecz pojedynczych, sugestywnych scen, jego dramat pozostaje ilustracją tragiczności i poraża grozą. Chciałoby się rzec, że *Trojanki* są kompozycją „udramatyzowanych obrazów" – obozu achajskiego rozbitego na zgliszczach Troi, leżącej na ziemi Hekabe, siedzącej na wozie Andromachy z synem w ramionach i wreszcie Kasandry zatrzymanej w biegu z pochodnią w dłoni. „Obraz" przeraża, wprawia w osłupienie, nakazuje milczeć i słuchać. Każda postać zdaje się mówić: „dajcie mi szaleć w żałości"[73].

ABSTRACT

This thesis is an analysis of Eurypides' tragedy „Troian Women" in terms of the ruin motif. The interpretation of the drama contains thorough study of the presented world describing Troy as an alegory of ruin and the Troian Women. as ancient tragic heroines. The author of the thesis undertakes the risk of explaining the original texts with modern cathegories of understanding the problems connected with anthropological aspects of grieve, despair and melancholy. The psychoanalitic context introduced in the thesis is a good language instrument helpful for the new lecture of the tragedy.

[71] Mam na myśli szczegółowo opisywane przez Schelera pojęcia węzła tragicznego, winy tragicznej i bohatera tragicznego. Zob. Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, op. cit., s. 4.
[72] Ibidem, s. 1.
[73] *ἐᾶτέ μ' ὦδ' ἀλύειν*. Sofokles, *Elektra*, tłum. K. Morawski, Kraków 1989, w. 135. Wykorzystałam słowa Elektry, ponieważ doskonale ilustrują zachowania każdego żałobnika oddającego się lamentom (w tym przypadku Trojanek).

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

1. Eurypides, *ΤΡΩΙΑΔΕΣ*, [w:] idem, *Tragoediae*, ed. Nauck, Lipsk 1908.
2. Eurypides, *Trojanki*, [w:] Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, tłum. J. Łanowski, Kraków 1989.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Alexiou M., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, ed. Rowman & Littlefield Publishers, United States of America 2002.
2. Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
3. Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998.
4. Dybel P., *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.
5. Freud S., *Histeria i lęk*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009.
6. Homer, *Iliada*, tłum. I. Wieniewski, Kraków 1984.
7. Homerus, *ΙΛΙΑΔΟΣ*, eds. G. Dindorf, C. Hentze, Lipsk 1908.
8. Kocur M., *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001.
9. Kordys J., *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006.
10. Kristeva J., *Czarne słońce*, *Depresja i melancholia*, tłum. M.P. Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007.
11. Scheler M., *O tragedii i tragiczności*, tłum. W. Tatarkiewicz, T. Tatarkiewiczowa, R. Ingarden, Kraków 1976.
12. *Scholia Graeca in Euripidis tragoedias*, ed. Gulielmus Dindorfius, tomus I, Oxford 1863.
13. Segal H., *Marzenia senne, wyobraźnia i sztuka*, tłum. P. Dybel, Kraków 2003.
14. *Słownik grecko-polski*, oprac. O. Jurewicz, Warszawa 2000.
15. *Starożytni Grecy i Rzymianie w życiu prywatnym i publicznym*, red. O. Jurewicz, L. Winniczuk, Warszawa 1968.

ALEKSANDRA WILCZURA

MIĘDZY ORIENTEM A OKCYDENTEM. POGRANICZE TOŻSAMOŚCIOWE W BIOGRAFII EDWARDA W. SAIDA

Mówiąc o zjawisku pogranicza tożsamościowego w biografii Edwarda W. Saida, amerykańskiego pisarza pochodzenia palestyńskiego, uznawanego za prekursora studiów postkolonialnych i jednego z najwybitniejszych współczesnych myślicieli, nie sposób nie zwrócić uwagi na wielość wymiarów pograniczności społeczno-kulturowej rodziny, w której przyszło pisarzowi dorastać. Jej wielokulturowość, w sensie społecznym, miała swoje odzwierciedlenie na poziomie osobowościowym w postaci mieszanej kultury symbolicznej, którą charakteryzowali się zarówno Said, jak i jego rodzice[1].

Pogranicze tożsamościowe Saida widoczne było przede wszystkim w wielości języków, którymi się posługiwał, ale nie tylko. Sam brak silnego zakorzenienia w kulturze, który wynikał z wychowywania się na „pograniczu stykowym" dwóch kultur – kolonialnej i arabskiej (w ujęciu Józefa Chlebowczyka[2]) – jedynie pogłębiał uczucie wyalienowania i „nieprzynależności"[3]. Dlatego też nie dziwi fakt stałych poszukiwań tożsamościowych Saida[4].

[1] Said przytacza we wspomnieniach *Out of Place* wiele przykładów z życia swojej rodziny, potwierdzających zasadność stawianej przeze mnie tezy. Opis poświęcony kolacji w domu Saidów (połączenie elementów protestanckich i arabskich) albo kultywowaniu różnych tradycji (jedzenie indyka w Kairze z okazji Święta Dziękczynienia, strojenie choinki na Boże Narodzenie i wiara w tzw. Złe Oko) należą do najbardziej spektakularnych. Zob. E.W. Said, *Out of Place. A Memoir*, New York 2000, s. 162.

[2] J. Chlebowczyk wyróżnił dwa typy pogranicza: stykowe i przejściowe. Pod pojęciem pogranicza stykowego rozumiał obszar określany przez bariery, dzięki którym utrzymują się różnice między zamieszkującymi je grupami. Z kolei pogranicze przejściowe jest rozległym obszarem wzajemnych wpływów i przenikania się grup i kultur. J. Chlebowczyk, *Procesy narodowotwórcze we współczesnej Europie Środkowej w dobie kapitalizmu*, Warszawa 1975.

[3] "I have retained this unsettled sense of many identities – mostly in conflict with each other – all of my life, together with an acute memory of the despairing feeling that I wish we could been all-Arab, or all-European and American, or all-Orthodox Christian, or all-Muslim, or all-Egyptian, and so one. I found I had two alternatives with which to counter what in effect was a process of challenge, recognition, and exposure, questions and remarks like «Who are you?» (…)". E.W. Said, *Out of Place*…, ed. cit., s. 5.

[4] Por. J. Nikitorowicz, *Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa*, Białystok 1995, s. 11-12.

Na podstawie autobiografii pisarza można stwierdzić, iż w każdym momencie jego życia widoczny był powracający motyw pytania o tożsamość w ujęciu ricoeurowskiego *ipse* (samego siebie) i *idem* (tożsamości tego, co jednakowe) oraz poszukiwania odpowiedzi empirycznych w postaci „przymierzania" różnych masek (jak metaforycznie określił tożsamości Marcel Mauss[5]) w ujęciu baumanowskim[6].

Said twierdził, że posiadał wiele mniej lub bardziej udanych tożsamości, które realizował w sferze prywatnej i publicznej, a które polegały na przyjmowaniu przez niego różnych ról społecznych w zależności od wymogów chwili[7]. W sferze prywatnej odgrywał rolę mężczyzny, syna, brata, męża[8], ojca[9], przyjaciela, nauczyciela, mentora, oponenta, anarchisty oraz nieuleczalnie chorego na białaczkę[10]. Natomiast w sferze publicznej realizował się jako humanista, intelektualista, pisarz, dziennikarz, medioznawca, literaturoznawca, conradysta, freudysta, filozof, krytyk literacki, krytyk muzyczny, kulturoznawca, filozof, pedagog[11], polityk, działacz społeczno-kulturalny, Amerykanin[12], Arab oraz Palestyńczyk[13]. Jednak, jak wynika z autobiografii, w żadnej ze swoich licznych tożsamości nie był do końca spełniony, co było spowodowane pogranicznością, którą poniżej próbuję analizować na trzech płaszczyznach: tożsamości jednostkowej *ipse*, tożsamości jednostkowej *idem* oraz tożsamości zbiorowej[14].

PROBLEM KONSTRUKCJI I DEKONSTRUKCJI TOŻSAMOŚCI *IPSE*

Próbując zrekonstruować tożsamość *ipse* Saida na przykładzie jego biografii, należy odwołać się przede wszystkim do prac amerykańskiego psychologa rozwoju Erika Eriksona[15], który zajmował się analizowaniem tożsamości jednostki za pomocą koncepcji cyklu życiowego oraz wyjaśnianiem w jej perspektywie zmian makrostruktur społecznych[16].

