maska
43
3/2019
magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy
ISSN: 1898-5947

# wzrok - spojrzenie - perspektywa

# maska

magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy

43 (3/2019)

# wzrok – spojrzenie – perspektywa

Kraków 2019

**„Maska" nr 43 (3/2019)**
**Kraków 2019**

**ISSN: 1898-5947**
Nakład: 100 egzemplarzy
Egzemplarz bezpłatny

„Maska" jest recenzowanym czasopismem naukowym. Zgodnie z wymogami MNiSW pełna lista recenzentów artykułów w danym roku jest dostępna na stronie: www.maska.psc.uj.edu.pl/maska/listy-recenzentow.

Wszystkie teksty i materiały ilustracyjne (jeśli nie podano inaczej) udostępniane są w trybie otwartym z zachowaniem praw autorskich w użyciu niekomercyjnym (Creative Commons BY-NC 4.0).

Pełne teksty oraz streszczenia opublikowanych prac są dostępne online w międzynarodowej bazie danych The Central European Journal of Social Sciences and Humanities (cejsh.icm.edu.pl).

**Adres redakcji:**
ul. Grodzka 52
II piętro, s. 102
31-044 Kraków
redakcja.maska@gmail.com
www.maska.psc.uj.edu.pl

**Publikacja finansowana przez:**
RADA KÓŁ NAUKOWYCH UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

**Druk:**
AT Wydawnictwo
www.atwydawnictwo.pl

**Redaktor naczelny:**
Adam Woźniak

**Redaktorka prowadząca numer:**
Agnieszka Wójcik

**Kolegium redakcyjne:**
Marta Błaszkowska
Tomasz P. Bocheński
Dominika Ciesielska
Agnieszka Kiejziewicz
Katarzyna Kleczkowska
Anna Kuchta
Igor Łataś
Aleksandra Łozińska
Maciej Nawrocki
Magdalena Stonawska
Sylwester Szwedzki
Agnieszka Ścibior
Agnieszka Urbańczyk
Piotr Wajda
Magdalena Wąsowicz
Kama Wodyńska
Adam Woźniak
Agnieszka Wójcik

**Redakcja językowa:**
Marta Błaszkowska
Tomasz P. Bocheński
Dominika Ciesielska
Agnieszka Kiejziewicz
Aleksandra Łozińska
Maciej Nawrocki
Magdalena Stonawska
Agnieszka Urbańczyk (kierowniczka)

**Redakcja techniczna, skład i łamanie:**
Izabela Pisarek

**Okładka:**
Paweł Kalina

# Spis treści

**Olga O'Toole** **5**
Discourse, the Panopticon, and Space: How Selected Fitness Magazines Become a Mechanism of Social Control over the Body

**Zuzanna Kann-Skorupska** **19**
Trzecie oko boga Śiwy. Spojrzenie w tańcu i teatrze indyjskim

**Jadwiga Romanowska** **33**
Kształtowanie się relacji widz – artysta we flamenco na przykładzie praktyki *fin de fiesta*

**Dominika Zielińska** **45**
Patrzeć z góry. Hiszpańska tradycja esperpento

**Sylwia Papier** **55**
Spojrzeć matce w oczy. Lektura wystawy *Moc i Piękno*

**Lidia Kamińska** **67**
„Widzę cię w mych oczach/ jak gdyby w jakimś przymglonym odbiciu". O spojrzeniu na kobiece odbicie ideału w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera

**Dorota Rochecka-Sembratowicz** **83**
Sensy czy fasady? O chwytach narracyjnych w *Królu* i *Królestwie* Szczepana Twardocha

**Aleksandra Sprengel** **99**
Podglądanie brzyduli w *Lotten Brenners ferier* Hjalmara Bergmana i *Iwonie, księżniczce Burgunda* Witolda Gombrowicza

**Gabriel Bednarz** **111**
Krytyka eksperymentu Leona Chwistka: *O zmianach periodycznych treści widzianych obrazów*

**Sylwester Szwedzki** **123**
Zwyczaje japońskich mnichów buddyjskich z perspektywy listu Franciszka Ksawerego z 1549 roku do jezuickiego kolegium w Goa

# Table of contents

**Olga O'Toole** **5**
Dyskurs, panoptykon a przestrzeń. Jak wyselekcjonowane czasopisma fitness stają się mechanizmem kontroli społecznej nad ciałem

**Zuzanna Kann-Skorupska** **19**
The Third Eye of God Shiva: The Gaze in Indian Theatre and Dance

**Jadwiga Romanowska** **33**
Negotiating the Audience–Artist Relationship in Flamenco's *fin de fiesta* Practice

**Dominika Zielińska** **45**
Looking Down: The Spanish Tradition of Esperpento

**Sylwia Papier** **55**
Look in the Mother's Eyes. A Reading of the *Strength and Beauty* Exhibition

**Lidia Kamińska** **67**
'I see you in my eyes/ like in a misty reflection'. About a Gaze at a Women's Reflection of the Ideal in the Poetry of Kazimierz Przerwa-Tetmajer

**Dorota Rochecka-Sembratowicz** **83**
Meanings or Façades? On Narrative Measures in *Król* and *Królestwo* by Szczepan Twardoch

**Aleksandra Sprengel** **99**
Peeping at an Ugly Woman in Hjalmar Bergman's *Lotten Brenners ferier* ['Lotten Brenner's Holidays'] and Witold Gombrowicz's *Iwona, księżniczka Burgunda* [*Yvonne, Princess of Burgundy*]

**Gabriel Bednarz** **111**
A Critique of Leon Chwistek's Experiment: *On the Periodic Changes of Visual Images' Content*

**Sylwester Szwedzki** **123**
The Customs of Japanese Buddhist Monks from the Perspective of Francis Xavier's 1549 Letter to the Jesuit Collegium in Goa

Olga O'Toole

# Discourse, the Panopticon, and Space: How Selected Fitness Magazines Become a Mechanism of Social Control over the Body

Institute of English Studies, Jagiellonian University

## Introduction

The female body is often subject to what is known as the *male gaze*[1]. However it is not only the female (and feminine) body which is subjugated to such objectification, but also the man's. In order to conduct a parallel analysis, the instigation of a discussion on the way the two are presented, with regards to the space physical bodies occupy, is pertinent, for both men and women are socialized to minimize or maximize their comported selves. Here I consider the discursive practice of women's and men's fitness magazines as a panoptic mechanism which places its subject at the center of the public eye[2]. Not only do both men and women suffer the consequences of pressure to attain certain bodily ideals, but the question of space expected to be taken up by the two should also be viewed as existing on two separate ends of a spectrum. When it comes to the discourse on the body, which is communicated in the text found on the covers of magazines such as *Shape* and *Men's Health*, there is also a visible difference in the way that each target audience is linguistically approached. Of particular interest here are the verbs and modifiers (adjectives) used to describe men's and women's physiques.

1 Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 1972, p. 45.

2 Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1979.

## Gender and space

The amount of space one is presumably allowed to occupy is a gendered concept[3], from concepts of *manspreading*[4] and *mansplaining*[5], as well as the idea of the masculine ideal in physicality as consisting of high muscle mass, to issues of anorexia in the modeling industry[6] and the media's preoccupation with keeping women slim and youthful[7]. Viewing these embodiments of socio-cultural notions of physical space as gendered is an acute demonstration of the way in which masculinities and femininities are negotiated for the public on a larger scale to the space of the public sphere. The differences between women's and men's occupations of space are modulated to communicate the ideals of masculinity and femininity which remain asymmetrical, even after a more empowering stance is taken in publicly observable discourse on women. Whether through the demonstration of strength in a physical domain and in the male-dominated area of sports or in the importance of penis size as representative of a man's sexual prowess and power[8], largeness, which is, oddly enough, synonymously "size", is something that is coveted in the attainment of masculine ideals[9].In line with traditional notions of masculinity as parallel to ideals of hyper-masculinity, the importance of size as demonstrative and expressive of true masculinity, particularly in the case of the body, is a norm that is related to the social conditioning of characteristics of masculinity. The socio-cultural nature of men's domination of public space is related to the pressure of a man to possess not simply adequate, but stellar, sexual performance in the heterosexual market[10]. For one, to have a small penis is comparable to possessing weakness on the masculine front, or lacking in the masculinity domain altogether. The emphasis on male physical and spatial dominance is something that has long since been recognized as a salient marker of masculinity[11]. In juxtaposition with presentations and representations of women, men, although socio-cultural pressures do still apply, remain set in a dominant position

3 Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body.* University of California Press, 2004.

4 Jane, Emma. "'Dude… stop the spread': antagonism, agonism, and #manspreading on social media". *International Journal of Cultural Studies*, 2016, pp. 459 – 475.

5 Lutzky, Ursula and Robert Lawson. "Gender Politics and Discourses of #mansplaining, #manspreading, and #manterruption on Twitter". *Social Media + Society,* 2019, pp. 1 – 12.

6 Bordo, Susan., op. cit., pp. 45 – 69.

7 eadem., op. cit., p. 45.

8 Braun, Virginia and Celia Kitzinger. "The perfectible vagina: Size matters". *Culture, Health and Sexuality.* 3.3, 2001, p. 268.

9 Majer, Anna. *Dyskurs dyscyplinowania męskiego ciała w wybranych tekstach kultury popularnej*. [Eng. The Discourse of Disciplining the Male Body in Selected Pop Culture Texts]. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2016, pp. 145 – 146.

10 Lehman, Peter. *Pornography, Film and Culture.* New Jersey: Rutgers University Press, 2006.

11 Katz, Jackson. *The Macho Paradox: Why Some Men Hurt Women and How All Men Can Help.* 2006.

as far as expectations are concerned (not taking into consideration the repercussions of not meeting societal demands). Women, on the other hand, are pushed into whatever space remains left over for them, and are asked to reach equally unattainable bodily ideals, if only to serve the pleasures of men[12]. As Berger puts it,

> to be born a woman has been to be born, within an allotted and confined space, into the keeping of men. The social presence of women has developed as a result of their ingenuity in living under such tutelage within such a limited space[13].

Although women make up the greater part of the world's population, thus their *masses* take up more space in a demographic understanding, they are afforded the least amount of space for their bodies and themselves under patriarchal rules. It was Nancy Henley[14] who brought attention to the social bodily expectations as pertain to the bodily behavioral practice of women. She claims that the cultural implications on the body leave women to fill the space "left over by men". Not only is a minimal amount of space afforded women in the physical sense (the way Western women are expected to sit etc.) but also in the textual. The messages put across, which implicate the "shrinking" and "cutting away" of the female body, and the "building" of mass on the part of men, find their way into the textual messages juxtaposed with other multimodal techniques. Young[15] translated the idea of the confinement of women's space into sports dialectics, applying it to the well-known expression to "throw like a girl", and placed the blame not on biology but on the socialization of girls to throw a ball using just the arm and hand, whereas the boy is culturally provided and allowed more space to throw a proper pitch[16].What is conveyed here is that since women are provided less space on the whole, they automatically assume the bodily comportment[17] that society has prescribed them, which translates into a physical contortion, as the possibility of getting comfortable in public space, being equivalent to the ability to sprawl out, is quite impossible. What is essential in understanding space from a feminist perspective is registering how discourses augment the supposed importance of this space in forming notions of gender ideals[18]. The discourse visible to the eye of the public is one not only found inside the magazines discussed, but even on their covers, meaning that not only are target audiences affected by the messages they send, but also an audience which does not even intend to buy them.

---

12 Berger, John., op. cit.

13 Ibidem, p. 46.

14 Henley, Nancy. *Body Politics: Power, Sex, and Nonverbal Communication*. New Jersey: Prentice Hall, 1977.

15 Young, Iris. "Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment. Motility and Space". *Human Studies.* 3.1, 1980., pp. 137 – 156.

16 Ibidem, pp. 137 – 138.

17 Ibidem.

18 Ibidem.

## *Panopticon* theories

The idea of the *panopticon* originated in Jeremy Bentham's notion of the ideal prison structure, which he presented in the form of a very detailed blueprint. The goal of the structure was to allow for a minimal amount of surveillance while creating a feeling among the inmates of the prison of their continually being monitored by the watchman or watchmen[19]. As a result of this, Bentham purported that the inmates of the prison would feel forced to monitor themselves, as they were uncertain of who the guard was able to see, since they were to be aware of his presence, however unable to see the guard(s) themselves. It was Foucault who took the idea of the *panopticon* and utilized it as an architectural metaphor of social control. Foucauldian postulations of the body as a mechanism that exists in the complicated tangle of control and discourses have been applied in theories on the body in cases of both men and women[20]. The *panopticon* is symbolic of the ubiquitously known social control mechanisms of the internet and other media[21]. Here, the notion of discourse as representative of the gaze of the opposite sex can be considered a panoptic mechanism of control over both female and male bodies. The discourse of the constriction of the feminine female body and discursive presentations of strength and mass of the ideal male body, which reads dominance, is also indicative of the control of the female through notions of beauty and bodily ideals, which can be considered harmful bodily practices in and of themselves.

## Methodology

In the methodology of Critical Discourse Analysis (CDA), the social context is seen as highly influential on the language that is used and the discourse that is present within it[22], and vice versa. Because CDA is "problem- or issue-oriented"[23], with its main focus being on effectively studying the relation of discourse to issues of social inequity, it is the appropriate method of analysis for work of a feminist nature. The goal of CDA is to bring attention to any social inequities present in text, and it is here that I aim to utilize a CDA approach to the analysis of the representations of masculinity and femininity in *Shape* and *Men's Health.* Taking into account the metaphorical gravity of Foucault's use

19 Bentham, Jeremy. *The Panopticon Writings*, 1791.

20 Bordo, Susan., op. cit., pp. 45 – 69.

21 Green, Stephen. "A PLAGUE ON THE PANOPTICON: Surveillance and power in the global information economy". *Information, Communication and Society*, 1999.

22 Fairclough, Norman. "Critical discourse analysis as a method in social scientific research. Methods of critical discourse analysis". *Methods of Critical Discourse Analysis,* 2001, pp. 121 – 138.

23 Van Dijk, Teun A. "Aims of Critical Discourse Analysis". *Japanese Discourse* vol. 1., 1995, p. 17.

of the *panopticon* in discussing societal ills, the media's role in influencing collective thought on both women's and men's bodies should be explored in more depth from this perspective[24]. The specific approach taken here is that of Feminist Critical Discourse Analysis[25], which works to bring attention to the discursive nature of women's oppression, but also that of its position in relation to representations of a domineering, dominant kind of masculinity.

## Analysis

The two magazines used in the analysis, *Shape* and *Men's Health,* are aimed at both women and men respectively and have both undergone numerous qualitative and quantitative linguistic studies[26]. This makes the two more comparable for the purpose of analysis, providing enough background information to consider the current study as adding to the dimensions of research which already exist regarding notions of masculinity and femininity in the fitness advertising and promotion industry. The ways in which masculinity and femininity are textually negotiated in the magazines concerned with bodily fitness as being polar opposites of one another, is done through various rhetorical devices, linguistic embellishment, connotative devices, and metaphor. In each separate section, I analyze the way in which the contents of the covers of 30 issues from each title (taken from the issues that came out between the years 2013 and 2017) not only negotiate certain prescriptions of masculinity and femininity ideals but also reinforce gendered notions of physical space. What the analysis consists of is the study of the way that space is textually maneuvered as being appropriate or inappropriate to men and women, through the reinforcement of existing gender ideologies. Because ideas of masculinity oftentimes serve as an idea of a norm, and ideas of femininity tend to be an outlier of that, I have chosen to examine *Men's Health* first, and subsequently, follow this analysis with an analysis of each aspect with regards to *Shape*.

## Building to take up space

The methodology behind the advertising of the male bodily ideal in *Men's Health* magazine is centered on traditional ideas of masculinity through presentations of

24 Ibidem.

25 Lazar, Michelle M., "Performing state fatherhood: The remaking of hegemonic masculinity". *Feminist Critical Discourse Analysis: Gender, Power and Ideology in Discourse.* New York: Palgrave, 2005, pp. 139 – 166.

26 Crawshaw, Paul. "Governing the Healthy Male Citizen: Men, Masculinity and Popular Health in Men's Health Magazine". *Social Science and Medicine.* 65.8, 2007, pp. 1606 – 1618.

hyper-masculinity[27]. Here, I build on other studies which have discussed negotiating masculinity in media discourse by looking into the ways that fitness magazines aimed at a heterosexual male audience communicate the idea that being an adult male exists parallel to occupying public space. Through the lexical items, semanticity and metaphorical reference to a typically male-associated spectrum of vectors, the discourse of masculinity in *Men's Health* is dominated by language with a semantic weight which communicates male aggression, dominance as far as the occupation of space, and leaves little room for a less hyper-masculine ideal.

The specificities of the target groups for muscle mass in men are, as presented by the discourse here analyzed, the chest, arms, and back. The word *build* is the most prevalent verb besides that of lose (when it comes to fat) in the covers analyzed. Other augmentative verbs that are used, such as *boost, sculpt,* and *spike*, indicate the need for the reader to increase manliness which most often means the increase of bodily volume.

From a socio-cultural perspective, the view of muscularity as being an indicator of masculinity has not undergone much change over the decades. Klein's[28] claim that "muscles are about more than just the functional ability of men to defend home and hearth or perform heavy labor" touches on men's relationship with muscle being the construction of masculine power. This can be seen in the constant emphasis in *Men's Health USA* on building muscle mass, and this being simply in the text on the covers of each issue.

1) *build* UFC muscle (*Men's Health,* May 2013)
2) arms & abs: *build* strength that shows (*Men's Health,* May 2014)
3) *build* a back of steel (*Men's Health*, May 2016)

The verb choice of *Men's Health* construes an image of hyper-masculine strength through power and domination, rendering this achievable mostly via the attainment of the ideal masculine physique.

Other examples of verbs of augmentation present in the discourse of *Men's Health* on the male form and masculinity include:

4) Get back in shape – *sculpt* your body in just 10 days (*Men's Health USA*, February 2013)
5) boost metabolism, build muscle, *spike* testosterone (*Men's Health USA*, March 2013)
6) *blast* your biceps (*Men's Health USA,* March 2015)

27 See: Gentry, James and Robert Harrison. "Is advertising a barrier to male movement toward gender change?". *Marketing Theory*, 10(1), 2010, pp. 74 – 96; Kilmartin, Christopher. *The Masculine Self.* New York: McGraw Hill, 2000; Zoodsma, Joy. *"Make over your body: Conflicting images in women's fitness magazines*. (Unpublished Master's Thesis). Western Michigan University: Michigan, 2012.

28 Klein, Alan., *Little big men: Bodybuilding subculture and gender construction*. New York: SUNY, 1993.

The analysis demonstrated that an important attribute of hyper-masculine strength is the possession of bodily muscle mass. The verb which occurred most often in the analysis was *build*, which signifies the construction of something. The male body is, as such, metaphorically transformed into a machine, with the goal in mind of gaining power and mass, to take up the socio-constructed space that it has been allotted.

## Adjectives in Men's Health

Other lexical items with semantic attributes that illustrate bulk as parallel to masculinity are the adjectives that discuss a hyper-masculine, muscular physique described as most desirable. While just as in women, the adjectives present in the text leave little room for fat, reference to popular characters which are associated with characteristics of power, strength and aggression are present. The examples illustrate this:

7) The easy way to *hard* abs (*Men's Health USA,* February 2013)
8) Build *UFC* muscle (*Men's Health USA,* May 2013)
9) *Insane* arms in 4 moves (*Men's Health USA*, June 2015)
10) Build *huge* arms (*Men's Health USA*, March 2016)

The adjectives present are representative of a desirable ideal and the object of the heterosexual gaze. The presence of modifiers which underline the importance of strength in men, although not always in a direct manner, maintains the strong and deeply rooted notion that masculinity is equivalent to notions of hegemonic masculinity[29]. This is also visible in the strength-biased nature of the discourse present on many of the covers, which revolves around deep-seated metaphors of war, aggression, violence and strength on the subject of masculinity, thus negotiating it as such.

## Words for a warrior

The negotiation of masculinity takes place through the act of a discursive masculinization, which utilizes reference to characters familiar to readers from popular culture. This reference to popular tropes of masculinity seems to have the same power-building creation of desire for the hegemonic ideal.

11) Experience the *Spartacus* workout (*Men's Health USA,* February 2013)
12) Hugh Jackman: ripped! Get *Wolverine* fit in 4 moves (*Men's Health USA,* June 2014)
13) train, suffer, *conquer* (*Men's Health USA,* July 2015)
14) action hero arms (*Men's Health USA,* July 2015)
15) *Super man* body plan (*Men's Health USA,* September 2015)

29 Connell, Raewyn, James W. Messerschmidt. "Hegemonic masculinity rethinking the concept". *Gender & Society*, 19(6), 2005, pp. 829 – 859.

Here the examples present the linguistic embodiment of masculinity as possessing gladiator-like, superhero and celebrity-like qualities, and being one that possesses the qualities of the emasculated television character with features displaying hyper-masculine bodies. It is visible in the text that, as theories of masculinities have pointed out, "muscles are markers that separate men from each other and, most important perhaps, from women. And while he may not realize it, every man […] is engaged in a dialogue with muscles"[30]. In contrast, we see almost none of this taking place in magazines aimed at a female readership. This course of discursive action very well may have a negative impact on male readership, with pressurized notions of hyper-masculinity as being hetero-sexy propagated as the most desired body type for a man.

## *Shape* magazine and the masculinization of the female 'fitness'

With *Shape* magazine being known for the butting of heads between its two owners[31] (each having their own envisioned portrayal of embodied femininity), the differences are visible on the covers, as the message which switches from the powerful and strong to the sexy woman varies from issue to issue. Although the popularity of staying in shape is widely viewed as a form of creating and promoting body positivity, the portrayal of women's fitness when it comes to images that have a more empowering stance is arguably one demonstrative of masculinity as the face of power.

The idea of the fierce and sexy woman poised as the representation of the sexually oppressed female fighting back and reclaiming her sexual power is not new to CDA[32]. The language used to create feelings of empowerment, however, is found within adjectives associated with masculinity[33], as exemplified in the analysis of adjectives used in *Men's Health* to convey ideas of strength as lateral to the masculine ideal.

16) Ciara! In fighting shape (*Shape USA,* September 2015)
17) Jillian – strong, inspiring, epic (*Shape USA*, July-August 2016)
18) Fierce body, calm mind – crush your goals now (*Shape USA,* May 2017)

30 Klein, Alan. op. cit., 1993, p. 16.

31 In the 1980s, with the rise of *Shape,* both the owners, Joe Weider and Christine MacIntyre, had differing views on what they endorsed as the magazine's branding. While Weider supported a less journalistic approach and viewed the magazine as profiting more greatly from commercialization of the brand, MacIntyre's focus remained on a more academic and health-based stance. MacIntyre claimed that women on the cover should look healthy rather than sexy. (See: Williams, Alexander, "Culture, community & commitment: group fitness has made an impact that reaches far beyond the studio walls". *IDEA Fitness Journal*. 4.7. Publisher: IDEA Health & Fitness, 2007).

32 Machin, David & Joanna Thornborrow, op. cit.

33 Goddard, Angela. & Lindsey Mean Patterson., *Language and Gender*. New York: Routledge. 2000.

Although the adjective *fierce* also finds itself in the position of empowerment discourse, it contains sexual connotations when used in reference to women[34]. Examples 16 and 17 are even more interesting, as here no emphasis on sexuality is placed. The celebrity figures in question, Ciara and Jillian Michaels, are for one, African American, and the other, openly gay, making the lack of feminized sexuality seem significant of a socio-cultural correlation of being butch (read masculine) with being black or lesbian[35]. This reference to women who make up a large fraction of social groups, which have gone underrepresented in the press, is uncannily extricated from the norms of femininity.

## *Shape* magazine and the language of cutting and shrinking

In the traditional feminist view of Dworkin[36], the cultural control over the female body is one that restricts a woman's bodily freedom, and the position of femininity taken in women's magazines is no different.

The discourse of *Shape* magazine presents two contrasting images of the fit female form: one being of the strong female and the other, more dominant in social life, that of the sexy female. However empowering becoming strong may seem to be what obviously conquers the discourse of the fitness magazines is the prototype of slim and slender, sexy woman, which defeats the purpose of exercise for the physical body almost entirely. Some of the examples are as follows:

19) *whittle* your middle (*Shape Magazine,* May 2013)
21) *lose* your belly (*Shape Magazine,* September 2013)
22) *shrink* your belly (*Shape Magazine,* June 2014)

What is evident in the verb choice of *Shape* magazine is the pressure for women to become as slim as possible, not only by losing weight but by making the body as tight and toned as possible. The question of space that is taken into consideration throughout the analysis confirms that these linguistic markers mean leaving less space for woman to occupy, making it also the reader's duty to make sure she abides by the rules of physique laid down by society. Additional to the fact that these imperatives denote the meaning of cutting away of unwanted endowments of fat, the connotations of the chosen verbs imply negative characteristics of having too high a body mass, and therefore the desired quality of its elimination.

34 Machin D. and J. Thornborrow, op. cit.

35 Garrett-Walker, Ja'Nina Joy et al. "Butch Bottom-Femme Top? An Exploration of Lesbian Stereotypes". *Journal of Lesbian Studies.* 16.1, 2012, pp. 90 – 102.

36 Dworkin, Andrea. *Woman hating: A radical look at sexuality*. New York: Penguin Books, 1974.

In the case of the female body, the verbs which dominate the analyzed issues are *drop, lose, shrink, tone* and *firm*, whereas any verbs which signify strength or power have nothing to do with the sphere of the body:

23) *Boost* your bank account (*Shape USA*, March 2014)
24) *Conquer* your clutter (*Shape USA*, June 2014)
25) *Crush* your goals now (*Shape USA*, May 2017)

The contrast in what the semanticity of these verbs actually refers to, with the differentiations in emphasis on minimizing and verbs associated with power, is what they concern in their meaning. Whereas the lexical item *boost* was used in collocation with muscle and body mass, *Shape* indicates that the only boost needed in a woman's life is in material wealth. *Conquer*, instead of its association with likeness to a warrior winning a battle, as in the example from *Men's Health*, again takes on the meaning of minimizing rather than overcoming, however this time getting rid of the many things a woman might stereotypically possess. Again, these ideals are additionally perpetuated in the text, assuming that women lack control in areas of consumerism and need, yet again, to cut down on something, be it fat or the amount of material things that she has in her possession, which attributes to the systematic contribution to stereotypical notions of femininity by the media.

## Adjectives in *Shape*

The linguistic modifiers in *Shape* magazine communicate a similar equation of the feminine form to one that must be cut in an effort to reduce, every inch of fat having to be removed from its premises, that is, after having been given whatever room is left over by that which is the bulky capaciousness of what should be the male body.

26) *toned* abs, *shapely* butt, *lean* legs (*Shape USA*, September 2013)
27) *tight* & *sexy* butt; *lean* & *firm* thighs; *sleek*, *strong* arms (*Shape USA*, January-February 2014)
28) 24 minutes to *slim* (*Shape USA*, April 2014)
29) *tight* & *trim* all over (*Shape USA*, December 2016)

What is evident here is the minimizing nature of the adjectives used for the shape women are projected as wishing to achieve. By observing a discourse wrought with lexical items such as *trim, tight* and *sleek*, the communication brought forth from it is that of ideas of the small and compact woman who is able to fit into an equally small space.

The semantic weight of such lexical items works as an imperative for the female, which it chooses to embody, enact and persuade. Attractiveness is equated to sexual desirability, which is then equated to a certain amount of space (the space to be

allotted to individuals according to their gender). The role of sex in advertising has been scrutinized in many areas of the social sciences and has been acknowledged as a leading marketing tool in many areas of commerce[37]. Not only does the data present negotiated space, but also demonstrates that the sexual objectification of women is still a common tool of use in the magazine industry. Here, however, heterosexual attractiveness comes up in the case of both magazines targeted at audiences of men and women, in quite equal numbers.

## Conclusions

The texts analyzed present a chasm of a difference between femininity and masculinity as pertains to the physical fitness of the body and the expectations that go with it, an issue that has already been subjected to analysis prior. It is, however, necessary to discuss the way that the problem of bodily spatial occupation is negotiated in various ways, beginning with the fundamental linguistic aspect as such. Although to maintain physical fitness, physical effort is required, the female (feminine) physique is required to remain sleek, without traces of the muscularity associated with being butch or masculine.

In taking a critical approach to issues of space and the sexist nature of the visible divide that exists in socio-cultural collective regard as to who may take up how much space, it becomes evident that inequities that exist are tied to collective notions. This, in relation to already existing and discussed ideologies regarding gender, brings us back to the ideological point of departure itself.

The panoptic mechanism of the discourse of the media lies in its omnipresent properties and the communication of heterosexual "sexiness" as "*hetero-sexy*"[38]. By communicating the need for the attainment of physical attractiveness as being the object of the gaze of the opposite sex, a heterosexually centered discourse occurs. This discourse, in particular, does not only communicate sexuality as foreground to human existence but also inherently negotiates body size and the space that the physical body occupies, in turn dictating the norms of masculinity and femininity as having to adhere to stereotypical ones.

The female reader is pushed both metaphorically and literally into a space of constriction and constant navigation towards an ideal that remains impossible to achieve for many women. The same may be said of masculinity; however, the grandeur of bodily capacity still leaves these goals as positive ones in comparison to what is expected of the desires of women.

37 Streitmatter, Rodger, *Sex Sells!: The Media's Journey From Repression To Obsession*. Boulder: Westview Press, 2004.

38 Hardin, M., J. E. Dodd, and J. Chance. "On equal footing? The framing of sexual difference in Runner's World". *Women in Sport and Physical Activity Journal*, 14(2), 2005, pp. 40 – 51.

## Bibliography

Bentham, Jeremy. *The Panopticon Writings*, 1791.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 1972.

Bordo, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body.* University of California Press, 2004.

Braun, Virginia and Celia Kitzinger. "The perfectible vagina: Size matters". *Culture, Health and Sexuality.* 3.3, 2001.

Connell, Raewyn and James W. Messerschmidt. "Hegemonic masculinity rethinking the concept". *Gender & Society*, 19(6), 2005. 829–859

Crawshaw, Paul. "Governing the Healthy Male Citizen: Men, Masculinity and Popular Health in Men's Health Magazine". *Social Science and Medicine*, 65.8, 2007.

Dworkin, Andrea. *Woman hating: A radical look at sexuality*. New York: Penguin Books. 1974.

Fairclough, Norman. "Critical discourse analysis as a method in social scientific research. Methods of critical discourse analysis". *Methods of Critical Discourse Analysis,* 2001.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1979.Garrett-Walker, Ja'Nina Joy et al. "Butch Bottom-Femme Top? An Exploration of Lesbian Stereotypes". *Journal of Lesbian Studies*, 16.1, 2012.

Gentry, James and Robert Harrison. "Is advertising a barrier to male movement toward gender change?". *Marketing Theory*, 10(1), 2010.

Goddard, Angela and Lindsey Mean Patterson. *Language and Gender*. New York: Routledge. 2000.

Green, Stephen. "A PLAGUE ON THE PANOPTICON: Surveillance and power in the global information economy". *Information, Communication and Society*, 1999.

Hardin, Marie. et al.. "On equal footing? The framing of sexual difference in Runner's World". *Women in Sport and Physical Activity Journal*, 14(2), 2005.

Henley, Nancy. *Body Politics: Power, Sex, and Nonverbal Communication*, New Jersey: Prentice Hall, 1977.

Jane, Emma. "'Dude … stop the spread': antagonism, agonism, and #manspreading on social media". *International Journal of Cultural Studies*, 2016.

Katz, Jackson. *The Macho Paradox: Why Some Men Hurt Women and How All Men Can Help.* Sourcebooks, 2006.

Kilmartin, Christopher. *The Masculine Self.* New York: McGraw Hill, 2000.

Klein, Alan. *Little big men: Bodybuilding subculture and gender construction*. New York: SUNY, 1993.