[5] M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, Warszawa 2001, s. 361-386.
[6] Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, Gdańsk 2007, s. 79.
[7] M. Mauss, op. cit., s. 383-385.
[8] E. Said był dwukrotnie żonaty. Pierwsze małżeństwo było nieudane i szybko się rozpadło. Drugą żoną Saida była Miriam Corta (od 1970 r.). Zob. idem, *Interviews with Edward W. Said*, eds. A. Singh, B. Johnson, Jackson 2004.
[9] Said miał dwoje dzieci, córkę Najlę i syna Kadiego. Ibidem.
[10] Idem, *Out of Place*…, ed. cit., s. 19.
[11] Ibidem, s. 289.
[12] Ibidem, s. 137.
[13] Ibidem, s. 121.
[14] Niniejszy podział jest syntezą prac dotyczących tożsamości: P. Ricoeura, *O sobie samym jako innym*, Warszawa 2003 oraz Z. Bokszańskiego, *Tożsamości zbiorowe*, Warszawa 2005.
[15] E. Erikson, *Dzieciństwo i społeczeństwo*, Warszawa 2000; idem, *Tożsamość a cykl życia*, Poznań 2004.
[16] Z. Bokszański, *Tożsamość*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, red. Z. Bokszański, tom 4, Warszawa 2002, s. 253.

Według Eriksona, tożsamość jest formą samoidentyfikacji „aktora społecznego", która formowała się na styku trzech wymiarów egzystencji jednostki: 1) predyspozycji organizmu, 2) aspiracji oraz 3) szans społecznych, jakie oferuje jednostce jej otoczenie[17]. Za pomocą takiego podziału można spróbować uchwycić problem konstrukcji, jakiego nastręczała Saidowi jego tożsamość. Z jednej strony predyspozycje jego organizmu (semickość, płeć męska, akcent) uniemożliwiały mu wysoki awans społeczny w kolonialnej rzeczywistości, z drugiej natomiast aspiracje jego rodziców, a tym samym także samego Saida, celowały właśnie w kierunku awansu. Stąd też rodził się swoisty dysonans, manifestujący się w postaci dyfuzji tożsamości, którą w stosunku do przyszłego pisarza można rozumieć jako pewnego rodzaju pogranicze tożsamościowe[18].

Zagadnienie tożsamości Saida warto także rozpatrzyć w świetle koncepcji Charlesa H. Cooleya, dotyczących „jaźni odzwierciedlonej" (*looking glass-self*)[19]. Młody Said postrzegał siebie tak, jak widzieli go lub chcieli widzieć jego najbliżsi. Z jednej strony był przez nich kreowany na brytyjskiego młodego gentlemana o nienagannym wykształceniu i manierach[20], z drugiej natomiast nieustannie krytykowano go za małą motywację i niespełnienie oczekiwań, jakie pokładali w nim rodzice. To tworzyło pewien rozdźwięk pomiędzy aspiracjami otoczenia a rzeczywistością, co także miało znaczący wpływ na powstanie pogranicza tożsamościowego w dorosłym życiu Saida[21].

Zarówno w ujęciu Eriksona, jak i Cooleya tożsamość *ipse* Edwarda W. Saida nosiła znamiona pewnej patologiczności, którą pisarz w życiu dorosłym starał się marginalizować. Z pomocą w rozwiązaniu problemów tożsamościowych przyszła mu filozofia postmodernistyczna, która nazywała problemy, jakie miał Said z określeniem tożsamości *samego siebie,* nie tyle stanem chorobowym, ale nową, ponowoczesną rzeczywistością[22].

W ujęciu postmodernizmu tożsamość była wyłącznie kwestią wyboru jednostki, a kultura stawała się swoistym baumanowskim „sklepem", w którym można było w dowolnej chwili kupić to, co jednostce do konstruowania swojej tożsamości wydawało się niezbędne[23]. Z tej perspektywy postmodernizm stał się odpowiedzią i lekarstwem na swoiste choroby toż-

[17] Ibidem.
[18] Pod pojęciem dyfuzji tożsamości rozumiem – za J. Nikitorowiczem – „utratę pewnej relatywnie trwałej «syntezy ego» [w ujęciu S. Freuda]. Jednostka w tym stanie pełni tylko oddzielne role, gubi się w ich doborze i godzeniu ze sobą. (…) Stan ten rodzi zmniejszoną odporność jednostki na naciski otoczenia". J. Nikitorowicz, op. cit., s. 38.
[19] Por. J. Mucha, *Cooley*, Warszawa 1992, s. 209-214. Por. idem, *Cooley Charles Horton*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, op. cit., tom 1, s. 99-101.
[20] E.W. Said, *Out of Place*…, ed. cit., s. 42-43. Por. J. Mucha, *Cooley Charles Horton*, ed. cit., s. 100.
[21] E.W. Said, *Out of Place*…, ed. cit., s. 56-57.
[22] A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, Warszawa 2003, s. 13-24.
[23] Z. Bauman, *Tożsamość*…, ed. cit., s. 79.

samościowe XX wieku, na które cierpiały niemal wszystkie jednostki funkcjonujące na pograniczu epoki kolonializmu, totalitaryzmu, a w końcu – globalizacji[24].

W tym sensie postmodernizm odpowiadał także na pytania Saida o tożsamość *samego siebie*. Stawał się dla niego podstawą, na której zakorzeniła się jego tożsamość jednostkowa. Z kolei to zakorzenienie dało mu możliwość dalszego rozwoju i samodoskonalenia – w kierunku, który zakładał postmodernizm, a empirycznie sprawdzał Erikson, tj. wolności wyboru tożsamości w ramach tego, co w danym momencie oferuje jednostce rzeczywistość[25].

Taką postmodernistyczną postawę prezentował Said w swoich wypowiedziach o tożsamości, w której widział „jedynie zbiór prądów, zmiennych tendencji, a nie określone miejsce czy stały zestaw rzeczy"[26]. Według niego, „możliwe jest posiadanie wielu tożsamości, można mieć również coś, do czego się aspiruje"[27].

Kreowanie *samego siebie* cechowały w przypadku Saida dwie tendencje. Z jednej strony widział siebie jako jednostkę wybitną, mającą szczególne predyspozycje do trafnego postrzegania otaczającej go rzeczywistości, a tym samym możliwości jej naprawiania i czynienia lepszą[28]. Z drugiej natomiast widział siebie jako interpretatora, który żeby móc naprawdę zrozumieć otoczenie, musiał zrezygnować z własnej tożsamości dla dobra nauki[29]. Mówił: „W mojej pracy interpretatora literatury i krytyki literackiej trzeba pogodzić się z myślą, że własną tożsamość odkłada się na bok, by wniknąć w «innego»"[30].

Samodzielna rezygnacja z tożsamości *samego siebie* w życiu dorosłym Saida na rzecz wyższych celów była spójna z filozofią postmodernistyczną, tj. była jego wolnym wyborem pomiędzy jej posiadaniem lub poszukiwaniem. Nie oznaczało to jednak, iż pisarz był całkowicie pozbawiony tożsamości, a jedynie że jego świadomość nie była ukierunkowana na samego siebie *ipse*, ale raczej na określanie własnej tożsamości w stosunku do innych, co łączyło się z kolei z tożsamością jednostkową *idem* w ujęciu ricoeurowskim.

[24] *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków 2004, s. 18-20.
[25] K. Obuchowski, *Osobowość wobec zmian cywilizacji, czyli o ludziach roli, uczenia się i o autorach siebie*, [w:] *Dylematy wielokulturowości,* op. cit., s. 97-116.
[26] Ta dyskursywna postawa pisarza jest odzwierciedleniem postmodernistycznych koncepcji filozoficznych M. Foucaulta, którego prace dotyczące dyskursu Said podziwiał i wielokrotnie cytował. D. Barenboim, E.W. Said, *Paralele i paradoksy: Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*, Warszawa 2008, s. 15.
[27] Ibidem, s. 15-16.
[28] Taka postawa życiowa Saida w moim przekonaniu była syntezą dwóch filozofii, którym pisarz poświęcił dużo miejsca w swoich pracach, tj. F. Nietzschego i A. Gramsciego, a także po części K. Marksa. Por. E.W. Said, *The World, the Text and the Critic*, Cambridge 1983, s. 133-134, 170-172. Por. idem, *Reflections on Exile and other Essays*, Cambridge 2003, s. 70-82, 464-468.
[29] Said, prezentując taką postawę, stawał się odzwierciedleniem Auerbachowskiej koncepcji *mimesis* w odniesieniu do pisarza, który musi zminimalizować swoje jestestwo, aby móc jak najlepiej oddać rzeczywistość w literaturze. Said był wielkim zwolennikiem koncepcji E. Auerbacha i autorem wstępu do angielsko-amerykańskiego wydania jego książki pt. *Mimesis*. E. Auerbach, *Mimesis: the representation of reality in western literature*, introduction by E.W. Said, Princeton – Oxford 2003.
[30] D. Barenboim, E.W. Said, op. cit., s. 20.

PROBLEM KONSTRUKCJI I DEKONSTRUKCJI TOŻSAMOŚCI *IDEM*

Koncepcja ricoeurowskiego *idem*, czyli *tego, co jednakowe* oraz w szerszej perspektywie personalizmu lub filozofii dialogu, ujmowała problem tożsamości jednostki w odniesieniu do „Innego". W koncepcji Paula Ricoeura drugi człowiek był z jednej strony „Inny", bo nietożsamy z nami, z drugiej natomiast tylko on mógł nas zrozumieć, gdyż był do nas podobny, a zatem na pewnym poziomie również z nami tożsamy. Z tej perspektywy można także rozpatrywać pogranicze tożsamościowe Saida[31].

Pisarz w sferze prywatnej przyjmował różne funkcje i na nich opierał swoją identyfikację. Od wczesnych lat dzieciństwa pełnił rolę syna i brata. Były to ważne tożsamości, ponieważ inne były wtedy dla niego niedostępne bądź mało klarowne, np. rola mężczyzny[32]. Obie starał się jednak wypełniać na miarę swoich możliwości i oczekiwań rodziców. W stosunku do ojca i matki był przykładnym synem, zachowującym respekt, szacunek, uwielbienie oraz podziw. Natomiast w stosunku do sióstr starał się być opiekuńczym bratem, strażnikiem bezpieczeństwa oraz towarzyszem zabaw. Ich relacje nie były wszakże oparte na intymności, ale na powiązaniach społecznych, nad czym pisarz w dorosłym życiu często ubolewał[33]. W stosunku do rodziny tożsamość *idem* Saida była na tyle słaba, że nie pozwalała mu na przekroczenie bariery intymności i pozostawiała w uczuciowej izolacji. Z drugiej jednak strony dawała przyszłemu pisarzowi pewną dozę autonomiczności i możliwość rozwijania wewnętrznej tożsamości *ipse* oraz, jak to określał sam pisarz, „fantazji i wewnętrznych światów"[34].

Z kolei w sferze publicznej tożsamość *idem* Saida rozwinęła się dopiero w życiu dorosłym. W jego mniemaniu tę możliwość dawała mu rola „interpretatora [rzeczywistości], wykonawcy, artysty, który zajmuje się zarówno wypowiadaniem samego siebie, jak i wyrażaniem innych ludzi"[35]. W niej też należy upatrywać idei stania się człowiekiem zaangażowanym w problemy świata[36].

Said był przekonany, że potrafi wniknąć w „Innego", jego sposób myślenia oraz działania, gdyż w jakimś stopniu czuł się z nim tożsamy na poziomie ogólnoludzkim. Miał jednak

[31] P. Ricoeur, *Filozofia osoby*, Kraków 1992, s. 33-44. Por. A. Kunce, *Tożsamość i postmodernizm*, Warszawa 2003, s. 96.
[32] Ibidem, s. 19, 68-69.
[33] Ibidem, s. 57-59.
[34] Said w następujący sposób wypowiadał się o swoich relacjach z krewnymi: "I seemed therefore to draw less and less sustenance from family group; I presumed that I had had it before, but I had somehow lost it". Ibidem, s. 37-38, 202.
[35] D. Barenboim, E.W. Said, op. cit., s. 20.
[36] E.W. Said, *O przegranych sprawach*, „Literatura na Świecie" 2008, nr 9-10, s. 59-91.

świadomość, że takie podejście do drugiego człowieka jest unikatowe w obecnej rzeczywistości. Z nostalgią stwierdzał: „Dziś takie podejście nieczęsto się spotyka. Ludzie bardziej skupiają się na afirmowaniu swojej tożsamości, na potrzebie korzeni, na wartościach własnej kultury i poczuciu przynależności do niej. Rzadko przenosi się siebie na zewnątrz, patrzy z szerszej perspektywy”[37].

Jednak taki pogląd Saida na temat wyjątkowości i niepowszechności swoich poglądów wytwarzał dystans do innych, w szerszej perspektywie natomiast prowadził do jego izolacji oraz w końcu do poczucia marginalizacji lub stygmatyzacji. W tym ujęciu można uchwycić pograniczność tożsamościową także na tym poziomie tożsamości *idem*, którą charakteryzowała pewna dwoistość – symultaniczna chęć integracji i izolacji, jednoczesne dążenie do bycia z kimś i pozostawania samemu[38].

PROBLEM KONSTRUKCJI TOŻSAMOŚCI ZBIOROWEJ

Pograniczność tożsamości *ipse* i *idem* w biografii Saida miała także swój odpowiednik w tożsamości zbiorowej. Wielość więzi społecznych, jaką dawała mu rzeczywistość, w której funkcjonował – zarówno w dzieciństwie, jak i w życiu dorosłym – paradoksalnie prowadziła do problemu z wyborem, w końcu z jego brakiem, który objawiał się izolacją w sensie zbiorowym, będącą także formą pograniczności tożsamościowej.

Od dzieciństwa Said był rozdarty w wyborze pomiędzy przynależnością do społeczności dominującej, jaką byli Brytyjczycy, Amerykanie, czy zdominowanej, jaką stanowili Arabowie. Na poziomie narodowym mierzył się z wyborem pomiędzy utożsamianiem się z Amerykanami, Brytyjczykami, Egipcjanami, Libańczykami bądź Palestyńczykami. Ponieważ tożsamość oraz kultura w sensie narodowym nie były mu przekazane przez rodziców w procesie socjalizacji, miał on możliwość wolnego wyboru, do którego dawał mu prawo postmodernizm w koncepcji tożsamości[39].

W zasadzie wydaje się, że palestyńska tożsamość zbiorowa pisarza jest bezdyskusyjna. Jednak myśląc o nim w kategoriach palestyńskości, trzeba pamiętać o jego wolnym wyborze tożsamości. Rodzice Saida urodzili się w Palestynie, ale jego dziadkowie byli też Libań-

[37] D. Barenboim, E.W. Said, op. cit. s. 20.
[38] “I feel imprinted and guided by several of her long-standing perspectives and habits: (…) a perhaps overelaborate sense of the social world, its currents, delights, and potential for happiness and grief; and finally, a virtually unquenchable, incredibly various cultivation of loneliness as a form both of freedom and affiliation”. Ibidem, s. 12.
[39] Por. A. Kłoskowska, *Kultura narodowa*, [w:] *Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, tom 1, Wrocław 1991, s. 51-61.

czykami bądź Syryjczykami. Wybór tożsamości był więc dużo szerszy, niż mogłoby się początkowo wydawać.

Był to o tyle ciekawy wybór w przypadku Saida, iż z kulturą palestyńską miał on obiektywnie mało wspólnego. Zarówno jego rodzice, jak i dziadkowie obracali się w kręgu innych kultur – brytyjskiej, francuskiej, amerykańskiej i libańskiej, tworząc ówczesną grupę tzw. zamożnej arabskiej *society*[40]. Jednak to nie koherentność kulturowa miała w tym wyborze największe znaczenie, a raczej pewien rodzaj spójności idei i elementów kultury symbolicznej.

Said przez całe życie poszukiwał własnej tożsamości, szukał akceptacji i potwierdzenia swojego jestestwa w realizacji oczekiwań rodziców i swoich własnych. Poszukiwania te pogłębiały w nim poczucie herderowskiego „naznaczenia brakiem"[41]. Odpowiedzią na ten „brak" było podjęcie przez pisarza wyzwania osiągnięcia sukcesu, który wypełniłby pustkę, jaka istniała w jego sferze prywatnej.

Realizacja tego celu miała nastąpić w sferze publicznej. Wybór najpierw padł na szkołę, jednak mimo wielu starań i sukcesów na polu naukowym Said nie mógł odnieść w niej sukcesu w postaci zostania kapitanem drużyny sportowej lub otrzymania tytułu najlepszego ucznia w klasie. Barierą w osiągnięciu tych wyróżnień nie był poziom intelektualny pisarza, a jego rasa, etniczność i akcent: wszystko to, co go odróżniało. Na tym polu poniósł więc porażkę[42].

W 1968 r. Said zmierzył się ze swoją tożsamością arabską, publikując pierwszy esej polityczny pt. *The Arab Portrayed*[43]. Dziesięć lat później ponownie wrócił do wątku bliskowschodniego, aby tym razem podjąć kwestię palestyńskiej tożsamości zbiorowej[44], z którą pozostał tożsamy do śmierci[45].

Stabilizacja zbiorowej tożsamości palestyńskiej Saida została zachwiana w wyniku niesatysfakcjonujących rezultatów rozmów pokojowych w Oslo w 1993 r., kiedy to jego starania o rozwiązanie konfliktu izraelsko-palestyńskiego zostały odrzucone, a tym samym realizacja idei pisarza stała się niemożliwa do spełnienia. Po swoistej porażce także na tym polu

[40] Pod pojęciem zamożnej arabskiej *society* rozumiem tę cześć społeczeństwa arabskiego, która została wychowana w kulturze zachodniej i miała przez to niewiele wspólnego ze zwykłymi Arabami i ich kulturą ludową.
[41] Por. J.G. Herder, *Myśli o filozofii dziejów*, tom 1, Warszawa 1962.
[42] E.W. Said, *Out of Place*…, ed. cit., s. 247-248.
[43] Idem, *Between Worlds*, "London Review of Books" 1998, Vol. 20, No. 9-7, s. 3-7. [Online]. Available at: http://www.lrb.co.uk/v20/n09/contents [December 27, 2009].
[44] W 1977 r. został wybrany do Palestine National Council jako niezależny intelektualista, natomiast w 1978 r. opublikował pierwszą część trylogii politycznej poświęconej sytuacji na Bliskim Wschodzie, tj. *Orientalizm* (w 1979 r. wydał *The Question of Palestine*, a w 1981 r. – *Covering Islam*). Zob. *Interviews with Edward W. Said*, op. cit., s. XXX-XXXIII.
[45] Said zmarł 25 września 2003 r.