Lazar, Michelle M.. "Performing state fatherhood: The remaking of hegemonic masculinity". *Feminist Critical Discourse Analysis: Gender, Power and Ideology in Discourse.* New York: Palgrave, 2005.

Lehman, Peter. *Pornography, Film and Culture.* New Jersey: Rutgers University Press, 2006.
Lutzky, Ursula and Robert Lawson. "Gender Politics and Discourses of #mansplaining, #manspreading, and #manterruption on Twitter". *Social Media + Society*, 2019.
Majer, Anna. *Dyskurs dyscyplinowania męskiego ciała w wybranych tekstach kultury popularnej*. Gdańsk: WN Katedra, 2016.
Streitmatter, Rodger. *Sex Sells!: The Media's Journey From Repression To Obsession*. Boulder: Westview Press, 2004.
Van Dijk, Teun A. "Aims of Critical Discourse Analysis". *Japanese Discourse* vol. 1., 1995.
Williams, Alexander., "Culture, community & commitment: group fitness has made an impact that reaches far beyond the studio walls". *IDEA Fitness Journal*. 4.7, 2007.
Young, Iris. "Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment. Motility and Space". *Human Studies.* 3.1, 1980.
Zoodsma, Joy. *"Make over your body: Conflicting images in women's fitness magazines*. (Unpublished Master's Thesis). Western Michigan University: Michigan, 2012.

## Summary

Feminist Critical Discourse Analysis has focused on questions of gender inequality regarding sexualities, politics, the family, the media, and hegemonic notions, among others (Gouveia, 2005; Holmes, 2005; Lazar, 2005; Talbot, 2005; Wodak, 2005). This paper is an analysis of the discourse present in fitness magazines targeted at men and women and regards the social pressure to monitor shape and size. Considering that feminist scholars have argued that the minimization of public space affords women less symbolic space (Jeffreys, 2005), a linguistic analysis further demonstrates the way that hegemonic masculinity manifests in what are considered socio-cultural norms carries over to the discourse of the media. Because men are typically afforded more space than women, the discourse which dictates gendered space politics works against women by default. This additionally works as a panoptic mechanism harmful to both women and men. Through an analysis of the semantics of lexical items found in 30 issues of *Shape* and *Men's Health*, it is clear that the messages given to each gender create a gap in injustices which then carry over to bodily treatment.

## Streszczenie


### Dyskurs, panoptykon a przestrzeń. Jak wyselekcjonowane czasopisma fitness stają się mechanizmem kontroli społecznej nad ciałem

Feministyczna krytyczna analiza dyskursu skupia się na problematyce nierówności płci w obszarach seksualności, polityki, rodziny, mediów oraz pojęć hegemonicznych (Gouveia, 2005; Holmes, 2005; Lazar, 2005; Talbot, 2005; Wodak, 2005). Niniejsza praca jest analizą dyskursu obecnego w czasopismach fitness, czytanych zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety, i dotyczy kwestii monitorowania ciała z perspektywy jego kształtu oraz rozmiaru. Zważywszy na fakt, że badacze i badaczki feministyczne zauważają, iż minimalizacja publicznej przestrzeni jest również krzywdą dla kobiet na poziomie symbolicznym (Jeffreys, 2005), analiza językoznawcza ma na celu wskazanie, w jaki sposób normy społeczno-kulturowe obecne w mediach utrwalają stereotypy hegemonicznej męskości. Ponieważ w dyskursie i społeczeństwie mężczyźni zazwyczaj mają więcej przestrzeni fizycznej niż kobiety, dyskurs, jaki dyktuje przestrzeń jako pojęcie uwarunkowane płciowo, z reguły działa przeciwko kobietom i przyznaje im mniej przestrzeni. Takie zjawisko funkcjonuje także jako mechanizm panoptykonu, krzywdząc zarówno kobiety, jak i mężczyzn. Poprzez analizę elementów leksykalnych znalezionych w 30 numerach amerykańskich czasopism poświęconych fitnessowi (Shape oraz Men's Health) wskazano na panoptyczne narzędzia, które tworzą przepaść między postrzeganiem ciał mężczyzn i kobiet.

Zuzanna Kann-Skorupska

# Trzecie oko boga Śiwy. Spojrzenie w tańcu i teatrze indyjskim

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

## Spojrzenie aktora-tancerza

Klasyczny teatr i taniec indyjski kojarzą się przede wszystkim ze skomplikowanymi i wysoce skodyfikowanymi gestami rąk, zwanymi potocznie mudrami (*mudrā*)[1]. Indyjska sztuka sceniczna – szczególnie w porównaniu z innymi formami tańca na świecie – rzeczywiście wyróżnia się najbardziej złożonym i rozbudowanym językiem gestów, w Europie wręcz niespotykanym. Choć ruchy dłoni wykonawcy są niezwykle charakterystyczne i odgrywają istotną rolę, to najważniejsza jednak jest gra aktorska[2] twarzy (mimika) oraz – a raczej przede wszystkim – oczy, które wyrażają cały wachlarz emocji oraz nastrojów. W niniejszym szkicu chciałabym zwrócić uwagę właśnie na oczy i związaną z nimi technikę ruchu, a także na spojrzenie i sposoby patrzenia tancerza-aktora[3]. W spektrum moich zainteresowań badawczych znalazły się

1 Drugim tekstem istotnym dla wykonawców sztuki tanecznej i teatralnej, obok *Natjaśastry* (*Nāṭyaśāstra*), jest *Abhinajanarpana* (*Abhinayadarpaṇa*) autorstwa Nandikeśwary, datowany na najprawdopodobniej XIII wiek. Autor opisuje sposób poruszania ciałem, najwięcej uwagi poświęca jednak gestom rąk. Wymienia dwadzieścia cztery mudry pojedyncze i dwadzieścia osiem podwójnych. Każdy z tych gestów zawiera kolejne liczne znaczenia.

2 W języku potocznym tancerzy i aktorów do określenia fragmentów dramatycznych choreografii lub też samej gry aktorskiej używa się obecnie sanskryckiego terminu „*abhinaja*", oznaczającego techniki prezentacji scenicznej. W *Natjaśastrze* wymienione są cztery rodzaje takich technik: Angika-abhinaja (*āṅgika abhinaya*) – gest i ruch sceniczny, waćika-abhinaja (*vāchika abhinaya*) – wszystko, co jest związane ze słowem, *aharja-abhinaja* (*āhārya abhinaya*) – kostium, makijaż i scenografia, a *sattwika-abhinaja* (*sāttvika abhinaya*) – nastroje (*bhawa*) i przeżycia estetyczne (*rasa*) pojawiające się w sztuce.

3 Stawiam znak równości między pojęciami aktora i tancerza lub stosuję je zamiennie, gdyż każdy z wykonawców klasycznych form tańca i teatru indyjskiego stosuje ten sam trening ciała i podobny sposób poruszania się na scenie. Eugenio Barba – reżyser, badacz i twórca antropologii teatru – podaje

także dawne i współczesne sposoby patrzenia odbiorcy tradycyjnych indyjskich form tanecznych, jego tożsamość oraz rola jego spojrzenia.

Dlaczego oczy są tak istotne? Mudry, w zależności od kontekstu i zastosowania, mogą nieść wiele często zupełnie różnych znaczeń. By właściwie zinterpretować i sprecyzować komunikat, wykonawca musi więc sięgnąć po kolejne środki przekazu i/lub użyć innych narzędzi, bowiem „ich [dłoni] odpowiednia pozycja względem siebie oraz ciała, ruch w danym geście i towarzysząca gestowi rąk mimika twarzy (i oczu) [sic!] nadają mudrze odpowiednie znaczenie"[4].

To gesty są dopełnieniem wyrazu twarzy – nie odwrotnie. Bożena Śliwczyńska pisze:

> Ręce i oczy aktora/aktorki w odpowiednio skorelowanym geście wyzwalają w umyśle emocje, wzruszenia czy nastroje (*bhāva*), a te z kolei prowadzą do najwyższej sublimacji uczuć w postaci przeżycia estetycznego (*rasa*). I choć klasyfikacja gestów tyczy się całego ciała, to właśnie ręce i oczy szczególnie wyróżniono, czyniąc głównymi narzędziami generującymi doświadczanie esencji uczuć, przeżyć estetycznych. Precyzji ich działania poświęca się najwięcej uwagi[5].

Wykonawcy klasycznych form teatru i tańca indyjskiego przechodzą więc ściśle określony trening gałek ocznych i spojrzeń: wykonują odpowiednie ćwiczenia wzmacniające mięśnie oczu czy zwiększające ruchliwość źrenicy[6]. Równie ważne są mięśnie rąk i nóg. *Natjaśastra* – staroindyjski traktat o teatrze zawiera dokładne wytyczne dotyczące sposobu poruszania każdą częścią ciała przez stojącego na scenie aktora-tancerza. W swoich rozważaniach będę odnosić się przede wszystkim do *Natjaśastry*, gdyż jest to najstarszy zachowany i zarazem bardzo wpływowy traktat dotyczący sztuki scenicznej[7]. Możemy znaleźć w nim więc osobny fragment opisujący chociażby netra-abhinaję (*netra-abhinaya*), czyli technikę ruchu oczu[8].

---

następującą definicję, którą będę się posługiwać: „Słowo »aktor« należy tutaj rozumieć jako »aktor i tancerz«, zarówno mężczyzna jak i kobieta; słowo »teatr« należy tutaj rozumieć »teatr i taniec«" – E. Barba, *Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru*, tłum. L. Kolankiewicz, D. Wiergowska-Janke, Wrocław 2007, s. 23. Por. także: „[P]osługuję słowami »aktor« i »tancerz«, nie czyniąc między nimi większej różnicy" – ibidem, s. 10.

4 B. Śliwczyńska, *Tradycja teatru świątynnego kudijattam*, Warszawa 2009, s. 81. Ułożenie dłoni samo w sobie, bez kontekstu, ruchu i mimiki twarzy, jest *hastą* (*hasta*) – z sanskrytu 'ręka, pozycja ręki'.

5 Ibidem, s. 80.

6 Por. E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, red. wyd. pol. L. Kolankiewicz, tłum. J. Fret et al., Wrocław 2005, s. 284.

7 Jego powstanie datuje się na okres między I a III wiekiem. Nauczyciele, rekonstruktorzy i twórcy współczesnego kształtu klasycznych tańców indyjskich opierali się przede wszystkim na wskazówkach zawartych właśnie w *Natjaśastrze*.

8 *Natjaśastra* (dalej „NŚ")wyszczególnia m.in. trzydzieści sześć rodzajów spojrzeń w zależności od emocji i nastroju (NŚ VII 38–95), dziewięć ruchów gałki ocznej (VII 95–98), osiem pozycji oczu, np. spojrzenie od prawej do lewej (VII 103–107).

Jak już wspomniałam, oczy i dłonie aktora-tancerza mają prezentować i wywoływać konkretne emocje. Zanim jednak widz będzie rozpoznawać i analizować charakter postaci, musi zatrzymać się, dostrzec aktora i dać mu się poprowadzić. Każdy tancerz-aktor, niezależnie od szerokości geograficznej, najpierw musi pokazać, że patrzy[9]. Jako tancerka dwóch klasycznych form tańca indyjskiego odissi (orija: *oṛisī*) i bharatanatjam (tamilski*: paratanāṭṭiyam* mogę podzielić się własnym doświadczeniem i spostrzeżeniami poczynionymi zarówno podczas samych lekcji, jak i przygotowania ciała do tańca. Jednym z pierwszych treningów oczu jest uodpornienie ich i ograniczenie mrugania do minimum. Wydawałoby się, że nie ma nic trudnego we wpatrywaniu się w jeden punkt czy wodzeniu wzrokiem za palcem. Niewprawione oko po chwili zaczyna jednak wysychać, szczypać i zachodzić łzami. Samo szerokie otwieranie oczu i rozluźnianie powiek są już wyczerpujące – wzrok nie chce płynnie przechodzić z jednego punktu do drugiego, lecz skacze, niezależnie od świadomości patrzącego zahaczając o każdy napotkany obiekt. Nie skupimy jednak uwagi widza, jeśli będziemy przerywać wzrokowy kontakt z nim lub z obiektem, który chcemy mu zaprezentować.

Jak pisze Śliwczyńska, w teatrze kudijattam (malajalam: *kūṭiyāṭṭam*) „w technice określanej mianem »nokki kanuka« *(nōkki kaṇuka*), czyli »ujrzeć i obserwować« prezentuje się ujrzany i obserwowany obiekt tylko i wyłącznie za pomocą ruchu oczu!"[10]. Istotne jest więc, by spojrzenie było widoczne, wyraźne i perfekcyjne. Dla uzyskania jeszcze lepszego efektu oczy i brwi tancerek i aktorów podkreślane są grubo czarną kreską. Aktorzy kudijattam i kathakali (malajalam: *kathakalī*) wkładają do oczu rozgniecione ususzone nasiona kwiatów ćunda (*cuṇḍa*), dzięki którym gałka oczna uzyskuje czerwony kolor[11]. Od tak charakterystycznych, odrealnionych twarzy widz nie powinien chcieć oderwać wzroku.

Mimo wielu godzin żmudnych ćwiczeń długo nie mogłam zyskać aprobaty mojej guru odissi Kavity Dwibedi. Próbowałam tłumaczyć się przed nią, że nigdy nie osiągnę doskonałego efektu w abhinaji niczym indyjskie tancerki, gdyż nie mam fizycznie tak wielkich oczu jak one. „Widziałaś oczy Sujaty Mohapatry[12]?" – zapytała moja guru. „No właśnie… Są naprawdę nieduże, w dodatku dość głęboko osadzone, ale tego nie widać, bo przypomnij sobie, j a k patrzą!". To prawda. W porównaniu do większości mieszkanek Indii, Sujata Mohapatra nie posiada zbyt dużych oczu, jednak nie jest to zauważalne, gdyż patrzy w taki sposób, że stają się wielkie i piękne. Guru

9 Por. E. Barba, N. Savarese, op. cit., s. 270.

10 B. Śliwczyńska, op. cit., s. 87.

11 Por. ibidem, s. 57.

12 Sujata Mohapatra to wybitna współczesna tancerka tańca odissi, uczennica słynnego Kelucharana Mohapatry – tancerza, nauczyciela, jednego z rekonstruktorów i reformatorów odissi w XX wieku. Sujata wyszła za mąż za syna swojego guru – Ratikanta – muzyka i tancerza. Ich córka Preetisha również jest tancerką odissi.

Kavita Dwibedi poprzez ten przykład próbowała zwrócić mi uwagę, że najważniejsze są technika oraz świadomość, ale również i szczerość wyrażanych emocji.

Warto podkreślić, że cały czas mowa o spojrzeniu scenicznym, pozacodziennym[13]. By spojrzenie miało moc przykuwającą uwagę, musi się różnić od zwykłego, prywatnego. Jak pisze Eugenio Barba,

> kodyfikacja (czyli formalizacja) procesu fizjologicznego pomaga wykonawcy zburzyć codzienny automatyzm posługiwania się oczyma. Ukierunkowywanie spojrzenia przestaje być mechaniczną reakcją, a zostaje przekształcone przez wykonawcę w działanie – w akcję widzenia[14].

Tancerz-aktor uczy się więc patrzeć na nowo. Dopiero to nowe, stworzone spojrzenie staje się widziane, a patrzenie w pełni świadome.

To, co ma widzieć widz, nie zawsze jest widziane przez samego aktora – i odwrotnie. Co to dokładnie znaczy? „Kiedy […] podążymy za ich [aktorów Wschodu] wzrokiem, okaże się, że skupia się on na punkcie, który jest… pusty"[15]. Wzrok aktora-tancerza nie pada bezpośrednio na dłoń czy stopę, ale skierowany jest zawsze ponad nimi, w dal. Tym samym poszerza on przestrzeń sceniczną i stwarza swoje spojrzenie tak, by było bardziej widziane. Z kolei wzrok wpatrzony i powracający w ten sam punkt, z odpowiednią intencją, może stać się dla widza nową postacią, której realnie przecież nie ma. Innymi słowy, wymowne i powtarzalne spojrzenie aktora wywołuje w odbiorcy poczucie obecności innych postaci. Podobnie jest z brakiem obecności: kiedy tancerz-aktor odwraca się plecami do widowni, nie widać jego twarzy – postać znika.

Piszę o klasycznym tańcu i teatrze indyjskim jako o wyrafinowanych i niezwykle skomplikowanych formach artystycznych, chciałabym jednak wrócić do pierwotnej roli spojrzenia w tych tańcach – a także do osób, na które było ono skierowane.

Korzenie klasycznego teatru indyjskiego są ściśle związane z hinduizmem. Teatr kudijattam z południa z Indii ze stanu Kerala to jedyna forma klasycznego teatru, która przetrwała do dziś i pozostaje jednym z rytuałów świątynnych. Teatr ten powstał dla wyższych rytualnych obrządków, a odbiorcami byli bramini, władcy i elity dworskie. Sztuki tworzono w sanskrycie, widownię obowiązywała więc znajomość tego języka, metrum, muzyki i mudr. Budynki teatralne umieszczano w świątyniach tak, żeby scena i aktorzy skierowani byli w stronę *sanctum sanctorum* – garbha gryhy (*garbha-gṛha*). Spektakl poprzedzały różne złożone rytuały i przygotowania, między

13 W Indiach funkcjonują dwa terminy określające zachowania/techniki: codzienne – lokadharmi (*lokadharmī*), i pozacodzienne – natjadharmi (*nāṭyadharmī*). Techniki codzienne służą komunikacji, wykonujemy je nieświadomie przy jak najmniejszym zużyciu energii, techniki pozacodzienne służą zaś informacji, tworzą nową formę dla ciała. Są to wszystkie zachowania sceniczne. Szerzej – por. E. Barba, N. Savarese, op. cit., ss. 7–8.

14 Ibidem, s. 271.

15 Ibidem, s. 272.

innymi rytuał przywoływania bóstw, by zasiadły na scenie – każde z dziewięciu bóstw miało swoje konkretne miejsce. Preliminaria trwały zwykle dzień, a sam spektakl kilka dni. Nawet jeśli nikt nie przyszedł na spektakl, ten i tak się odbywał, bo najważniejszą publiczność stanowili bogowie. Do dziś odbywają się spektakle przeznaczone wyłącznie dla bogów, bez udziału innej publiczności[16].

Klasyczne tańce indyjskie, takie jak odissi z północno-wschodniego stanu Indii Odiśa i bharatanatjam z południa, ze stanu Tamilnadu, narodziły się ze starożytnych tańców świątynnych: *odissi* to współczesna forma tańca mahari (*māhārī*), a bharatanatjam to rekonstrukcja i odpowiednia modyfikacja[17] dasijattam (tamilski: *dasīattam*) – tańca świątynnego i *sadir nac* – tańca dworskiego. Wykonywały je kapłanki-tancerki świątynne zwane mahari (Odiśa) i dewadasi (*devadāsī*) (Tamilnadu i Kerala), rytualnie zaślubiające wybrane bóstwo świątyni, w której służyły. Dawniej tancerki cieszyły się powszechnym szacunkiem, uczestniczyły w świątynnych rytuałach, otaczali je bogaci patroni-mecenasi. Ich sztuka dostępna była tylko dla nielicznych. Odbiorcami tańców świątynnych, podobnie jak w przypadku klasycznego teatru, byli kapłani i dwór królewski, czyli publiczność wykształcona. Z czasem jednak – mniej więcej za rządów mogolskich – pozycja tancerek świątynnych na północy Półwyspu Indyjskiego zaczęła się obniżać, pojawiły się represje i formy wykluczenia. Apogeum prześladowań przypadało na okres panowania brytyjskiego w Indiach (1858–1947), kiedy to rozpoczęły się publiczne kampanie na rzecz zakazywania działalności tancerek i powstał ruch *anti-nauch*, zapoczątkowany przez Brytyjczyków, a następnie przejęty przez indyjskie środowiska nacjonalistyczne, między innymi na południu subkontynentu. Prestiż tańcowi z południa Indii przywrócono po 1930 roku, zmieniając również nazwę z kojarzącego się ze świątynną prostytucją *sadir nac* na taniec bharatanatjam[18]. Taniec mahari przeżył renesans w latach pięćdziesiątych XX wieku, zyskując nazwę od regionu, w którym się narodził. Choć przez przeszło dwa tysiące lat forma obu tańców znacznie ewoluowała, to jednak nie bez znaczenia pozostał ich ścisły związek z religią. Pierwszą widownią tancerek byli bogowie (były im przecież poślubione), a w dalszej kolejności byli to bramini i władcy. Dopiero w drugiej połowie XX wieku tańce te stały się oficjalnie sztuką sceniczną dostępną dla wszystkich i wykonywaną przez wszystkich[19].

16 Więcej o teatrze kudijattam – por. B. Śliwczyńska, op. cit.

17 Według m.in. Rukmini Devi niektóre ruchy z tańca dasijattam były zbyt erotyczne i nie nadawały się do prezentowania przez szanujące się dziewczęta z klasy średniej.

18 Jedna z wersji mówi, że nazwa *bharatanatjam* to akronim trzech terminów określających trzy składniki tego tańca: „bha" od bhawa 'nastrój', „ra" od *raga* (*rāga*) 'melodia' i „ta" od *tala* (*tāla*) 'rytm'. Natja (*nātya*) oznacza zaś w sanskrycie 'teatr'.

19 Więcej o tańcu bharatanatjam – por. A. M. Gaston, *Bharata Natyam – from Temple to Theatre*, New Delhi 2005; więcej o tańcu odissi – por. D. N. Patnaik, *Odissi Dance*, Cuttack 2006.

## Teoria smaków (*rasa*)

Istotą klasycznego indyjskiego przedstawienia jest wywołanie konkretnych przeżyć estetycznych – zwanych smakami estetycznymi (*rasa*) – za pomocą wspomnianych emocji i nastrojów (*bhawa*). „Gdzie ręka [podąża], tam i oczy, gdzie oczy tam i umysł, gdzie umysł, tam i emocje, a gdzie emocje, tam i esencja uczuć"[20] – pisze Nandikeświara w *Abhinajadarpanie*.

Legendarny wieszcz Bharata, autor *Natjaśastry*, wymienia osiem smaków estetycznych: miłość, gniew, bohaterstwo, wstręt, a z nich zrodzone kolejno: wesołość, smutek, zachwyt i przerażenie. Z czasem dodano dziewiąty smak – pokój. Bożena Śliwczyńska zauważa:

> I choć wszystkie środki wyrazu artystycznego podporządkowane są idei smaku estetycznego, to właśnie ekspresja twarzy, a przede wszystkim oczu bezpośrednio sygnalizuje ich obecność […]. Kolejnym smakom estetycznym przyporządkowano odpowiednie ruchy oczu (rasa drysztika) wspomagane przez mimikę pozostałych części twarzy i inne działania[21].

W *Natjaśastrze* znajdziemy dokładny opis sposobów wyrażania danych emocji. Inne ułożenie powiek i brwi wymagane jest przy smaku miłości, inne zaś przy smutku. Na przykład do zaprezentowania złości wymagane są „szerokie nozdrza, odwrócone ku górze oczy, zaciśnięte usta i drżące policzki", by jednak okazać złość wobec ukochanej, tancerz-aktor posłuży się już „nieznacznymi ruchami ciała, łzami, marszczeniem brwi i ukradkowymi spojrzeniami i drżeniem ust"[22]. Istotne są więc okoliczności, natężenie emocji, powód, a także płeć postaci, która te emocje odczuwa[23].

Kulturoznawca Jarosław Pietrzak o istocie teorii smaków estetycznych pisze następująco:

> Tak skomplikowana kultura musiała stworzyć sobie coś, co by spełniało funkcję integracyjną [Malinowski] ponad podziałami kastowymi, etnicznymi, językowymi (a niektóre języki Indii są od siebie tak odległe genetycznie jak polski od tureckiego). W przeciwnym razie przestałaby istnieć. To właśnie w tym celu kultura ta stworzyła, rozwijała i z takim rozmachem podtrzymywała swoją tradycję sztuk widowiskowych i właściwą im teorię estetyczną: teorię „smaków" czyli rasa [Richmond]. Indyjski teatr, a następnie indyjskie kino, kontynuujące założenia tamtejszego teatru

20 [Za:] B. Śliwczyńska, op. cit., s. 80.

21 Ibidem, op. cit. s. 89.

22 „Consequents such as swollen nose, upturned eyes, bitten lips,throbbing cheeks and the like" – NŚ VII 15;" […] by a very slight movement [of the body], by shedding tears and knitting eyebrows and with sidelong glances, and throbbing lips" – NŚ VII 20, przekład filologiczny własny – Z.K.-S.

23 Por. ibidem.

co do joty, zwraca się nie do odbiorcy przeciętnego a do każdego przedstawiciela tej kultury, do wszystkich, niezależnie od ich miejsca w strukturze społecznej. To jest zupełnie inne założenie[24].

*Natjaśastra* została użyta więc do zespolenia klasycznych tańców indyjskich. Każdy z nich ma swój niepowtarzalny wygląd, elementy i ruchy charakterystyczne dla regionu pochodzenia. By tworzyły jednak wspólne dziedzictwo narodowe, zostały połączone przez uniwersalny, klasyczny język sanskryckiej kultury wysokiej. Jak pisze Pietrzak, teoria smaków zakorzeniła się w indyjskiej sztuce do tego stopnia, że stała się również bazą i nieodłącznym elementem form ludowych i folkowych[25].

## Spojrzenie widza

Jak już wspomniałam, spojrzenie tancerek i aktorów skierowane było w pierwszej kolejności do boga. To on był ich widzem. Według mitu o stworzeniu teatru wszyscy bogowie udali się do najpotężniejszego z nich – Brahmy (*Brahmā*) – z prośbą o jakąś rozrywkę. Brahma z czterech istniejących Wed – świętych ksiąg hinduizmu – stworzył piątą *Natjawedę-Natjaśastrę* (*Nātya Veda – Nāṭyaśāstra*) i polecił ją spisać wieszczowi Bharacie, a także nauczyć swoje dzieci warsztatu aktorskiego[26]. Choć taniec i teatr były częścią rytuałów w świątyniach, to jednak od początku miały pełnić funkcję rozrywkową i widowiskową. Uwzględniały więc widza, niezależnie od tego, kim był.

Kalidasa[27], jeden z największych indyjskich poetów i dramaturgów tworzących w sanskrycie, w swoim poemacie *Malavikaagnimitram* (*Mālavikāgnimitram*) określił taniec jako „ofiarę (*yajñá*) dla oczu" oraz „przyjemność dla bogów (*deva*)"[28]. Jiwan Pani – oryjski badacz teatru, tańca i muzyki indyjskiej – podkreślał, że sanskryckie słowo dewa (*deva*) w tym kontekście nie oznacza mitycznej, wyniosłej i błyszczącej istoty, lecz szlachetną publiczność, która „odsuwa na bok swoje *ego*, by móc w pełni kontemplować i podziwiać pokaz tańca"[29]. Bogowie byli więc i widzami, i krytykami. Ich spojrzenie nie było wyłącznie łaskawym, karcącym lub błogosławiącym, ale krytycznym, żądnym konkretnych przeżyć estetycznych.

---

24 J. Pietrzak, *Co Bollywood ma wspólnego z kiczem?* [on-line:] https://jaroslawpietrzak.com/2014/08/10/co-bollywood-ma-wspolnego-z-kiczem/ [10.08.2014].

25 Por. ibidem.

26 Por. B. Grabowska, B. Śliwczyńska, E. Walter, *Z dziejów teatru i dramatu bengalskiego*, Warszawa 1999.

27 Kalidasa żył na początku V wieku, a jego najsłynniejszym dramatem w sanskrycie był *Śakuntala*, do dziś uważany za modelowy dramat (Kalidasa przestrzega w nim wszystkich zasad z *Natjaśastry*).

28 J. Pani, *Back to the Roots. Essays on Performing Arts of India*, Delhi 2004, ss. 19–25.

29 „Here *deva* does not mean the mythical shining beings who are conceived as residing in *svarga* (domain of light) but those among the audience who have nobler sentiments and have suspended their ego for watching the performance of the dance." – ibidem, s. 25, przekład filologiczny własny – Z. K-S.

*Natjaśastra* wyszczególnia cztery rodzaje widza: darszaka (*darśaka*) to zwykły widz szukający rozrywki, raczej niedostrzegający niczego poza urodą tancerza i widowiskowością spektaklu, sahridaja darszaka (*sahṛdaya darśaka*) ma już doświadczenie estetyczne, wyczuwa i odbiera energię tancerza, rasika *(rāsika)* jest koneserem, który nie tylko cieszy się doświadczeniem estetycznym, ale także potrafi dostrzec i docenić poziom umiejętności wykonawcy, prasznika *(prāśnika)* natomiast to ekspert i krytyk, który ma prawo, a wręcz obowiązek wyrażać opinię i którego uwadze nic nie powinno umknąć. Jiwan Pani zaznacza, że by móc w ogóle oglądać klasyczny spektakl taneczny, trzeba być przynajmniej sahridaja darszaka[30]. Choć według mitu bogowie uważali się za niewystarczająco kompetentnych do samodzielnego wykonywania sztuki aktorskiej, jako widzowie w pełni zasługiwali na tytuł praszników. Aktorów i tancerzy zapewne najbardziej mobilizowała myśl o obecności boga Śiwy (Śiva) – tancerza i pana tańca Nataradźa (*Naṭarāja*) – oraz pragnienie, by jego trzecie oko pozostało zamknięte[31].

## Spojrzenie widza współczesnego i zachodniego

Dawniej odbiorca klasycznego tańca i teatru indyjskiego był w pełni przygotowany na to, co za chwilę zobaczy – i w pełni tego świadomy. Wiedział, czego wymagać od wykonawcy, nie bronił się przed kontaktem, a wręcz oczekiwał go. Wiedział też, jak i na co patrzeć:

> najlepszy teatr to taki, w którym wytwarza się intymna wspólnota wykonawcy i widza, gdy obaj zaczynają czuć w ten sam sposób lub gdy jednemu z nich udaje się w pełni przekazać drugiemu, co myśli lub czego doświadcza. […] [T]rzeba umieć odczuwać w sposób głęboki i trzeba umieć przekazać swoje emocje widzowi[32].

By wytworzyła się więź, a także by móc dostrzec najmniejszy ruch oka i małego palca, widzowie powinni siedzieć jak najbliżej aktorów i tancerzy – w takim ustawieniu oglądano niegdyś spektakle. Zbyt duży dystans między aktorem a widzem nie był i nie jest wskazany. Narayanan Chittoor Namboodiripad określa siedzenie w znacznej odległości od sceny jako zachodni styl oglądania spektakli[33].

30 Por. ibidem, s. 25.

31 Śiwa znany jest w hinduizmie jest jako trójokie bóstwo. Trzecie oko znajduje się na środku czoła i ma niszczycielską moc. Śiwa otwiera je w wyjątkowych sytuacjach, kiedy chce zgładzić swoją ofiarę. Motyw spopielania ofiary (demona, karła niewiedzy czy boga miłości Kamy) jest często spotykany w choreografiach tańca *bharatanatjam*. Szerzej – por. M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, Warszawa 1982, ss. 250–253.

32 F. Taviani, *Spojrzenie aktora i spojrzenie widza*, tłum. G. Godlewski [w:] E. Barba, N. Savarese, op. cit., s. 286.

33 Por. N. Ch. Namboodiripad, *Revealing the Art of Natyaśastra*, New Delhi 2012, s. 5.

Jak już pisałam, od drugiej połowy xx wieku klasyczne tańce indyjskie zaczęły być dostępne dla większej publiczności, wystawiane na scenach teatrów, w trakcie festiwali, wysyłane za granicę w ramach promowania bogatej indyjskiej kultury. Po tysiącach lat izolacji doszło do spotkania wykonawcy niezwykle skomplikowanej i hermetycznej sztuki z masowym, przypadkowym i nieprzygotowanym odbiorcą – i nie mam na myśli tylko obcokrajowców. Teatr i taniec świątynny były i często nadal są w Indiach sztuką elitarną. Przeciętny mieszkaniec Półwyspu Indyjskiego nie ma w ogóle pojęcia o istnieniu teatru kudijattam. Nawet kiedy poza murami świątyń wytworzyły się pochodne formy tej sztuki, takie jak krysznattam (malajalam: *kṛṣṇāṭṭaṃ*) czy kathakali, ludzie nie byli (i nadal nie są) nimi zbyt zainteresowani. Choć początkowo intrygująca, nie jest to jednak rozrywka przystępna w odbiorze. W dalszym ciągu wymaga odpowiedniego przygotowania, wiedzy i skupienia.