Said, co jest charakterystyczne dla pogranicza tożsamościowego, zaczął stopniowo izolować się od spraw palestyńskich. To z kolei miało swoje odbicie w marginalizowaniu tych tematów w pracy literackiej. Izolacja i marginalizacja działały jednak w dwie strony, dlatego z tej perspektywy można ponownie mówić o zaistnieniu pogranicza tożsamościowego w biografii Saida w omawianym okresie życia także na płaszczyźnie tożsamości zbiorowej[46].

W mojej opinii wybór pisarza nie opierał się wyłącznie na poczuciu wspólnoty z palestyńskimi przodkami, ale mógł mieć związek z generalną ideą Palestyńczyków, jaka istniała w jego wyobrażeniu[47].

Said w młodości postrzegał siebie jako jednostkę wybitną i predestynowaną do rzeczy wielkich. Palestyńczycy w tym sensie stanowili dla niego swoiste wyzwanie. Dawali mu możliwość zaistnienia w świecie w charakterze lidera, człowieka podejmującego problemy świata i ludzkości. Zaangażował się w kwestię palestyńską, którą postrzegano jako „przegraną sprawę"[48], swoisty węzeł gordyjski Bliskiego Wschodu[49].

Porażki, jakich doznawał Said w sferach prywatnej oraz publicznej, odwróciły jego uwagę od świata czynu i zaangażowania – w kierunku świata idei i kultury. Pisarz porzucił w pewnym sensie swoją zbiorową, „zaangażowaną" tożsamość palestyńską na rzecz zbiorowej tożsamości z grupą światowych intelektualistów (filozofów, pisarzy, artystów, estetów itd.) i w niej upatrywał celu swoich życiowych aspiracji.

Powyższą konkluzją w żaden sposób nie odmawiam Saidowi prawa przynależności do grupy światowych intelektualistów XX wieku, jednak chciałabym zasygnalizować, iż jego zaistnienie zarówno na arenie politycznej, jak i intelektualnej wiązało się za każdym razem z wolnym, świadomym wyborem nowej tożsamości, a nie było kwestią przypadku.

Należy podkreślić, że pogranicze tożsamościowe w biografii Saida wiąże się nierozerwalnie z istnieniem w przestrzeni społecznej zjawiska wielokulturowości, które pozwala na dwupłaszczyznowe – jednostkowe i zbiorowe – rozpatrywanie badanego zjawiska. Można je omawiać w trzech aspektach: 1) społecznie pozytywnym, 2) tożsamościowo pozytywnym oraz 3) tożsamościowo negatywnym. Pozytywny aspekt polega na wolności wyboru i doboru

[46] J. Nikitorowicz, op. cit., s. 50.
[47] Jak czytamy w autobiografii, Said przez dość długi okres swojego życia nie miał ugruntowanej tożsamości palestyńskiej, a Palestyńczyków postrzegał jedynie jako „Innych". Jego nastawienie zmieniło się pod wpływem prześladowań Brytyjczyków, Egipcjan oraz Żydów. E.W. Said, *Out of Place*…, ed. cit., s. 119-121, 124.
Por. J. Nikitorowicz, op. cit., 84. „(…) Jeżeli w interakcjach jednostki z grupy mniejszościowej z innymi przeważają informacje i oceny negatywne, może nastąpić proces dewaloryzacji własnej tożsamości i w efekcie może mieć miejsce s i l n a i d e n t y f i k a c j a z e t n i c z n ą g r u p ą m n i e j s z o ś c i o w ą (e t n o c e n t r y z m)" [podkreślenie A. Wilczura].
[48] E.W. Said, *O przegranych sprawach*, ed. cit., s. 59-91.
[49] B. Robbins, *The East is a Career: Edward Said and the Logics of Professionalism*, [w:] *Edward Said. A Critical Reader,* ed. M. Sprinker, Oxford – Cambridge 1992, s. 48-73.

poszczególnych elementów kultury (przez jednostkę bądź grupę), natomiast negatywny – na braku zakorzenienia jednostki lub grupy w świecie (czasoprzestrzeni, tradycji, kulturze i historii), co może z czasem prowadzić, ale nie musi, do ich osłabienia, załamania lub rozpadu.

Said uważał, że w wielokulturowości trzeba zachować pewien dystans i pozwolić w jej granicach na swobodny dyskurs każdej z kultur. Taki dojrzały, wyważony stosunek pisarza do tożsamości nie był mu jednak z góry dany, a raczej był rezultatem (w ujęciu foucaultowskim) dyskursu wielu różnych tożsamości, które nabywał lub z którymi się zetknął w ciągu swojego życia[50].

Pogranicze tożsamościowe w przypadku Saida jest więc z jednej strony dyskursem między różnymi tożsamościami, z drugiej natomiast jest pewnym dystansem do nich, objawiającym się przez marginalizowanie jednych lub eksponowanie drugich, jak również zachowanie pewnej izolacji w postaci „nieprzynależności", o której Magdalena Nowicka pisze, iż „oddaje istotę Saidowskiej nieklasyfikowalności. Właśnie dosłowny sens *out of place*, czyli «poza miejscem», kieruje ku doświadczeniu bycia eksterytorialnym, które tak naznaczyło myśl Saida. Wygnanie nie zwalnia z krytycznego myślenia i działania, nie skazuje na bezdomność. Dla intelektualisty oznacza zawsze otwartą alternatywę"[51].

ABSTRACT

This study of a broadly defined motive of frontiers and borderlines in socio-cultural and identity context concentrates on the biography of Edward W. Said, an American writer and literary critic of Palestinian origin, and analyzes it from philosophical, psychological and sociological perspectives based on the theoretical works of Zygmunt Bauman and Paul Ricoeur.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA – EDWARD W. SAID

1. *Interviews with Edward W. Said*, eds. A. Singh, B. Johnson, Jackson 2004.
2. *Orientalizm*, Poznań 2005.
3. *Out of Place*. *A Memoir*, New York 2000.
4. *The World, the Text and the Critic*, Cambridge 1983.

[50] E.W. Said, *The World*…, ed. cit., s. 47-48.
[51] M. Nowicka, *Wygnany przez Wygnańców,* „Tygodnik Powszechny" 20.01.2009. [Online]. Protokół dostępu: http://tygodnik.onet.pl/33,0,20072,1,artykul.html [17 grudnia 2009].

5. *Between Worlds*, "London Review of Books" 1998, Vol. 20, No. 9-7. [Online]. Available at: http://www.lrb.co.uk/v20/n09/contents [December 27, 2009].
6. *O przegranych sprawach*, „Literatura na Świecie" 2008, nr 9-10.
7. *Reflections on Exile and other Essays*, Cambridge 2003.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Auerbach A., *Mimesis: the representation of reality in western literature*, introduction by E.W. Said, Princeton – Oxford 2003.
2. Barenboim D., Said E.W., *Paralele i paradoksy: Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*, Warszawa 2008.
3. Bauman Z., *Tożsamość. Rozmowy z Benedtto Vecchim*, Gdańsk 2007.
4. Bokszański Z., *Tożsamości zbiorowe*, Warszawa 2005.
5. Bokszański Z., *Tożsamość*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, red. Z. Bokszański, tom 4, Warszawa 2002.
6. Chlebowczyk J., *Procesy narodowotwórcze we współczesnej Europie Środkowej w dobie kapitalizmu*, Warszawa 1975.
7. *Dylematy wielokulturowości,* red. W. Kalaga, Kraków 2004.
8. *Edward Said. A Critical Reader,* ed. M. Sprinker, Oxford – Cambridge 1992.
9. Erikson E., *Dzieciństwo i społeczeństwo*, Warszawa 2000.
10. Erikson E., *Tożsamość a cykl życia*, Poznań 2004.
11. Herder J.G., *Myśli o filozofii dziejów*, tom 1, Warszawa 1962.
12. Kunce A., *Tożsamość i postmodernizm*, Warszawa 2003.
13. Mauss M., *Socjologia i antropologia*, Warszawa 2001.
14. Mucha J., *Cooley Charles Horton*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, red. Z. Bokszański, tom 1, Warszawa 1998.
15. Mucha J., *Cooley*, Warszawa 1992.
16. Nikitorowicz J., *Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa*, Białystok 1995.
17. Nowicka M., *Wygnany przez Wygnańców,* „Tygodnik Powszechny" 20.01.2009. [Online]. Protokół dostępu: http://tygodnik.onet.pl/33,0,20072,1,artykul.html [17 grudnia 2009].
18. *Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, tom 1, Wrocław 1991.
19. Ricoeur P., *Filozofia osoby*, Kraków 1992.
20. Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, Warszawa 2003.