Dla Europejczyków do niezrozumiałej treści, języka i gestów dochodzi również rzadko spotykana i obca estetyka. W Polsce dużo bardziej powszechne są inne techniki wschodnie na przykład tańce bliskowschodnie, zwane potocznie tańcem brzucha, chińskie tańce z wachlarzami czy filmowy taniec bollywoodzki. Z kolei pokaz tancerki klasycznego tańca indyjskiego – nie wspomnę już o aktorach teatru – jest dla większości mieszkańców Starego Kontynentu zupełnie nowym doświadczeniem.

Nieuświadomiony zachodni widz często nie wie, jak ma zareagować na widok tancerki bharatanatjam. Widok dziewczyny lub dojrzałej kobiety odzianej w skomplikowany kolorowy kostium, składający się ze złotej biżuterii (na głowie, czole, szyi, nadgarstkach i w uszach), białych kwiatów jaśminu we włosach, pięciu elementów materiału (w tym szerokich spodni połączonych wachlarzem, który otwiera się przy ugięciu kolan na zewnątrz ) w kontrastowych kolorach i z kilku rzędów dzwoneczków na kostkach, burzy cały wypracowany uprzednio pogląd na temat zmysłowego tańca orientalnego. W przeciwieństwie do tancerki brzucha odzianej w skąpy, odsłaniający znaczną część nagiego ciała strój, tancerka bharatanatjam, odissi czy kathak (hindi: *kathak*) ma odkryte jedynie ręce, szyję i twarz. Reszta ciała jest szczelnie zasłonięta. Oczy i brwi podkreślone są grubą czarną kreską, a czubki palców i krawędzie stóp pomalowane czerwoną farbą. Liczba elementów, z których każdy posiada precyzyjnie określoną symbolikę, dla Europejczyka może się wydać przytłaczająca. Niektórzy widzowie w Polsce reagują rozbawieniem, inni są zafascynowani zjawiskową, do niczego niepodobną kreacją postaci. Jedno jest pewne – tancerka wywołuje silne emocje. Edward W. Said pisał: „zatem zachodni pogląd na Orient waha się pomiędzy pogardą za to, co jest w nim znane, a dreszczem rozkoszy – lub przerażenia – wywoływanym przez jego odmienność”[34]. Zachodni widz musi więc zweryfikować

34 E. W. Said *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005, s. 103.

wcześniej wyrobioną opinię na temat sztuki Wschodu, zestawić i na nowo ocenić to, co właśnie widzi, z tym, co nie było widziane, ale już zdążyło zostać ocenione.

Każdy klasyczny taniec indyjski oprócz skodyfikowanej, rozbudowanej części dramatycznej zawiera również elementy czysto abstrakcyjne, mające na celu wyłącznie zaprezentowanie umiejętności technicznych tancerki. Część techniczna składa się z trudnych modułów rytmicznych, które są wytupywane bosymi stopami. Niektóre choreografie łączą w sobie oba aspekty tańca. Zachodni odbiorca, mający do ogarnięcia umysłem wszystkie ruszające się części ciała tancerki, staje się jeszcze świadkiem mitologicznej historii o jednym z bogów – przedstawionej za pomocą samego tańca, mimiki i gestów dłoni. W europejskiej kulturze nie odnajdziemy nawet choć trochę podobnego tańca, we wszystkich bowiem liczba środków przekazu jest zdecydowanie mniejsza. Jak wskazuje Barba,

> Oglądając przedstawienie, którego znaczenia nie jest w stanie w pełni pojąć, a wykonania kompletnie ocenić, widz ów stwierdzi nagle, że pogrąża się w ciemnościach. Musi przyznać jednak, że pustka ta posiada moc przykuwającą uwagę, że „uwodzi" w sposób wyprzedzający pojmowanie intelektualne[35].

Mimo braku zrozumienia widz daje się oczarować. Jego spojrzenie chwyta obecność tancerza-aktora. Być może nie zrozumie treści, ale wyczuje emocje. Warto się więc zastanowić, czy do odczytania emocji i nastrojów potrzebna jest znajomość języka gestów i kontekstów kulturowych – w końcu w powszechnym przekonaniu najwięcej emocji przekazują oczy. William John Thomas Mitchell stawia pytania:

> Do jakiego stopnia widzenie różni się od języka, funkcjonując jako „przekaz bez kodu"? […] Do jakiego stopnia widzenie nie jest „wyuczoną" aktywnością, lecz genetycznie zdolnością, zaprogramowanym zespołem automatyzmów, który wymaga aktywacji w określonym momencie, lecz którego nie uczymy się w żaden sposób podobny do uczenia się języków ludzkich?[36].

Spojrzenie codzienne nie musi posługiwać się kodem – i zwykle tego nie robi, spojrzenie sceniczne, aktorskie, czyli pozacodzienne – już powinno. Nie jest zautomatyzowane i opanowanie go do perfekcji wymaga wielu lat nauki. Poprzez odpowiednie użycie i połączenie codziennych spojrzeń, umiejscowienie ich w innym kontekście, opatrzenie ich dodatkowymi gestami i znakami – zyskuje nowe znaczenia. Jak pisze Ferdinando Taviani:

35 E. Barba, *Sekretna sztuka aktora*, op. cit., s. 152.

36 W. J. T. Mitchell, *Pokazać widzenie*, tłum. Ł. Zaremba [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, ss. 58–59.

> Prawdą jest, że przedstawienie teatralne komunikuje coś widzom poprzez rozmaite złożone systemy znakowe, ale w tym wypadku znak nie jest znakiem w sobie i dla siebie: jest czymś, co może stać się znakiem. Nie jest jedynie czymś, co „zajmuje miejsce czegoś innego" i co tym samym nadaje temu czemuś znaczenie; jest czymś […] „co w czyiś oczach zajmuje miejsce czegoś innego"[37].

Z kolei znaki indyjskich aktorów i tancerzy zobaczone przez widza zachodniego mogą otrzymać jeszcze kolejne znaczenia. Choć wytyczony przez *Natjaśastrę* kod/system patrzenia od wieków pozostaje niezmienny, to spojrzenie tancerza-aktora i widza wciąż żyje i ewoluuje, nie tracąc przy tym na intensywności.

Według Johna Bergera „oko drugiego człowieka spotyka się z naszym własnym, definitywnie upewniając nas, że jesteśmy częścią widzialnego świata"[38]. Być może spotykając wzrok tancerza-aktora, otrzymujemy komunikat: teraz jesteś częścią mojego świata, mojej historii, a ja będę przewodnikiem twojego spojrzenia.

## Nie tylko twarz

Warto także dodać, że w Indiach powstał również półklasyczny taniec serajkela ćhau (orija: *seraikela chau*)[39], w którym fizjonomię wykonawcy skrywa się za maską. Jest to dość zaskakujące, zważywszy na to, jak istotna jest mimika, a w szczególności ruchy oczu w wyrażaniu emocji i nastrojów w tradycyjnym tańcu i teatrze indyjskim. Być może taniec ten ma na celu przypomnienie, że mimika nie jest jedyną formą wyrazu. Całe ciało tancerza-aktora jest trenowane, by pokazywać charakter postaci, co zwykle umyka widzowi, gdyż oczy przyciągają całą jego uwagę. Narayanan Chittoor Namboodiripad, badacz *Natjaśastry*, już w pierwszym rozdziale *Revealing the Art of Natyaśastra* zaznacza, że nie wystarczy sama ekspresyjna twarz, by oczarować widza. Potrzebne jest również niezwykle wdzięczne i energiczne ciało. Każda jego część może pomóc w wyrażaniu emocji i wydobyciu subtelności i niuanse z treści sztuki[40]. W serajkela ćhau środek ciężkości przeniesiony jest więc wyłącznie na ciało – to ono zastępuje spojrzenie.

Serajkela ćhau poświęca uwagę temu, co pozornie jest niedostrzegalne i mniej znaczące, ale bez czego twarz nie mogłaby w pełni zaistnieć. W Triveni Kala Sangam (Akademii Sztuki w Nowym Delhi) na zajęciach z serajkela ćhau poznałam wiele tancerek bharatanatjam i odissi. Dlaczego chodziły na te zajęcia, choć nie zamierzały na stałe zajmować się tą techniką? Jak pisze Barba:

37 F. Taviani, op. cit., s. 288.
38 J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl [w:] *Antropologia kultury wizualnej…*, op. cit., s. 285.
39 Więcej o *serajkela ćhau* – por. J. B. Singh Deo, *Chhau. Mask Dance of Seraikela*, Calcutta 1973.
40 N. Ch. Namboodiripad, op. cit., s. 3.

> Występowanie z maską, używanie jej do wyrażania reakcji i uczuć oraz orientowanie się w przestrzeni mimo ograniczonego pola widzenia, wymagają działań, które zmuszą resztę ciała do pracy w określony sposób. Każdy, kto pracował z maską, wie, że sposób posługiwania się ciałem całkowicie zmienia się po nałożeniu maski – nawet jeśli nadal wykonuje się te same działania[41].

Zajęcia z serajkela ćhau pomogły tancerkom bharatanatjam czy odissi z powrotem skupić się na ciele, ponownie je poczuć. Nowa technika przypomniała im o innych formach ekspresji.

Maska z kolei nie musi oznaczać braku spojrzenia – przeciwnie. Nie widząc oczu tancerza, cały czas czujemy na sobie jego spojrzenie. Wiecznie otwarte oczy maski przypominają, że widzowie również są cały czas obserwowani i poddawani krytyce.

Na przestrzeni wieków klasyczny teatr i taniec indyjski wypracowały niezwykle wysublimowany i wyjątkowy sposób przekazywania informacji. Stworzyły kunsztowny i skomplikowany język ciała, gestów i spojrzeń, wypracowały również żmudną, ale i efektowną formułę nauczania. Dzięki swojej specyfice wytworzyły i wciąż tworzą nową jakość relacji między wykonawcą a widzem.

Według *Natjaśastry* spojrzenie tancerza-aktora – nieprzypadkowe, starannie przemyślane i wypracowane – zmienia się w zależności od emocji, nastroju, kontekstu, pozycji i płci. Zarazem jednak, jeśli przestrzegane są wszystkie reguły traktatu, powinno w swej formie pozostać niezmienne. Z biegiem czasu zmienili się aktorzy i tancerki, zmienił się również widz i jego spojrzenie.

Ciało i warsztat indyjskiego tancerza-aktora od lat były przedmiotami badań zarówno indyjskich, jak i zachodnich naukowców. Interesujące może być jednak spojrzenie na ciało sceniczne, jakie proponuje między innymi Eugenio Barba – w *Sekretnej sztuce aktora* ciało analizowane jest nie tylko jako całość, ale także jako zbiór poszczególnych, niezależnych i istotnych elementów: dłoni, stóp czy oczu. Dzięki temu możemy uważniej przyjrzeć się tym elementom i docenić ich wkład w obraz całości. Bez oczu, spojrzenia, nie byłoby tańca indyjskiego. W studiach wizualnych jednym z najważniejszych zagadnień jest kwestia spojrzenia. Interesujące jest więc spojrzenie teatralne i spojrzenie na teatr z innej perspektywy niż wyłącznie teatrologiczna iperformatywna. W końcu tancerze-aktorzy patrzą na nas tak, by zostali zobaczeni – a zobaczeni są zawsze i przez każdego inaczej.

41 E. Barba, op. cit., s. 283.

## Bibliografia

Barba E. *Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru*, tłum. L. Kolankiewicz i D. Wiergowska-Janke, Wrocław 2007.

Barba E., Savarese N., *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, red. wyd. pol. L. Kolankiewicz, tłum. J. Fret et al., Wrocław 2005.

Berger J., *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012.

Divyasena S., *Essense and Essentials of Dance*, Chennai 2006.

Gaston A. M. *Bharata Natyam – from Temple to Theatre*, New Delhi 2005.

Grabowska B., Śliwczyńska B., Walter E., *Z dziejów teatru i dramatu bengalskiego*, Warszawa 1999.

Jakimowicz-Shah M., Jakimowicz A., *Mitologia indyjska*, Warszawa 1982.

Mitchell W. J. T., *Pokazać widzenie*, tłum. Ł. Zaremba [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012.

Namboodiripad N. Ch., *Revealing the Art of Natyaśastra*, New Delhi 2012.

Pani J., *Back to the Roots. Essays on Performing Arts of India*, Delhi 2004.

Patnaik D. N. *Odissi Dance*, Cuttack 2006.

Pietrzak J., *Co Bollywood ma wspólnego z kiczem?* [on-line:] https://jaroslawpietrzak.com/2014/08/10/co-bollywood-ma-wspolnego-z-kiczem/ [10.08.2014].

Richmond Farley P., Zarilli P., *Indian Theatre – traditions of performance*, Delhi 1993.

Said E. W. *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.

Singh Deo J. B., *Chhau. Mask Dance of Seraikela*, Calcutta 1973.

Śliwczyńska B. *Tradycja teatru świątynnego kudijattam*, Warszawa 2009.

Taviani F, *Spojrzenie aktora i spojrzenie widza,* tłum. G. Godlewski [w:] E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, red. wyd. pol. L. Kolankiewicz, tłum. J. Fret et al., Wrocław 2005.

*The Mirror of Gesture. Being the Abhinaya Darpana of Nandikeśvara*, trans. A. Coomaraswamy, G.K. Duggirala, London 1917.

*The Natyaśastra. English Translation with Critical Notes*, trans. A. Rangacharya, New Delhi 1996.

## Streszczenie

Klasyczny teatr i taniec indyjski kojarzą się przede wszystkim ze skomplikowanymi i skodyfikowanymi ruchami rąk. Najważniejsza jednak jest *abhinaja* – gra aktorska twarzy oraz – a raczej przede wszystkim – oczu, które wyrażają cały wachlarz emocji i nastrojów. Wykonawcy klasycznych form teatru i tańca indyjskiego przechodzą ściśle określony trening gałek ocznych i spojrzeń. Jest on nie mniej ważny niż ćwiczenia ułożeń rąk i nóg.

W artykule zwraca się uwagę na spojrzenie widza i jego relację z tancerzem/aktorem. Jak patrzy (i patrzył) odbiorca tradycyjnych indyjskich form i kto nim był? Sproblematyzowana zostaje również różnica w spojrzeniach zachodniego i indyjskiego widza.

## Summary

### The Third Eye of God Shiva: The Gaze in Indian Theatre and Dance

Classical Indian theatre and dance are famous for their codified and complicated hand movements, but its most essential element is *abhinaya* – facial acting style, and especially eye acting. Performers of Indian classical dance and theatre forms have a very specific and defined eye and face training. It is not less important than hands and legs exercises. This article focuses on the spectator's gaze and their relationship with the performer. What is the difference between the gaze of an Indian and a Western audience?

Jadwiga Romanowska

# Kształtowanie się relacji widz – artysta we flamenco na przykładzie praktyki *fin de fiesta*[1]

Badaczka niezależna

Z pozoru wszystko jest oczywiste – na scenie stoi artysta, na widowni znajduje się publiczność. Podział na scenę i widownię w prosty sposób definiuje sytuację szeroko rozumianego występu. Istnieją jednak okoliczności, w których podział ten przestaje być klarowny. Bardzo często dzieje się tak w przypadku występów flamenco, podczas których widz dokonuje aktu transgresji – wkracza na scenę i staje się artystą. Dlaczego? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy nakreślić najważniejsze wektory kultury flamenco i zrozumieć jej złożony, nieoczywisty charakter.

W pełni ukształtowana kultura flamenco powstała około połowy XIX wieku na południu Hiszpanii – w Andaluzji, w środowisku bohemy andaluzyjskiej, jako owoc romantycznej fascynacji cygańskością[2]. Zawiera w sobie spuściznę większości muzycznych i tanecznych tradycji, które były obecne w Andaluzji na przestrzeni wieków[3]. Chociaż podstawowymi manifestacjami omawianej kultury są muzyka i taniec, w społeczności flamenco uważa się, że jest ona czymś więcej niż „tylko" artystycznym przekazem. W tym kontekście często mówi się, że jest ono stylem czy wręcz

1 Niniejszy tekst jest pokłosiem badań terenowych prowadzonych przeze mnie w Sewilli w latach 2013–2017 na potrzeby dysertacji doktorskiej *Negocjowanie tożsamości transkulturowej na przykładzie uczniów szkół tańca flamenco w Sewilli*. Podczas badań zastosowałam trzy metody: wywiad pogłębiony (61 wywiadów), obserwację uczestniczącą oraz analizę danych zastanych. Jakkolwiek ten artykuł traktuje o relacji widz–artysta w przedstawieniu flamenco w ogóle, to odnosi się on przede wszystkim do sfery tańca flamenco.

2 Por. G. Steingress, *Flamenco postmoderno: entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989–2006),* Sevilla 2007, s. 16.

3 Korzenie tych tradycji sięgają przede wszystkim kultur arabskiej, żydowskiej i romskiej. W kontekście tańca flamenco wymienia się zazwyczaj bezpośrednie wpływy: romskie, afrokubańskie, andaluzyjskie, hiszpańskie (pozaandaluzyjskie) i południowoamerykańskie.

filozofią życia. Co istotne, flamenco zostało uformowane na wciąż oddziałującym micie założycielskim (*la leyenda flamenca*). Zgodnie z nim narodziło się ono w społeczności andaluzyjskich Romów jako ich forma ekspresji. Mit ten jest mocno zakorzeniony w świadomości pasjonatów, a nawet niektórych naukowców, co prowadzi do zasadniczych błędów w definiowaniu flamenco. Łączy się z nim przekonanie, że „prawdziwe", „czyste" flamenco (tak zwane *flamenco puro*) to flamenco romskie. To, co miałoby być autentycznym flamenco, zostało zatem zbudowane na przekłamanej opozycji: cygańskość *versus* andaluzyjskość. *Flamenco puro* nabiera w takim kontekście ekskluzywnego charakteru. Warto się tutaj odwołać do kategorii pola flamenco (*el campo flamenco*) autorstwa socjologa i badacza flamenco Francisca Aix Gracii. Gracia, czerpiąc z myśli Pierre'a Bourdieu analizował na przykładzie Biennale Flamenco w Sewilli relację flamenco i władzy. Przeprowadzone badania pozwoliły socjologowi na wysunięcie tezy, że w tak zwanym polu flamenco toczą symboliczną walkę dwie tendencje: tradycjonalizm (*tradicionalismo*) i otwartość (*aperturismo*). Walkę tę sprowadzić można do sporu dotyczącego tego, czym jest flamenco[4]. W ujęciu tradycjonalistycznym łączy się ono z konkretnymi grupami etnicznymi (Andaluzyjczykami i/lub Romami) zamieszkującymi określone terytorium geograficzne (Andaluzję). Dlatego, jak zauważa badacz, częste są głosy, że jest to forma sztuki, której nie da się po prostu nauczyć. Flamenco ma się we krwi, ponieważ się z nim rodzi (*con el arte se nace*). *Aperturismo* natomiast wiąże się z krytyką myśli konserwatywnej, dążąc ku innowacyjności i otwartości flamenco. Zagadnienia te bezpośrednio łączą się z podziałem na „swoich" i „obcych" w omawianej kulturze. W tym kontekście antropolożka Cristina Cruces-Roldán mówi o następujących dychotomiach: tradycja–nowoczesność, czystość (*pureza*)–skażenie (*contaminación*), materialne–niematerialne, sztuka–technika, głębia–forma, intuicja–akademizm, kobiecość–męskość, cygańskość–niecygańskość[5]. Te pary przeciwieństw stają się również kryteriami oceny pokazu oraz kryteriami dostępu do możliwości występu na scenie. Flamenco jest zatem tworem bardzo złożonym, w związku z czym powinno być rozpatrywane wielowymiarowo: jako manifestacja artystyczna (muzyczna czy taneczna), ekspresja muzyczno-oralna i gatunek artystyczny dostępny na rynku kultury, ale także manifestacja towarzyskości, komunikatywności i relacji pomiędzy podmiotami społecznymi zanurzonymi w tradycji romsko-andaluzyjskiej[6].

Flamenco należy analizować w kontekście dwóch, częściowo nachodzących na siebie wymiarów: prywatnego, związanego z jego wartością użytkową (*flamenco de uso*)

4 Por. F. Aix Gracia, *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Madrid 2014, ss. 427–428.

5 Por. C. Cruces-Roldán, *Flamenco post-UNESCO. Acciones, nuestrificaciones y paradojas, entre lo popular y lo comercial* [on-line:] https://issuu.com/docsflamenco/docs/canc__o__es_de_ida_e_volta_programa [02.01.2020].

6 Por. eadem, *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I). Sociabilidad, transmisión y patrimonio*, Sevilla 2002, ss. 57–58.

i publicznego/komercyjnego, związanego z wartością wymienną (*flamenco de cambio*). Podział na *flamenco de uso* i *flamenco de cambio* determinuje wiele zagadnień w obrębie tej kultury i jest kluczowy dla rozważań nad relacją widz–artysta. *Flamenco de cambio* to flamenco wykonywane przy jasnym, z zasady nieprzekraczalnym podziale na widownię i scenę, widzów i artystów. Czas występu to w tym wypadku czas konsumpcji kultury pojmowanej w kategoriach towaru o określonej wartości wymiennej. *Flamenco de uso* jako wykonywane w sferze prywatnej pozwala na przekraczanie granic i podziałów tradycyjnie definiujących relację publiczność–wykonawca[7]. Niniejszy artykuł dotyczy w związku z tym przede wszystkim *flamenco de uso*. Warto jednak zaznaczyć, że opisane kategorie nie są w pełni ostre i niejednokrotnie granica pomiędzy nimi zaciera się, przez co trudno je od siebie oddzielić.

Aby zrozumieć specyfikę występu flamenco, należy zapoznać się z podstawowymi zagadnieniami dotyczącymi dwóch przenikających się warstw konstytuujących omawianą kulturę. Określam je jako warstwy społeczną i techniczną. Dla porządku w pierwszej kolejności omówię warstwę społeczną, by następnie przejść do technicznej, a tym samym do opisu występu flamenco i kluczowego w tym kontekście tytułowego *fin de fiesta*.

## Warstwa społeczna

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech kultury flamenco jest tak zwana zbiorowa towarzyskość (*sociabilidad collectiva*)[8]. Realizuje się ona w rytuałach przejścia takich jak: chrzty, komunie, śluby, ale także w życiu codziennym Andaluzyjczyków, w którym istotną rolę odgrywają fiesty rodzinne, na przykład urodziny, oraz spotkania towarzyskie. Tym wszystkim elementom towarzyszą występy artystów flamenco. W tym wypadku stanowi ono kolejny, obok posiłków czy rozmów, element spotkania społeczności flamenco (*los flamencos*)[9]. Również samo przedstawienie flamenco może być rozpatrywane jako rytuał bądź jego część. Omawiając taki występ, warto odnieść się do klasyfikacji rytuałów flamenco stworzonej przez przywoływaną wcześniej Cruces-Roldán. Wymienia ona trzy elementy, które mają wpływ na podział rytuałów flamenco. Są to: poziom instytucjonalizacji i formalizacji, stopień partycypacji i zależności oraz wspomniany już podział na *flamenco de uso* i *flamenco de cambio*[10]. W kontekście poruszanej tematyki szczególnie istotna jest partycypacja. Ze względu na jej poziom rytuały flamenco można podzielić na te, w których aktor społeczny/widz uczestniczy w sposób bierny, oraz te podczas których jego udział jest – bądź

7 Por. ibidem, ss. 58–60.
8 Por. ibidem, s. 21.
9 Por. ibidem, s. 61.
10 Por. ibidem, s. 24.

może być – czynny. W tym wypadku po jednej stronie znajduje się przedstawienie rozumiane przede wszystkim jako teatr tańca flamenco, w którym publiczność pełni funkcję biernego widza, uczestniczącego w rytuale jedynie z zewnątrz. Z drugiej strony można mówić o całkowitym uczestnictwie; dzieje się tak w wypadku fiesty w gronie znajomych bądź rodziny, gdzie wszyscy aktorzy społeczni „są *flamencos*" (*ser flamenco*[11]) – symbolicznie przynależą do społeczności flamenco[12]. Warto w tym miejscu zauważyć, że więź grupowa we flamenco jest budowana na wspólnocie przeżycia oraz świadomości posiadania wiedzy na jego temat. Przeżycie wydaje się najważniejszym składnikiem wspólnotowości we flamenco. W tym kontekście często mówi się o abstrakcyjnych pojęciach, takich jak *duende* – specyficzna atmosfera wzajemnego zrozumienia i aprobaty wykształcająca się podczas występu flamenco – oraz o wspominanych już wcześniej autentyzmie, czystości (*pureza*) i tradycji definiujących tę kulturę[13]. Umiejętności techniczne czy zagadnienie profesjonalizmu mogą w tym wypadku zejść na drugi plan. Przy pełnej partycypacji dochodzi do silnego zaangażowania emocjonalnego. Istnieją również sytuacje pośrednie, w których nie osiąga się maksymalnego zaangażowania uczestników[14]. W takim przypadku mogą pojawić się jako aktorzy społeczni/widzowie intruzi – osoby z zewnątrz, które nie należą do społeczności flamenco. Jak już wcześniej wspominałam, według Curro Aixa Garcii relacje w społeczności flamenco wpisane są w relacje władzy i podporządkowania między artystami posiadającymi silną pozycję a tymi, którzy jej nie posiadają. Badacz opisuje spór artystów „uświęconych" (*consagrad*s*[15]) – zaliczanych do elity flamenco, z tymi, którzy nie posiadają jeszcze mocnej pozycji w środowisku flamenco (*aspirantes*)[16]. Również relacje między widzem a artystą podczas nieformalnych pokazów flamenco należałoby wpisać w stosunki władzy i podporządkowania. W tym wypadku osoba z zewnątrz, bez mocnej pozycji, może zostać uznana za intruza.

11 W rozmowach z artystami flamenco bardzo często pojawia się zwrot *ser flamenco* – być flamenco. Na bycie flamenco składa się nie tylko jego rozumienie czy wykonawstwo; chodzi również warstwę emocjonalną – o odczuwanie flamenco.

12 Chociaż oczywiście nie wszyscy posiadają odpowiednie techniczne kwalifikacje, jeśli chodzi o śpiew, grę na instrumencie czy taniec.

13 W tym miejscu pojawia się sygnalizowany na początku tego artykułu problem definiowania flamenco przez pryzmat grup roszczących sobie do niego prawo. Dla niektórych *flamencos* genetyczna marka jakości związana z pochodzeniem artystów (andaluzyjskim i/lub romskim) jest warunkiem *sine qua non* „prawdziwego", autentycznego, „czystego" występu flamenco.

14 Por. C. Cruces-Roldán, *Más allá de la música*…, s. 25.

15 Zapis oryginalny autora, który stara się zwrócić uwagę czytelników na wątek równościowy związany z płcią w języku hiszpańskim. Autor pozostawia czytelnikom wolność wyboru, jak chcą czytać jego tekst. Por. F. Aix Gracia, op. cit., ss. 427–428.

16 Por. F. Aix Gracia, op. cit., ss. 427–428.

W kontekście omawianej tematyki niezwykle istotną kategorią jest przestrzeń, w której flamenco jest wykonywane. Ona również konstruuje relację pomiędzy aktorami społecznymi w trakcie występu flamenco. Przestrzeniami występu flamenco mogą być dowolne miejsca, w których zbiorą się artyści: bary, restauracje, kawiarnie, ulice, place, patia, domy kultury i tak dalej, gdy mowa o występach towarzyszących wydarzeniom nieformalnym. W przypadku oficjalnych występów przestrzeniami dla flamenco stają się teatry, tak zwane *tablaos* i tak zwane *peñas*. W tej pracy teatry nie są rozpatrywane jako miejsca występów flamenco, gdyż łączą się one z kategorią *flamenco de cambio*. Warto natomiast omówić dwie kolejne przestrzenie flamenco, zwłaszcza *peñas*. *Tablaos* – czyli sceny flamenco – to tradycyjnie miejsca pokazów[17]. *Peñas* to stowarzyszenia – organizacje *non profit* skupiające miłośników i znawców flamenco[18]. Uważa się je za najbardziej konserwatywne środowiska flamenco[19]. Świadczy o tym ich wystrój, bogaty w tradycyjne dekoracje nawiązujące do hiszpańskiego kostumbryzmu[20]. Idea *peñas* zasadza się na intymności – zazwyczaj wszyscy ich członkowie się znają. Należy jednak zaznaczyć, że podczas występów w tych miejscach przyjmowana jest również publiczność z zewnątrz. Spotkaniom w *peñas* bardzo często towarzyszą posiłki lub przekąski. *Peñas* to także miejsca nauki, w których młodzi stażem adepci flamenco mogą uczyć się, słuchając i oglądając występujących artystów. *Peñas* zawsze były przestrzeniami socjalizacji dla społeczności flamenco, dlatego do chwili obecnej mówi się, że są to miejsca, gdzie żyje się flamenco (*vivir flamenco*)[21]. Uznaje się je za funkcjonujące pomiędzy *flamenco de uso* i *flamenco de cambio*[22]. Poza sformalizowanymi miejscami występów możemy mówić o tymczasowych przestrzeniach flamenco, które są bardzo charakterystyczne dla *flamenco de uso*. Ich powstanie łączy się z rodzinną bądź lokalną fiestą. Funkcje takich przestrzeni mogą pełnić wymieniane wcześniej patia, place, ogrody i tak dalej, chwilowo zamienione na sceny flamenco. Kultura andaluzyjska to kultura fiesty, dlatego rytualizacja momentów rozrywki i życia codziennego zachodzi

17 W tym miejscu należy zaznaczyć, że *tablaos* mogą zostać wpisane w kategorię *flamenco de cambio*, gdyż z założenia są to miejsca komercyjne, w dużym stopniu przeznaczone dla turystów. Jednak część *tablaos* cieszy się niezwykłym prestiżem wśród znawców flamenco, w których granica pomiędzy *flamenco de uso* i *flamenco de cambio* moim zdaniem zaciera się.

18 Historia *peñas* sięga do lat siedemdziesiątych XX wieku i wiąże się z ustawodawstwem dającym pewien stopień autonomii poszczególnym wspólnotom w Hiszpanii. *Peñas flamencas* są odpowiedzią na potrzebę identyfikacji andaluzyjskiej.

19 Za najbardziej konserwatywne uważa się stojące na straży tradycji tzw. *peñas de guardia*. Do niedawna do występów w nich nie dopuszczano obcokrajowców.

20 Kostumbryzm to kierunek w sztuce i literaturze hiszpańskiej oraz latynoamerykańskiej (hispanoamerykańskiej), który wykształcił się w dobie romantyzmu.

21 Por. C. Cruces-Roldán, *Más allá de la música…*, s. 88.

22 Por. ibidem.

w tym rejonie bardzo często[23]. Trzeba ponadto zauważyć, że w środowisku flamenco tworzą się także nowe formy jego obiegu. Zwłaszcza młodzi stażem artyści, poszukując miejsca dla siebie, tworzą nieformalne grupy oraz mniej oficjalne pokazy wymykające się podziałowi na teatry, *peñas* i *tablaos*. W takich wypadkach przestrzeniami flamenco stają się opuszczone budynki, postindustrialne tereny, squaty[24].