RECENZJE, SPRAWOZDANIA, DYSKUSJE

ALDOUS HUXLEY

DIABŁY Z LOUDUN

Tłum. Bartłomiej Zborski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, 504 strony

Po pięćdziesięciu ośmiu latach od światowej premiery, po raz pierwszy na polskim rynku wydawniczym ukazała się powieść Aldousa Huxleya *Diabły z Loudun*. Krótkie wzmianki, które z tej okazji pojawiły się w mediach[1], informują, że oto do rąk czytelników trafiła oparta na faktach powieść historyczna. Jej autor – filozof i lekarz – porusza zagadnienia religijne i społeczne, interpretując je na gruncie psychologii humanistycznej.

Książka Huxleya zawiera jedenaście rozdziałów, apendyks, objaśnienie przypisów do polskiego tłumaczenia oraz bibliografię. W poszczególnych rozdziałach autor opisuje rzeczywistość społeczną siedemnastowiecznej Francji, losy księdza Urbaina Grandiera, siostry Jeanne des Anges oraz ojca Jeana-Josepha Surina.

Trudno scharakteryzować tę powieść ze względu na wielowątkowość, zróżnicowanie stylu literackiego, wręcz kronikarską dbałość o szczegóły historyczne i jednocześnie szeroko omawianą problematykę znaczenia indywidualnych doświadczeń psychicznych w życiu jednostki.

Fabuła przeplatana jest przemyśleniami na temat motywów ludzkich zachowań, dotyczy potrzeby określenia miejsca człowieka na mapie wszechświata. Dzieło jest także próbą interpretacji zachowań bohaterów w kontekście poznawania zjawisk i stanów bycia odmiennych od tych, z którymi mają oni do czynienia w życiu codziennym. W trzecim rozdziale autor zamieścił specyficzną dygresję, napisaną w nieco innym stylu niż reszta książki.

W tym wtrąceniu lekki język powieści ustępuje miejsca filozoficznej refleksji nad procesem dążenia do samotranscendencji. Jest ono opisywane jako powszechne i mające na celu

[1] [Online]. Protokół dostępu: http://stacjakultura.pl/1,7,6936,Diably_z_Loudun__Huxleya_nareszcie_przetlumaczone,artykul.html [23 maja 2010].

doprowadzenie do zniesienia poczucia izolacji, które jest nierozerwalnie związane z istotą człowieka jako szczególnego, podmiotowego elementu systemu wszechświata. Tożsamość ludzka ma ciasną formę, gdyż jest jedynie wypadkową procesów adaptacji do okoliczności życiowych. Jednocześnie zawiera ona w sobie pierwiastek identyczny w swej naturze z każdą ze znanych fundamentalnych zasad wszechświata (Bóg, Absolut). Istnienie tego pierwiastka daje się odczuć (introspekcja) nawet wtedy, gdy mamy do czynienia z analizą przeżyć dokonywaną przez osobę, która nie posiada podstawowych informacji na temat poszczególnych doktryn religijnych czy nurtów filozoficznych, będących fundamentem opisu i werbalizacji. Cząstka ta motywuje ludzi do odkrywania i testowania nowych, nieznanych im stanów umysłu, znajdujących się poza szlabanem codzienności.

W swoim dziele Huxley powołuje się na zachowane dokumenty historyczne w postaci listów, pamiętników oraz opublikowanych sprawozdań naocznych świadków wydarzeń z siedemnastowiecznego Loudun[2]. Za pomocą tego rodzaju informacji, klatka po klatce montuje projekcję wydarzeń, które miały miejsce w pierwszej połowie XVII wieku we Francji, wraz z ich apogeum w 1634 roku.

W tych latach – w atmosferze targanej konfliktami religijnymi i ruchami reformatorskimi, a jednocześnie zepsutej obyczajowo Francji – odbył się proces oskarżonego o praktykowanie czarnej magii księdza Urbaina Grandiera. Awanturniczy tryb życia doprowadził go do otwartego konfliktu z Kościołem. Na skutek eskalacji powstałego sporu został on – w oparciu o pomówienia i fałszywe zeznania – oskarżony o praktyki czarnoksięskie, zawarcie paktu z Diabłem oraz doprowadzenie do stanu opętania kilkunastu cnotliwych sióstr zakonnych.

Na podstawie zachowanych dokumentów Huxley dowodzi, że świadkowie w procesie o czary zostali podstawieni lub wybrani spośród tych, którzy sami się zgłaszali, aby dać upust swej nienawiści do oskarżonego. Dowody rzekomych zbrodni księdza sfałszowano, natomiast prywatna korespondencja, mogąca ocieplić jego wizerunek, została skonfiskowana. Sędzia i ławnicy zostali wynagrodzeni za stronniczość, zaś sam wyrok zapadł, zanim jeszcze oskarżony znalazł się w żelaznych okowach. Historycy zajmujący się przypadkiem Grandiera są zgodni co do takiej wersji wydarzeń.

W spreparowanym procesie Grandier został uznany za winnego zarzucanych mu czynów, skazany na śmierć i – po uprzednich torturach – spalony na stosie:

[2] Np. J. des Anges, *Autobiographie d'une hystérique possie*, Paryż 1886; J.-J. Surin*, Science expérimentale*, Avignon 1828.

> Sędziowie ogłosili werdykt. Był on jednogłośny. Grandier miał zostać poddany «indagacjom», pierwszego i najwyższego stopnia; następnie miał klęczeć u drzwi kościołów Świętego Piotra i Świętej Urszuli; tamże, z pętlą nałożoną na szyję i dwufuntową zapaloną gromnicą w dłoni miał błagać o łaskę Boga, Króla i Sprawiedliwość; następnie miał zostać przewieziony na place Sainte-Croix, przywiązany do pala i żywcem spalony, jego prochy rozrzucone na cztery wiatry[3].

W trosce o ład społeczny uosabiany przez najwyższe autorytety Kościoła dokonano zemsty i symbolicznie zażegnano przyczynę zła. Symbolicznie, ponieważ Grandierowi przypisano sprawstwo wszystkich domniemanych opętań oraz dziejącej się w Loudun niegodziwości. W ten sposób, pozbywając się go, pozornie unicestwiono całe zło w mieście. Zło miało jednak dopiero zatryumfować, gdyż jego przyczyną nie był pojedynczy człowiek, lecz głęboko zakorzenione w świadomości społecznej dogmaty chrześcijańskie w najbardziej manichejskiej formie.

Władze kościelne pozbyły się Grandiera, aby utrzymać panujący porządek społeczny i władzę nad państwem. W ten sposób Kościół wzmocnił naruszone przez niego wartości społeczno-moralne i swoje stanowisko wobec skandali obyczajowych. Ksiądz spłonął na stosie za czyny, których nigdy mu nie udowodniono. Został kozłem ofiarnym systemu, który reprezentował i którego nadużywał.

Książka *Diabły z Loudun* nie jest powieścią *stricte* historyczną, zaś sam autor nie aspirował nigdy do miana historyka. W jakim więc celu posłużył się postacią Urbaina Grandiera, przeoryszy Jeanne des Anges oraz ojca Surina? Dokumentalna zawartość książki, historyczne znaczenie nazwisk, opis zwyczajów i przepisów prawno-zwyczajowych mają znaczenie jedynie egzemplifikacyjne. Wybrane postaci posłużyły Huxleyowi jako narzędzia do przedstawienia własnej koncepcji filozofii, określanej przez niego jako filozofia wieczysta (*philosophia perennis*).

Aldous Huxley wskazuje na istnienie pewnych niezmiennych cech konstytutywnych człowieczeństwa, charakteryzując swoją koncepcję filozofii następującymi słowami:

> (…) metafizyka, która boską Rzeczywistość uznaje za substancję świata rzeczy, istot żywych i umysłów, psychologia, która w duszy widzi coś podobnego do boskiej Rzeczywistości lub nawet z nią tożsamego, i etyka, która ostateczny cel człowieka znajduje w poznaniu immanentnej i transcendentnej Podstawy bytu – rzecz ta jest odwieczna i uniwersalna. Podstawy filozofii wieczystej można znaleźć w tradycyj-

[3] A. Huxley, *Diabły z Loudun*, Warszawa 2010, s. 270.

> nej wiedzy ludów pierwotnych każdego regionu świata, a jej w pełni rozwinięte formy znajdujemy w każdej z wyższych religii[4].

W toku dziejów zmieniają się warunki historyczne oraz społeczne konteksty wydarzeń. Pozostaje jednak fundamentalne podobieństwo pomiędzy ludźmi wszystkich okresów historycznych i kręgów kulturowych.

> (…) urok historii oraz enigmatycznych nauk, jakich nam udziela, polega na tym, że mijają epoki i zasadniczo nic się nie zmienia, mimo to wszystko jest z gruntu odmienne. W ludziach żyjących w innych czasach i w obcych kulturach postrzegamy siebie samych, i to aż nazbyt ludzkich, jednocześnie jednak jesteśmy świadomi tego, iż układ odniesienia, w którym żyjemy, zmienia się nie do poznania, poczynając od tamtych stuleci[5].

Przeciwwagą dążenia do samotranscendencji jest poszukiwanie informacji na temat tego, kim się jest. To proces odkrywania tych cech indywidualnego „ja", które odróżniają „ja" od innych, decydują o jego unikatowości. Oba mechanizmy działają w sposób oddzielny w obrębie psychiki każdego człowieka, przy czym pierwszy z nich ma za zadanie integrować strukturę psychiczną z pierwiastkiem boskim, pozbawionym formy duchowym Absolutem, natomiast drugi ma na celu potęgowanie odrębności jednostki. Dążenie do skrajnej odrębności „ja" i odrzucenie boskiej podstawy, wspólnej wszystkim istotom ludzkim, uważane jest w tej koncepcji za przejaw zła. Te dwie przeciwstawne tendencje prowadzą wspólnie do kształtowania się tożsamości coraz bardziej stabilnej i dojrzałej.

Skłonność do przekraczania jaźni, czyli ukształtowanych ram struktury psychicznej, ma swoje źródło w indywidualnej świadomości istnienia. Rodzi się ona w smutku życia pełnego złudzeń, kłamstw, udawania i gry pozorów. Impulsem jest odczucie życia jako pozbawionego cech autentyczności. Huxley pisze:

> Niejasno wyczuwamy, kim naprawę jesteśmy. Stąd też smutek, jakiego doświadczamy, ilekroć musimy zachować pozory, iż jesteśmy kimś innym; stąd żarliwe pragnienie przekroczenia granic tej wiążącej nas jaźni[6].

Smutek ma różne oblicza i pojawia się z różną siłą. Najsilniejszy i zarazem najtrudniejszy do pokonania rodzaj smutku bierze się – zdaniem autora – z tego, iż człowiek wie, że j e s t. Jest to smutek egzystencjalny, pierwotny i konstytutywny wobec innych rodzajów

[4] Idem, *Filozofia wieczysta*, Warszawa 1989, s. 5.
[5] Idem, *Diabły z Loudun*, ed. cit., s. 343.
[6] Ibidem, s. 99.

smutku. Smutek ten odczuwany jest jako fizjologiczny, wewnątrzustrojowy – dotyczy całego organizmu. Jego doświadczenie jest sytuacją niezmiernie trudną, ale w efekcie prowadzi do całkowitego oczyszczenia psychicznego. Owo katharsis ma za zadanie przygotować jednostkę do rozpoczęcia procesu samotranscendencji.

Stan smutku jest fundamentalny dla formowania się tożsamości człowieka. Wiąże się to z faktem, iż droga do poznania boskiej podstawy nie jest łatwa, lecz wyboista, a „samotranscendencja żadną miarą nie prowadzi nieustannie w górę. Przeciwne, w większości wypadków jest to ucieczka albo w dół, na poziom poniżej osobowości, albo też «poziomo» – w coś szerszego aniżeli «jaźń», lecz znajdującego się wyżej, pozbawionego cech zasadniczej inności”[7].

Samotranscendencja może się więc dokonać na trzy sposoby: drogą w górę (samotranscendencja wstępująca), w dół (transcendencja zstępująca) oraz poziomo (transcendencja horyzontalna, „szerzej niż jaźń”), przy czym droga „w górę” prowadzi zawsze przez doświadczenie obu pozostałych dróg, co należy traktować w tym aspekcie jako warunek konieczny.

Najwięcej miejsca poświęca Huxley transcendencji zstępującej. Jest to dla rozwoju jednostki droga najbardziej niebezpieczna, gdyż wiąże się z wysokim ryzykiem autodestrukcji. Stan ten autor opisuje następująco:

> W dół – w konwulsje; w dół – w świńskie plugastwo albo w obłąkańczą furię. W dół, głęboko – poniżej poziomu jaźni, w podludzki świat (…). I jeszcze głębiej, jeszcze głębiej, w stan odrętwienia, katalepsji; głębiej – w ostateczną błogość zupełnej nieświadomość, absolutnej i wszechogarniającej nicości[8].

Autor *Drzwi percepcji* ekstrapoluje wątek samotranscendencji na grunt współczesnych zjawisk społecznych. W apendyksie podaje kilka informacji statystycznych na temat spożycia napojów alkoholowych i choroby alkoholowej współcześnie oraz niegdyś, a także na temat substytutów Łaski w postaci substancji halucynogennych i psychoaktywnych – pochodzenia naturalnego i syntetycznych. Używanie środków odurzających jest tak samo powszechne obecnie jak niegdyś, jednak szybki rozwój medycyny przyczynił się do ich masowego rozpowszechniania. Huxley uprzedza o negatywnych konsekwencjach zmienionego stanu świadomości, ale pisze także, że „ważne jest coś innego – świadomość, bodaj kilkugodzinna lub kilkuminutowa, tego, że człowiek staje się kimś innym (lecz nie czymś innym), porzucając swo-

[7] Ibidem, s. 100.
[8] Ibidem, s. 256.

ją wyobcowaną jaźń”[9]. Do zagrożeń ludzkiej egzystencji, jakimi są intoksykanty, Huxley dodaje także pewne zachowania seksualne, indoktrynację polityczną czy poczucie alienacji społecznej[10].

Bohaterowie książki: Grandier, przeorysza Jeanne des Anges oraz ojciec Jean-Joseph Surin są historycznym przykładem podążania każdą z wymienionych dróg samotranscendencji. Urbain Grandier wybrał kierunek horyzontalny, siostra Jeanne poszła drogą w dół, zaś ojciec Surin pod koniec swojego życia być może odnalazł w sobie element odwiecznej i uniwersalnej podstawy bytu.

Sporo miejsca w książce poświęcono problematyce zła, która niezmiennie towarzyszy refleksji o tematyce religijnej. Przyczynę zła opisuje autor następująco:

> Na wszystkich poziomach naszego istnienia, od mięśniowego i zmysłowego do moralnego oraz intelektualnego, każda czynność generuje swoje przeciwieństwo (…). W dziedzinie edukacji moralnej indukowanie nastręcza szczególnie trudny problem. Jeśli bowiem każde «tak» automatycznie wywołuje przeciwstawne «nie», czy można wpoić komuś zasady właściwego postępowania, nie indukując w nim jednocześnie postępowania niewłaściwego, stanowiącego jego przeciwieństwo?[11]

Czy możliwy jest zatem ideał moralny, który nie byłby w jakimś stopniu kaleki? Czy gdyby kategorie „dobra” i „zła” nie istniały, świat stałby się „lepszy”?

Zło jest immanentną częścią ludzkiej aktywności. Pokusa czynienia zła bezcelowego z punktu widzenia jednostki ma swoje usprawiedliwienie w celowym i świadomym realizowaniu dobra, gdyż zjawiska te zlokalizowane są na dwóch końcach tej samej modalności, zaś mechanizm działania przebiega w sposób wahadłowy.

Zło i dobro są – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – współzależnymi względem siebie elementami rzeczywistości. Zło pojawia się tam, gdzie w danym momencie brakuje dobra. Chęć walki ze złem nie powinna zatem dominować nad wolą czynienia tego, co dobre, gdyż „zbyt uporczywe i zbyt intensywne skupianie się na złu przynosi zawsze opłakane skutki (…). Myśląc przede wszystkim o złu, stwarzamy – bez względu na chwalebność naszych intencji – liczne sposobności, by to zło mogło się objawić”[12].

[9] Ibidem, s. 415.
[10] Kontrowersyjność poglądów Huxleya polega m.in. na tym, że był on propagatorem LSD-25 (substancja psychoaktywna wytwarzana syntetycznie) oraz meskaliny (halucynogenny związek chemiczny otrzymywany m.in. z niektórych gatunków kaktusa).
[11] Ibidem, s. 42.
[12] Ibidem, s. 235.

Walka ze złem sprawia, że człowiek przestaje być na nie odporny. Tak też się dzieje z bohaterami powieści *Diabły z Loudun*. Dopóki ich wyobraźnia stwarza zło, dopóty krwiobieg jest nim przesycony. Dopóki są egzorcyści – dopóty opętani i demony sami się znajdują.

Całe zło w Loudun było jedynie sztucznie napędzanym dyskursem, zaś uczestnicy tamtych wydarzeń mieli takie same potrzeby życiowe, lęki i dążenia, jak człowiek współczesny. Każde działanie, bez względu na stopień złożoności, sprowadza się do fundamentalnych potrzeb i pragnień.

Huxley charakteryzuje w ogólny sposób użyte przez siebie gatunki literackie:

> W tragedii uczestniczymy, na komedię jedynie patrzymy. Autor tragedii wczuwa się w swoich bohaterów, co jest również udziałem, tyle że z przeciwnej strony, czytelnika lub słuchacza. Lecz w czystej komedii nie ma żadnej identyfikacji pomiędzy twórcą a postacią, pomiędzy widzem a spektaklem[13].