## Warstwa techniczna

Po omówieniu zagadnień związanych przede wszystkim z wymiarem społecznym flamenco należy nakreślić najważniejsze elementy dotyczące jego wykonawstwa. Podczas tradycyjnego występu flamenco na scenie znajduje się tak zwane *cuadro flamenco* – zespół flamenco. Typowe *cuadro* składa się ze śpiewaka/śpiewaczki (*cantaor/-ra*), gitarzysty/gitarzystki (*tocaor/-ra*), tancerza/tancerki (*bailaor/-ra*) oraz osoby odpowiadającej za utrzymywanie odpowiedniego rytmu za pomocą klaskania (*palmero/-a*). Wszyscy oni muszą perfekcyjnie opanować zasady współpracy scenicznej; w ten sposób mogą pozwolić sobie na tak charakterystyczną dla flamenco improwizację. Ich kooperacja opiera się przede wszystkim na doskonałej znajomości struktur muzycznych poszczególnych *palos* – ustalonych przez tradycję form śpiewu (oraz tańca) flamenco[25]. Poznanie tych struktur zajmuje wiele lat i łączy się zarówno w wypadku muzyków, jak i tancerzy z nieustannym słuchaniem flamenco i rozbijaniem poszczególnych form na czynniki pierwsze[26]. Artyści na scenie muszą być w ciągłym kontakcie, słuchać i obserwować siebie nawzajem. Tradycyjny występ flamenco, w którym obecny jest taniec, składa się zazwyczaj z czterech utworów. Podczas pokazu każdy z artystów ma szansę znaleźć się w centrum uwagi[27]. Tancerz, który chce stworzyć choreografię do wybranego *palo*, musi przestrzegać zasad związanych z tym, kiedy

23 Por. ibidem, s. 23.

24 Doskonałym przykładem takiej miejskiej nieoficjalnej przestrzeni przez lata były tzw. Corralones de Castellar w Sewilli (Castellar 46). Ta częściowo opuszczona przestrzeń dawnych warsztatów rzemieślniczych i garaży zgromadziła licznych twórców (nie tylko flamenco). Odbywające się tam pokazy miały charakter nieoficjalny i mocno improwizowany, przez co miejsce to zyskało *offowy* charakter. Od kilku lat prowadzone tam zajęcia są bardziej sformalizowane. Puste garaże i byłe warsztaty wynajmują studenci i nauczyciele flamenco na sale prób i lekcji.

25 Należy wiedzieć, że flamenco jako gatunek muzyczny jest tworem niezwykle złożonym. Występują w nim między innymi: rytmy złożone, specyficzna skala (nazywaną skalą flamenco), kadencja andaluzyjska, rozbudowana linia melodyczna (w dużym stopniu improwizowana) oraz bogata melizmatyka.

26 Do niedawna artyści (zwłaszcza tancerze) musieli radzić sobie sami, jeśli chodzi o rozbijanie flamenco na czynniki pierwsze. Obecnie istnieją specjalistyczne zajęcia z komunikacji flamenco. Podczas nich tancerze uczą się struktur muzycznych i układania do nich choreografii.

27 Należy wiedzieć, że z reguły utwory flamenco są stosunkowo długie – trwają ok. 8–15 minut, dlatego występ może być wyczerpujący dla artystów. Zazwyczaj podczas pokazu można zobaczyć dwa utwory z tańcem, solo gitary i popis śpiewaka.

ma prawo tańczyć, a kiedy powinien oddać scenę muzykom, z jaką siłą może stepować, jak poruszać się w danym podziale rytmicznym oraz jaki wyraz nadać swojemu ruchowi. Bardzo uproszczona struktura typowego *palo* składa się z wejścia (*entrada/salida*), dwóch bądź więcej zwrotek śpiewu (*letra*), solowej partii gitary (*falseta*), popisowego stepu (*escobilla*) i zakończenia. Odnosząc tę strukturę do warstwy choreograficznej utworu, można opisać zadania tancerza. Podczas wejścia prezentuje się on publiczności, nakreślając charakter wykonywanego utworu, następnie interpretuje ruchem kolejne zwrotki śpiewu, dbając o to, by śpiewak był w centrum uwagi. W trakcie *falsety* tancerz powinien wydobyć jej istotę. *Escobilla* to moment, w którym to tancerz jest w centrum uwagi i popisuje się swoimi umiejętnościami technicznymi. Na koniec tancerz wycisza swój występ i schodzi ze sceny. Warto pamiętać, że każda forma flamenco charakteryzuje się właściwym sobie zestawem cech, ale różnice między poszczególnymi *palos* są niejednokrotnie bardzo subtelne, widoczne tylko dla prawdziwych znawców. Należy również pamiętać, że nauka struktury muzycznej i choreograficznej poszczególnych stylów flamenco to najtrudniejsza część procesu nauczania[28]. Tancerzy ocenia się nie tylko przez pryzmat ekspresji i techniki, ale być może przede wszystkim w kontekście ich znajomości struktur i niuansów muzycznych. Również muzycy są osądzani według podobnych kryteriów przez krytyczną, dobrze przygotowaną publiczność. We flamenco obowiązuje niepisany zbiór zasad, których powinni przestrzegać zarówno artyści, jak i widzowie. Bez ich perfekcyjnej znajomości tancerz/muzyk nie może uważać się za profesjonalistę, widz zaś za prawdziwego *aficionado* – miłośnika flamenco.

Występ flamenco to moment szczególny, w którym granica pomiędzy wykonawcą a widzem może ulec zatarciu. Tradycyjny podział na widownię i scenę traci rację bytu z wielu powodów. Przede wszystkim już w trakcie występu artystów publiczność może wejść w słowną interakcję z artystami, wyrażając swoje zadowolenie bądź niechęć. Ciekawą formą uczestnictwa w pokazie flamenco jest wykrzykiwanie czy też wypowiadanie słów zachęty dla artystów na scenie. Czynność ta to *jaleo*. Wymienić można najbardziej popularne: *¡Óle!*, *¡Arsa/arza y toma!*, *¡Toma, que toma!*. Może to być również wykrzykiwanie imienia czy pseudonimu danego artysty. Każda osoba będąca członkiem publiczności, ale też występujący w odpowiednim momencie mogą wydać z siebie okrzyk aprobaty i/lub zachęty dla artystów. Jakkolwiek istnieje tu pewna dowolność, to trzeba wiedzieć, kiedy można je zastosować, żeby nie złamać zasad *decorum* flamenco. Dojrzała publiczność flamenco znakomicie zdaje sobie sprawę z tego, kiedy może sobie pozwolić na wejście w dialog

28 Zgodnie twierdzili tak wszyscy respondenci – obcokrajowcy i autochtoni, z którymi rozmawiałam podczas wywiadów pogłębionych.

z artystami, a kiedy powinna zamilknąć[29]. Zdarza się również, że podczas występu flamenco publiczność wyraża swoje niezadowolenie, czemu daje upust w formie nieprzychylnych okrzyków.

Momentem kulminacyjnym, w którym dochodzi do ostatecznego przekroczenia granicy pomiędzy publicznością a widzami, jest tak zwane *fin de fiesta*. Widz może się stać artystą, jednak wyłącznie gdy dysponuje odpowiednimi umiejętnościami. *Fin de fiesta* to akt na wskroś transgresyjny. Jest on również prawdziwą próbą ognia, zwłaszcza dla młodych stażem artystów flamenco. *Fin de fiesta* to stały element pokazów flamenco; można go opisać jako moment, w którym oficjalny występ jest zakończony, a na scenę zapraszany jest każdy, kto pragnie zatańczyć, zagrać, zaśpiewać bądź akompaniować artystom klaskaniem[30]. W zależności od przestrzeni, w której odbywa się pokaz, wszyscy zainteresowani stają w kole bądź w półkolu, dzięki czemu atmosfera staje się bardziej intymna. Podczas *fin de fiesta* zwyczajowo wykonywane jest jedno z dwóch *palos*: *tangos* bądź *bulería*. Formą najczęściej kończącą pokazy flamenco jest dowcipna i radosna *bulería*. Jej nazwa wiąże się z czasownikiem *burlar* i znaczy tyle, co oszukiwać, śmiać się z kogoś, żartować, płatać figle[31]. *Bulería* to bardzo szybki taniec, dlatego artyści go wykonujący nie mogą nawet na moment ulec rozproszeniu, zabawa utworem jest w tej sytuacji nie lada wyzwaniem [32]. Jakkolwiek czysto techniczny poziom tancerza schodzi tu na drugi plan, zazwyczaj wszyscy występujący pragną popisać się znajomością skomplikowanych kroków i stepów. Tancerz wykonujący *buleríę* powinien pokazać, że potrafi bawić się tańcem i podchodzi do niego pół żartem, pół serio. Wymaga to pełnego rozluźnienia, a zarazem rozległej znajomości wersów i struktury typowych *bulerías*. Jest to o tyle trudne, że ich form jest bardzo wiele, a ich nauka jest niezwykle czasochłonna. Najważniejsze w trakcie *fin de fiesta* jest odczuwanie i rozumienie muzyki. Podczas badań terenowych, które przeprowadziłam, respondenci identyfikowali umiejętność tańczenia podczas *fin de fiesta* z byciem w kulturze flamenco. W związku z tym młodzi stażem artyści niejednokrotnie latami opierają się występowi wieńczącemu pokazy flamenco. To bowiem w tym momencie (podczas krótkiego, jedno-, dwuminutowego występu) niejedno-

29 W środowisku flamenco bardzo źle jest widziane zachowanie turystów, którzy podczas występu starają się (zazwyczaj nieskutecznie) klaskać „do rytmu" oraz wykrzykiwać w niewłaściwy sposób akcentowany wyraz óle.

30 Należy pamiętać, że wciąż zajmujemy się przypadkiem *flamenco de uso*. Podczas występów w *tablaos* skierowanych głównie do turystów, gdy na scenie znajdują się uznani artyści, nie ma zwyczaju zapraszania do tańca publiczności. Istnieje również niepisana zasada, według której gdy wśród publiczności znajdują się gwiazdy flamenco, to im oddawana jest scena (jeśli oczywiście będą miały na to ochotę). Jeśli w takiej sytuacji ktoś niedoświadczony wyjdzie na scenę, zostaje poddany symbolicznemu ostracyzmowi.

31 Por. *Diccionario RAE* [on-line:] https://dle.rae.es/?id=6JSuJO0 [28.06.2019].

32 Por. G. Castro Buendía, *El término «bulería» en el flamenco*, „Sinfonía Virtual" 2015, Núm. 29 [on-line:] http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/termino_buleria.pdf [28.06.2019].

krotnie zostają poddani najostrzejszej krytyce. W trakcie *fin de fiesta* widz w każdej chwili może się stać artystą, na którym koncentruje się uwaga wszystkich dookoła. Po uformowaniu koła bądź półkola zabawa rozpoczynana jest przez gitarzystów i dołączających do nich śpiewaków. Wszyscy inni w tym czasie wybijają rytm, klaszcząc. Następnie w odpowiednim momencie na środek wychodzą kolejni tancerze, demonstrując tak zwane *pataitas por bulería* – krótkie, szybkie improwizacje. Artyści muszą wiedzieć, w którym momencie rozpocząć, a w którym skończyć taniec (prawidłowych scenariuszy zazwyczaj jest kilka, dlatego sami muszą wybrać, który im najbardziej odpowiada). Mają na to ułamki sekund. Równocześnie muszą respektować zmiany, jakie mogą następować w muzyce. *Fin de fiesta* łączy publiczność i profesjonalnych artystów, pozwala im na zamianę ról w ciągłej improwizacji. *Fin de fiesta* obrazuje również podział na „swoich" i „obcych" we flamenco. Może działać jak rytuał przejścia dla młodych stażem artystów flamenco, krok naprzód w inicjacji oraz jako manifestacja *communitas*. Podczas *fin de fiesta* podział na profesjonalistów i hobbystów ulega zatarciu – wszyscy są sobie równi, o ile oczywiście przestrzegają reguł gry. Ocenie poddana zostaje znajomość niuansów, ekspresja sceniczna, szacunek dla pozostałych artystów oraz poczucie humoru. Osoba nierespektująca zasad może zostać publicznie wykpiona. W takiej sytuacji, jeśli dotyczy ona tancerza, muzycy pozwalają sobie na prowadzenie utworu w taki sposób, by zmusić go do opuszczenia sceny, a w razie całkowitego braku akceptacji jego występu mogą nawet przestać grać[33]. Każdy, kto w odpowiedni sposób zaprezentuje się podczas *fin de fiesta*, może zostać symbolicznie włączony do społeczności flamenco. Dotyczy to zarówno tancerzy, jak i muzyków. W tej sytuacji każdy również może się stać krytykiem, artysta zaś widzem.

Victor Turner zauważa, że w złożonych społeczeństwach, które

> wyraźnie oddzielają sferę czasu wolnego od sfery wytwórczości, kultura w myśl zasad podziału pracy tworzy niezliczone rodzaje widowisk. Można je określać jako sztukę, rozrywkę, sport, zabawę, grę, rekreację, teatr, lekką lub poważną lekturę[34].

Zjawiska te mogą być publiczne i prywatne. Flamenco jest zatem jednym z takich widowisk. Znajduje się na granicy tego, co publiczne, i tego, co prywatne. Występ flamenco można traktować jako widowisko kulturowe w rozumieniu, które temu

33 Często zdarzają się sytuacje, kiedy adepci flamenco, którzy pokonają strach, gubią się w występie i nie są w stanie odnaleźć się w muzyce; w takich sytuacjach bardziej wyrozumiałe grona *flamencos* niejako prowadzą ich przez utwór do końca. Zdarza się również, że młodych *flamencos* stres całkowicie pokonuje i wracają oni do koła, nie kończąc swojego występu.

34 V. Turner, *Taniec w codzienności, codzienność w teatrze*, tłum. P. Skórowski [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Chałupnik et al., Warszawa 2005, s. 451.

terminowi nadał Milton Singer. Według tego antropologa widowisko kulturowe to instytucja „będąca ucieleśnieniem najważniejszych aspektów symbolicznych tradycji w danej kulturze”[35]. Pokaz flamenco oraz jego moment kulminacyjny, jakim jest *fin de fiesta*, ukazuje zatem te elementy kultury flamenco, które są trudne do uchwycenia. Przedstawia relacje między aktorami społecznymi, pokazuje zależności między władzą a podporządkowaniem, a także realizuje jeden z najważniejszych elementów kultury flamenco oraz kultury andaluzyjskiej – zbiorową towarzyskość. Nakreśla granice między „swoimi” a „obcymi”, ale też zaciera granice między publicznością a artystami, jest zatem aktem na wskroś transgresyjnym. Flamenco doskonale obrazuje fakt, że podział na widownię i scenę czy na publiczność i artystów jest umowny i płynny. Role artysty i widza nigdy nie są przypisane raz na zawsze. Narracja towarzysząca występowi flamenco zmienia się, nie jest ustalona z góry.

35 Ibidem.

## Bibliografia

Aix Gracia F., *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Madrid 2014.

Castro Buendía G., *El término «bulería» en el flamenco*, „Sinfonía Virtual" 2015, Núm. 29 [on-line:] http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/termino_buleria.pdf [28.06.2019].

Cruces-Roldán C., *Flamenco post-UNESCO. Acciones, nuestrificaciones y paradojas, entre lo popular y lo comercial*, wystąpienie wygłoszone podczas międzynarodowej konferencji *Canciones de ida y vuelta*, Lizbona, 06–07.10.2017, [on-line:] https://issuu.com/docsflamenco/docs/canc__o__es_de_ida_e_volta_programa [02.01.2020].

Cruces-Roldán C., *Más allá de la música. Antropología y flamenco (I). Sociabilidad, transmisión y patrimonio*, Sevilla 2002.

*Diccionario RAE* [on-line:] https://dle.rae.es/?id=6JSuJO0 [28.06.2019].

Flis M., *Archetyp ruchu i kod językowy: instrumenty symbolicznej strukturalizacji przestrzeni*, [w:] *Stawanie się społeczeństwa. Szkice ofiarowane Piotrowi Sztompce z okazji 40-lecia pracy naukowej*, red. A. Flis, Kraków 2006.

García Lorca F., *Juego y teoría del duende* [w:] *La poesía del flamenco*, red. M. Ropero, J. Cenizo, Sevilla 2004.