Taka właśnie jest powieść Huxleya, a stworzone przez niego postacie są na wskroś tragikomiczne. Autor po mistrzowsku posługuje się językiem subtelnego żartu i ironii w opisie zaskakujących i absurdalnych zwyczajów praktykowanych w wąskich i dusznych kręgach religijnych. Są one związane nie tyle z brakiem pozytywnej wiedzy, co ze ślepym, bezkrytycznym i zbyt dosłownym interpretowaniem panujących dogmatów w imię własnego interesu.

Z drugiej jednak strony – na wzór doświadczonego terapeuty – Huxley przeprowadza czytelnika przez spektrum zagadnień wypełniających dramat egzystencji ludzkiej, problemów takich jak doświadczanie własnego „ja", poszukiwanie Boga, przekraczanie granic tożsamości, lęk przed własną skończonością czy smutek. Autor buduje poczucie bezpieczeństwa, które daje możliwość przyjrzenia się każdemu z tych zagadnień bez konieczności odczuwania ciężaru egzystencjalnego.

Książka jest ciekawą formą literacką, łączącą w sobie elementy powieści historycznej i źródła wiedzy o odległej epoce, podręcznika nauk antropologicznych czy traktatu filozoficznego. Napisana żywym i bogatym językiem, łączy podejścia będące domeną różnych dyscyplin naukowych. Huxley miesza ze sobą dziedziny naukowe oraz style pisarskie. Jest to specyficzna cecha warsztatu literackiego tego autora, która sprawia, że książkę przyjemnie się czyta, ale niezwykle trudno opisuje.

Magdalena Tendera

[13] Ibidem, s. 369.

PAULINA TENDERA

VI BIENNALE W BERLINIE
BIENNALE SZTUKI ZNANEJ

Praca naukowa finansowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego ze środków na naukę w latach 2010-2012 jako projekt badawczy, promotorski nr rej. N N101 169138.

Szóste Berlińskie Biennale Sztuki Współczesnej rozpoczęło się jedenastego czerwca i trwało do ósmego sierpnia 2010 roku. Pięć głównych pawilonów wystawowych rozmieszczonych w części centralnej i południowej Berlina stanowiły sale udostępnione przez KW Institute for Contemporary Art (który od 2004 roku jest również głównym organizatorem Biennale), Alte Nationalgalerie (Old National Gallery) przy Bodenstrasse oraz budynki przy Oranienplatz 17, Dresdener Strasse 19 i Mehringdamm 28. Funkcję kuratora VI Biennale Berlińskiego pełniła Kathrin Rhomberg.

Na oficjalnej stronie Biennale (http://www.berlinbiennale.de/) czytamy, iż założeniem organizatorów jest przede wszystkim próba zjednoczenia różnorodnych środowisk zaangażowanych lub też zainteresowanych problematyką sztuki nowoczesnej. Chodzi tu więc o odbiorców sztuki, twórców, jak i uznanych krytyków. Konsekwencją utworzonych powiązań ma być dialog, którego wartość tkwi w przełamywaniu tabu, uprzedzeń i granic ujawnianych i przekraczanych przez sztukę.

Biennale Berlińskie skupia artystów niemieckich oraz tych, którzy wybrali Berlin na miejsce swojego życia i pracy zawodowej. W praktyce oznacza to, że większość artystów wystawiających swoje prace posiada inne niż niemieckie korzenie – do głosu dochodzą inspiracje meksykańskie, izraelskie, amerykańskie, rosyjskie, tureckie i wiele innych oraz szeroko rozumiane wpływy religijne. Pierwsze Biennale Berlińskie odbyło się w 1998 roku; informacje na temat wszystkich poprzednich wystaw znajdują się na stronie internetowej tegorocznej edycji festiwalu.

Ekspozycje Biennale wzbogacone zostały o dyskusję panelową pt. *Exstreme Realism*, którą poprowadziła K. Rhomberg. Wzięli w niej udział Michael Fried, Anri Sala oraz Gustav Seibt. Głównym przedmiotem zainteresowania rozmówców było dzieła Adolpha von Menzla. Zestawienie jego twórczości, nazwanej tu właśnie „ekstremalnym realizmem", z pracami współczesnych artystów rzuciło nowe światło na prace tego pierwszego, a sztukę najnowszą kazało czytać z ciekawej, dość nieoczekiwanej perspektywy. Wydaje się, że nowość tkwi szczególnie w odkryciu, jak bardzo bliskie jest malarstwo Menzla w stosunku do twórczości artystów dzisiejszych, którzy chętnie uciekają od idealizacji na rzecz pełnego doświadczenia egzystencji i realności. Jest to pokrewieństwo tak formy, jak i celu, który spełniać ma sztuka. Interesujące wydaje się tu odniesienie do codzienności: wtapiająca się w naszą przestrzeń życiową sztuka zanika częściowo jako świat oddzielny, sterylny, w którym obowiązują szczególne wartości etyczne i aksjologiczne. Jak w tym kontekście odczytać sztukę Menzla?

Organizatorzy VI Biennale zdają się porzucać pytanie o wartość sztuki. Wrażenie to towarzyszy widzom spacerującym po pawilonach wystawienniczych: artyści poprzez umieszczone w przestrzeniach ekspozycyjnych prace rzadko świadomie rozpoczynają dialog, którego partnerem mógłby się stać obserwator. Artyści nie tworzą czytelnej sfery aksjologicznej. Tematy podejmowane w instalacjach wideo są – tradycyjnie już! – tematami społeczno-politycznymi, czasem osobistymi i intymnymi, które ujmowane są często jako zjawiska oglądane z dystansu. W pracach wideo twórcy bawią się w podglądaczy lub obserwatorów-współuczestników. Nie ingerując w przebieg czasem tragicznych wydarzeń, stają z boku i pozostawiają wolną rękę widzowi, którego zadaniem jest często jedynie estetyczny odbiór wizji artysty. Przykładem mogą być filmy Minervy Cuevas *Dissidence v 2.0* (2010), Iona Grigorescu *Sleep* (2008) lub Armanda Lulaja *Problems with Relationship* (2005). Widzowi towarzyszą tu pewne emocje (zaniepokojenie, ciekawość czy strach), jednak wynikają one raczej z postawy odbiorcy znajdującego się w przestrzeni artystycznej niż z realnego zaangażowania się w treść wideo.

Do prac zaangażowanych należą Renza Martensa *Episode 3* (2008) lub Marka Boulos'a *All That is Solid Melts into Air* (2008) – wprowadzony przez artystę komentarz, często szokujące wypowiedzi, wydobyte różnice kulturowe oraz sytuacje tragiczne i konfliktowe wywołują w widzu zaangażowanie emocjonalne i generują potrzebę określenia własnego stanowiska wobec sytuacji dwuznacznej moralnie.

Artyści zaprezentowali również prace subtelne, intymne i poetyckie. W tego rodzaju dziełach częściej ujawnia się skłonność twórców do kontemplowania rzeczywistości i chęć ujawniania skrytego piękna codzienności.

Zasiadający przed ekranem widz chętnie włącza się w grę emocji i gestów, którą prowadzą aktorzy. Dobrze zrealizowany film inspiruje, pozwala odczuć wartości związków międzyludzkich. Znalazłszy się w sytuacji intymnej odgrywanej przez aktorów, często odczuwamy instynktowne zakłopotanie i zawstydzenie. Artyści zachęcają nas jednak do pozostania, urzekają swobodą i otwarciem, z którymi podejmują problematykę związków rodzinnych, miłosnych czy przyjacielskich. Tego rodzaju przedstawienia, np. *I can Sing* (2008) czy *Metamorphosis Chat* (2009) Ferhata Özgüra, uczą nas bezpieczeństwa w sytuacjach bliskości z innością i cielesnością drugiego człowieka.

Sztuka zaangażowana społecznie i politycznie nie jest oczywiście cechą wyróżniającą Berlińskie Biennale. Większość prac podejmujących tematykę mniejszości narodowych oraz religijnych nie wnosi nic nowego w ujęcie tematu i nie wychodzi poza formę, która rozwija się systematycznie w Europie od końca lat osiemdziesiątych. Tak więc o ile prace te stanowią element zmieniającego się wewnętrznie nurtu sztuki współczesnej, o tyle nie są dla widza przełomowe i zaskakujące. Za przykład posłużyć może Bernarda Bazilego *Protest Marches* (2009). Bazile jest artystą zaangażowanym społecznie i realizującym się przede wszystkim w kontekście działań odbywających się w przestrzeni publicznej (marszów, protestów, strajków...).

Znacznie ciekawsze okazały się prace podejmujące tematykę sytuacji kobiet. To również ujęcia w dużej mierze kolorystyczne, barwne, estetyczne, posiadające niezwykle interesującą kompozycję, jak na przykład seria wielkoformatowych zdjęć autorstwa Nilbar Güreş pt. *Circir* (2010). Artystka pochodząca z Istambułu ukazuje cały szereg symboli i obrzędów związanych w rolą kobiety w tradycji narodowej, która ujawnia się w opozycji między patriarchatem a wolnością seksualną, standardami edukacyjnymi a wolnością słowa itd.

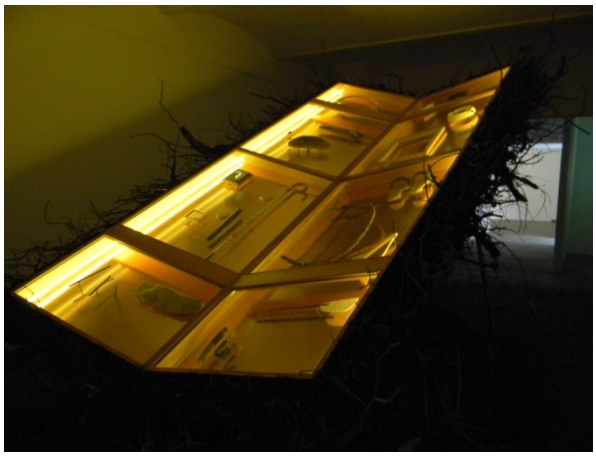
Sztukę feministyczną reprezentuje także Marlene Haring, która przedstawiła instalację *Because Every Hair is Different* (2005). Artystka ta wystawiła w Krakowie z okazji Dnia Kobiet performance pt. *Show Me Yours, I`ll Show You Mine* (2008, Klub Piękny Pies). Haring nawiązuje do współczesnych kanonów piękna cielesnego, które wypaczają ideał kobiecości. Jej działania mają na celu otwieranie kobiet na naturalne doświadczenie własnego ciała i seksualności, bardzo często przyczyniają się też do budowania postawy solidarności i tolerancji.

Zagadnienie (zagadkę?) kobiecości podejmuje również Michael Schmidt w cyklu zdjęć pt. *Frauen* (1997-1999). Każdy, kto znalazł czas na odwiedzenie Berlina w czasie wakacji, z pewnością zwrócił uwagę na identyfikację wizualną VI Biennale – plakaty festiwalu berlińskiego to właśnie prace fotograficzne Schmidta. Trudno ocenić, w jakiej mierze oddają

one charakter całej wystawy. Zdjęcia przedstawiające sylwetkę i ciało kobiety w kolorystyce czarno-białej zachowane są w koncepcji ascetycznej formy i czystości wyrazu. Mimo wyrazistości zdjęcia zachowują subtelność i erotyzm, podkreślają skrytość kobiecej natury. Z jednej strony bardzo wyraźnie przedstawione ciało kobiece daje wrażenie jasności i dostępności, z drugiej zaś ujawnia pozorność i fałszywość przekonania, jakoby widzialne było jednocześnie poznawalnym.

BIENNALE W OBIEKTYWIE AUTORKI. FOTOREPORTAŻ

Identyfikacja wizualna

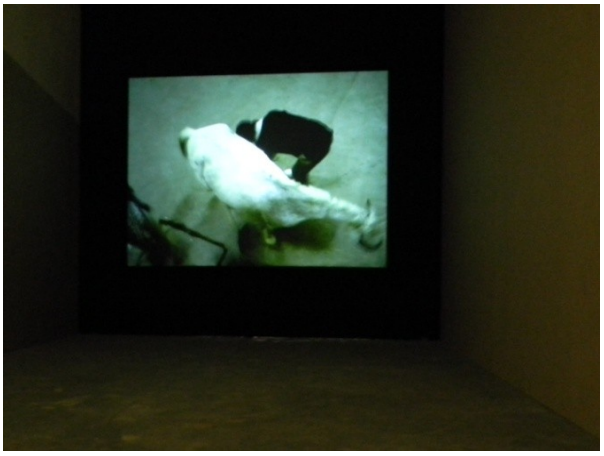


P. Halilaj, *26 Objekte n' Kumpir* (2009)

P. Halilaj, *They are Lucky to be Bourgeois Hens* (2008)

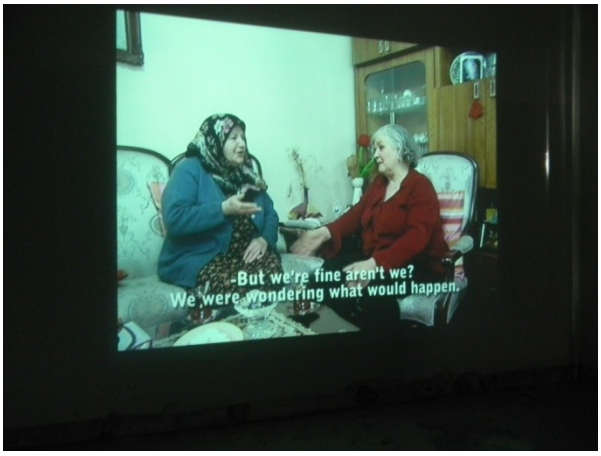
P. Halilaj, *The White Room* (2009)

M. Boulos, *All That is Solid Melts into Air* (2008)



A. Lulaj, *Problems with Relationship* (2005)

R. Martens, *Episode 3* (2008)



F. Özgür, *Metamorphosis Chat* (2010)

F. Özgür, *I Can Sing* (2008)

INFORMACJE O AUTORACH

ANNA SKÓBEL – absolwentka filologii polskiej i angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obecnie doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Przygotowuje rozprawę poświęconą dziejom motywu rozmowy ze Śmiercią w literaturze dawnej. Współpracownik Centrum Badawczego Bibliografii Polskiej Estreicherów.

MARCIN LUBECKI – doktorant w Instytucie Filozofii UJ. Absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego, Politechniki Łódzkiej, Akademii Techniczno-Humanistycznej. Interesuje się filozofią współczesną i filozofią kultury, myślą Heideggera, ponowoczesnością. Przygotowuje pracę na temat motywu drogi w filozofii Nietzschego, Heideggera i Deleuze'a.

MARIUSZ KALANDYK – absolwent dziennikarstwa WSIiZ w Rzeszowie oraz stosunków etnicznych i studiów dalekowschodnich na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych UJ. Z wykształcenia dziennikarz-kulturoznawca, z zamiłowania socjolog i politolog. Zajmuje się teorią stosunków etnicznych i narodu, a także nacjonalizmami religijnymi w Azji Południowo-Wschodniej i Centralnej – ze szczególnym uwzględnieniem Sri Lanki oraz Tybetu. Wieloletni zawodnik Krakowskiego Klubu Kendo i Iaido „Doshinkan" YMCA Kraków oraz współzałożyciel Rzeszowskiego Stowarzyszenia Kendo.

JOANNA DZIADOWIEC – absolwentka kulturoznawstwa międzynarodowego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obecnie doktorantka w Instytucie Studiów Regionalnych na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych UJ. Główne obszary zainteresowań naukowych: komunikacja interkulturowa, tożsamość, współczesny rytualizm, antropologia widowisk, ludyczność, nowe zjawiska w folklorze i jego formy. Przygotowuje dysertację na temat przestrzeni międzynarodowych festiwali folklorystycznych w oparciu o festiwale odbywające się w odmiennych kręgach kulturowych. Menedżerka i animatorka przedsięwzięć kulturalnych i naukowych, konsultantka kulturoznawcza programów TV, członkini zespołów i organizacji folklorystycznych.

EWA KORZENIOWSKA – studentka filozofii i kulturoznawstwa dalekowschodniego na Uniwersytecie Jagiellońskim. Stypendystka Momoyama Gekuin University (Osaka) i University of Lucerne. Interesuje się estetyką i sztuką japońską okresu Heian i Edo, a także twórczością H. Hessego i F. Dostojewskiego.

JUSTYNA GAJEK – doktorantka Wydziału Polonistyki UJ, absolwentka teatrologii oraz filologii klasycznej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Laureatka konkursu „Łabędzie Pióro" na najlepszą recenzję teatralną X Festiwalu Szekspirowskiego, recenzentka portalu Teatralia.

ALEKSANDRA WILCZURA – historyczka, kulturoznawczyni, ekonomistka i komparatystka; absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego i Uniwersytetu Oksfordzkiego; laureatka stypendium rządu brytyjskiego i British Council, im. Josepha Conrada – Chevening Scholarschip oraz One-Year Fellowship im. Franza Rozenzweiga w Europejskim Instytucie Studiów Żydowskich PAIDEA w Sztokholmie; doktorantka na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych UJ. Od 2007 roku prowadzi redakcję czasopisma naukowego „Studia Bliskowschodnie".

MAGDALENA TENDERA – absolwentka resocjalizacji UJ.

PAULINA TENDERA – doktorantka na Wydziale Filozoficznym UJ. Interesuje się filozofią sztuki oraz neoplatonizmem. Przygotowuje pracę doktorską pt. *Od filozofii światła do sztuki światła. Heglowska interpretacja przemian pojęcia.*