Ríos Ruiz M., *El gran libro del flamenco*, t. 1*: Historia y estilos*, Madrid 2002.

Steingress G., *Flamenco postmoderno: entre tradición y heterodxia. Un diagnóstico socio-musicológico (Escritos 1989–2006)*, Sevilla 2007.

Steingress G., *Sociología del cante flamenco*, Sevilla 2005.

Steingress G., *…Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833–1865)*, Cordoba 2006.

Turner V., *Taniec w codzienności, codzienność w teatrze*, tłum. P. Skórowski [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. A. Chałupnik et al., Warszawa 2005.

## Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie relacji widz–artysta w kulturze flamenco na przykładzie praktyki *fin de fiesta*. Podczas występów flamenco widz często dokonuje aktu transgresji – wkracza na scenę i staje się artystą. W pierwszej części tekstu zostaje nakreślona charakterystyka flamenco oraz wprowadzony jest podział na dwa typy flamenco: *flamenco de uso* i *flamenco de cambio*. To rozróżnienie ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia relacji widz–artysta we flamenco. Dalej omawiane są dwie przenikające się warstwy, które konstytuują kulturę flamenco – warstwa społeczna i warstwa techniczna. Dzięki ich analizie można zrozumieć specyfikę występu flamenco. W ostatniej części tekstu zostaje poddany analizie pokaz flamenco oraz *fin de fiesta*. Analiza ta pozwala na potraktowanie przedstawienia flamenco jako widowiska kulturowego, które przedstawia relacje między aktorami społecznymi, pokazuje zależności między władzą a podporządkowaniem, a także realizuje jeden z najważniejszych elementów kultury flamenco oraz kultury andaluzyjskiej – zbiorową towarzyskość.

## Summary

### Negotiating the Audience–Artist Relationship in Flamenco's *fin de fiesta* Practice

The aim of the article is to present the viewer–artist relationship in flamenco culture as exemplified by the *fin de fiesta* practice. During flamenco performances, the viewer often performs an act of transgression – they enter the stage and become an artist. In the first part of the text the characteristics of flamenco are outlined and the division into two types of flamenco: *flamenco de uso* and *flamenco de cambio* is introduced. Further on two interpenetrating layers that constitute the flamenco culture are discussed – the social layer and the technical layer. Thanks to their analysis the specificity of a flamenco performance can be explained. In the last part of the text the flamenco show and *fin de fiesta* practice are analyzed. This analysis allows us to treat the flamenco performance as a cultural spectacle, which presents relationship between social actors, shows the relationship between power and subordination, and also implements one of the most important elements of flamenco culture – the collective sociability.

Dominika Zielińska

# Patrzeć z góry. Hiszpańska tradycja esperpento

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej, Uniwersytet Jagielloński

Próba zdefiniowania i przybliżenia hiszpańskiej tradycji esperpento zdaje się stanowić nie lada wyzwanie. Jak dotąd na gruncie polskim nie doczekała się ona poświęconej jej publikacji. Niniejszy tekst, w którym pragnę przybliżyć zjawisko – tak istotne przy analizie hiszpańskiej tradycji kulturowej – jest jedynie szkicem i odnosi czytelnika do wybranych najbardziej reprezentatywnych twórców, którzy zapisali się w historii kultury hiszpańskiej jako przedstawiciele esperpento. Ma on na celu zaznajomienie z samym pojęciem oraz osadzenie zjawiska w najbardziej fundamentalnym dla jego rozwoju momencie (przełom XIX i XX wieku). Ma także unaocznić jedno z najważniejszych źródeł esperpento oraz manifestacyjne ukonstytuowanie się tego zjawiska na gruncie hiszpańskiej kultury w XX wieku. Omówienie tego fenomenu kulturowego jest w moim przekonaniu o tyle istotne, że wyraźne wpływy i koniugacje artystyczne, z jakich wyrasta esperpento, czynią je dominantą estetyczną i dramaturgiczną wielu dzieł reprezentujących rozmaite dziedziny literatury i sztuki hiszpańskiej. Niniejsza praca jest również elementem obszerniejszych badań prowadzonych przeze mnie w ramach przygotowań do rozprawy doktorskiej, która poświęcona będzie właśnie hiszpańskiej tradycji esperpento.

## W krzywym zwierciadle

Pierwszych przykładów użycia terminu „esperpento" doszukiwać się można jeszcze w XIX stuleciu. Pojęcie pojawiało się w pojedynczych dziełach ostatniego trzydziestolecia tego wieku[1], jak choćby w wielu powieściach Benita Péreza Galdósa. Ugruntowało

1 Por. J. Amor y Vázquez, *Galdós, Valle-Inclán, esperpento* [w:] A. Armas Ayala, *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos,* Madrid 1977, s. 189.

się ono jednak dopiero w wieku xx. Niestety sama jego etymologia wciąż pozostaje niejasna. W słowniku języka hiszpańskiego opublikowanym przez Hiszpańską Akademię Królewską doczekało się jednak definicji, według której oznacza:

> 1. Osobę, rzecz lub sytuację groteskową lub niesamowitą […], 2. koncepcję literacką stworzoną przez Ramóna Maríę del Valle-Inclána w 1920 roku, w ramach której dochodzić ma do deformacji rzeczywistości i akcentowania jej cech groteskowych, 3. dzieło literackie oparte na koncepcji esperpento[2].

Każda próba translacji słowa na inny język zapewne zakończy się fiaskiem, gdyż zjawisko to jest w pełni zakorzenione i ugruntowane w historii i kulturze hiszpańskiej i poza jej kontekstem nie funkcjonuje. Można w przybliżeniu mówić o esperpento jako o hiszpańskim wariancie groteski; w moim przekonaniu najbliższe mu będzie określenie „realizm groteskowy". Nie ma jednak wątpliwości, że termin ten został zredefiniowany, stając się ostatecznie nazwą formy estetycznej oraz gatunku dramatycznego. Miało to miejsce głównie za sprawą wybitnego hiszpańskiego dramaturga przełomu xix i xx wieku, Ramóna del Valle-Inclána. To on, stawiając swoją twórczością pomost między sztuką dwudziestowieczną i twórczością dawnych mistrzów, dał wyraz zjawisku estetycznemu, które zdaje się głęboko zakorzenione w dziełach kultury hiszpańskiej od wielu wieków. Ekscentryczny życiorys tego artysty – czy też szerzone przez niego rozmaite wersje własnej biografii – razem z oryginalną twórczością składają się na spójną, acz niezwykle groteskową całość. Będąc jednym z prekursorów teatru absurdu, Valle-Inclán zdawał się przejawiać szczególny stosunek do sztuki także w życiu prywatnym. Przykładem owych analogii może być jego „historia ręki", dramaturg bowiem, straciwszy rękę w wyniku wypadku[3], nie odmówił sobie możliwości tworzenia legend na temat swojego kalectwa. Jedna z nich głosiła, że pewnego dnia, kiedy pisarz dowiedział się, że w jego domowej spiżarni skończyły się zapasy, kazał odciąć sobie rękę i przygotować z niej potrawę, deklarując przy tym, że w jego domu nigdy nie zabraknie jedzenia[4].

Valle-Inclán był jednak przede wszystkim ideowym reprezentantem Pokolenia 1898, grupy dekadenckich artystów i myślicieli w Hiszpanii przełomu xix i xx wieku,

2 „1. Persona, cosa o situación grotescas o estrafalarias, 2. Concepción literaria creada por Ramón M.ª del Valle-Inclán hacia 1920, en la que se deforma la realidad acentuando sus rasgos grotescos, 3. Obra literaria acorde con el esperpento" – *Esperpento* [w:] *Diccionario de la lengua española* [on-line] https://dle.rae.es/?id=GZV1bmt [20.07.2019]. Ten i kolejne przekłady – jeśli nie zaznaczono inaczej – stanowią własne tłumaczenia filologiczne – D. Z.

3 Przyczyny wypadku nie są dobrze znane. Najprawdopodobniej stracił on rękę w wyniku powikłań po urazach spowodowanych bijatyką w barze.

4 Por. C. Osorio Garcia de Oteyza, *El día que Valle_incán perdió el brazo* [on-line:] https://www.edicioneslalibreria.es/el-dia-que-valle-inclan-perdio-el-brazo/ [25.07.2019].

których łączyły generacyjne doświadczenia. Jako dramaturg realizował twórczo jego kontestacyjne założenia, wpisując się w pesymistyczną negację zastanej rzeczywiści – „wszystko negowali, zarówno to, co ludzkie, jak i to, co boskie"[5] – oraz głosząc odrzucenie dominującej tradycji realistycznego teatru mieszczańskiego[6]. Stworzył przy tym zupełnie nową formę teatralną, esperpento: gatunek dramatyczny, „w którym punktem wyjścia jest postawa estetyczna, mająca swoje bogate źródła w dziejach hiszpańskiej literatury (Cervantes, Quevedo) i sztuki (Goya)"[7]. Swoisty manifest tego podejścia stanowi fundamentalny dramat z 1920 roku, zatytułowany Światła cyganerii. Jego treść koncentruje się wokół kilku ekscentrycznych postaci, na czele z osobliwym niewidomym poetą Maksem Estrellą – artystą-włóczęgą, zgorzkniałym starcem, cynikiem i ignorantem, który snuje się ulicami Madrytu w towarzystwie przyjaciela don Latina de Hispalis. Miasto przedstawione w dziele jest niezwykle żywe, a jego autorska wizja ma swoje pełne odzwierciedlenie w rzeczywistości. Figura Maksa (obok Madrytu najważniejszego bohatera dramatu) wzorowana była na postaci niewidomego przyjaciela Valle-Inclána – również pisarza i członka madryckiej bohemy Alejandra Sawy-Martíneza. Maks Estrella stał się tym samym twarzą esperpento i do dziś jest w Hiszpanii jego symbolicznym reprezentantem[8].

Dzieło opatrzone zostało podtytułem „Esperpento", który na język polski przetłumaczony został jako „Komedia krzywego zwierciadła"[9]. Polski przekład odwołuje się bezpośrednio do treści dramatu, który do dziś – mimo licznych późniejszych tekstów teoretycznych – pozostaje źródłem literackim najpełniej wyznaczającym tropy potrzebne do zrozumienia zjawiska. Krzywe zwierciadła są najbardziej kluczową z metafor wykorzystanych przez autora dramatu. Główni bohaterowie spacerują ulicami Madrytu, natrafiając na ślepą „calle del Gato" (uliczkę del Gato). Jej znamienność wiąże się z istniejącym tam od dawna składem żelaza, a dokładniej – jego szczególną uliczną ekspozycją, witryna składa się bowiem z reklamowych luster, które z biegiem lat ulegały stopniowym deformacjom. W scenie kluczowej dla zdefiniowania esperpento Maks Estrella i don Latino docierają przed magazyn, przeglądając się w zwierciadłach. Wzajemne naigrywanie się ze swoich zniekształconych odbić

5 „todo lo encontrarán mal, tanto lo humano como lo divino" – J. Tusell et al., *José Gutiérrez Solana*, Madrid 2004, s. 18.

6 Por. *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, t. 2: *Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki, manifesty, komentarze*, red. E. Udalska, Warszawa 1993, s. 331.

7 Por. ibidem, s. 332.

8 Do dziś co roku w Madrycie odbywa się wydarzenie poświęcone teatrowi narodowemu – Noche de Max Estrella (Noc Maksa Estrelli), organizowane w dawnej dzielnicy bohemy artystycznej, a także na słynnej Calle del Gato. W ślepej uliczce znajdują się tablice upamiętniające postać Valle-Inclána, jego dzieło *Światła cyganerii* oraz głównego bohatera.

9 R. del Valle-Inclán, Światła cyganerii. *Komedia krzywego zwierciadła* [w:] R. del Valle-Inclán, *Dziwadła i makabrydy*, tłum. Z. Szleyen, Kraków 1975, s. 5.

staje się punktem wyjścia dla groteskowego dialogu na temat kondycji hiszpańskiego społeczeństwa i tradycji kultury, które w pełni ujawnić mogą się jedynie w formie narodowej groteski – esperpento. Maks Estrella deklaruje bowiem:

> Klasyczni bohaterowie odbici w krzywych zwierciadłach – to właśnie esperpento. Tragiczny sens życia w Hiszpanii można oddać wyłącznie poprzez estetykę systematycznego zniekształcania. […] Hiszpania jest groteskowym zniekształceniem europejskiej cywilizacji. […] Klasyczni bohaterowie wybrali się na spacer na uliczkę del Gato[10].

Ślepota Maksa, wykluczająca sam proces patrzenia, paradoksalnie nie jest jego ograniczeniem, ale poszerzeniem możliwości widzenia – widzeniem hiperrealnym. Samą deformację widzianych (niekoniecznie widzialnych) obrazów potęguje nadużywanie przez bohatera alkoholu:

> Don Latino: Zgoda, ale ja się dobrze bawię przeglądając się w lustrach na ulicy del Gato
> Maks Estrella: I ja też. Deformacja przestaje nią być z chwilą, kiedy się podda doskonałej matematyce. Moja estetyka aktualna to przekształcanie norm klasycznych matematyką krzywego zwierciadła
> Don Latino: A gdzie to zwierciadło?
> Maks Estrella: Na dnie szklanki[11].

Autor Świateł cyga*nerii* proponuje nam zatem portret Hiszpanii przefiltrowany przez wyobraźnię cynicznego niewidomego artysty. Jednak nie tylko. Perspektywa bohaterów ulega dodatkowemu zakrzywieniu. To niemal systemowe „spokracznienie" odbywa się na dwóch poziomach – na płaszczyźnie rzeczywistości opisywanej przez bohatera oraz tej prezentowanej przez samego autora dzieła. Podczas jednej z rozmów Valle-Inclán wyróżnił bowiem trzy sposoby „artystycznego czy estetycznego widzenia świata":

> na klęczkach, z pozycji stojącej lub unosząc się w powietrzu. Gdy patrzy się klęcząc […] widzi się postaci bohaterów, jako istoty przewyższające ludzi, a przynamniej narratora czy poetę. […]. Jest drugi sposób widzenia bohaterów powieściowych jako istoto tej samej co nasza naturze, jak gdyby byli naszymi braćmi […]. A jest jeszcze trzeci sposób: patrzeć na świat z wyższego poziomu i traktować postaci fabularne jako istoty niższe od autora, ze szczyptą ironii. Bogowie stają się farsowymi postaciami z sainetes[12]. Jest to postawa bardzo hiszpańska, postawa demiurga, który w żadnym razie nie uważa się za ulepionego z tej samej gliny co jego lalki. To postawa Quevedo, także Cervantesa. Pomimo wielkości don Quijote, Cervantes uważa się za doskonalszego i rozumniejszego, don Quijote nigdy go nie wzrusza. Ta postawa krystalizuje się już u Goi. Refleksja ta wywołała zmianę w moim pisaniu i skłoniła mnie do pisania „esperpentos", tworzenia gatunku, który ochrzciłem mianem „esperpento"[13].

---

10 Ibidem, s. 79.

11 Ibidem.

12 *Sainete* jest krótkim, komediowym gatunkiem dramatycznym o tematyce popularnej i burleskowym charakterze. Wywodzi się z XVII wieku.

13 Cyt. za: *O dramacie*…, op. cit., s. 352.

Dramaturg deklaruje swój stosunek do postaci z własnych dzieł, przywołując go jako przykład najbardziej hiszpańskiego podejścia, które dostrzegalne jest także w twórczości malarskiej czy literackiej innych wielkich artystów i pisarzy Hiszpanii. Odwołuje się do zauważalnej na przestrzeni wieków tendencji, rozwijającej się i dążącej do coraz bardziej bezkompromisowego traktowania bohaterów funkcjonujących na tle równie bezkompromisowo ukazanej rzeczywistości. Kontestacja, która leży u *źródeł* tej hiszpańskiej estetyki, pozwala traktować postaci z dużą dozą ironii i bezwzględności, dlatego też tak w *Światłach cyganerii,* jak i w innych dziełach Valle-Inclána trudno dopatrzeć się empatyzującej postawy autora wobec kreowanego przez niego świata i jego bohaterów. Przykładowo w jednych z didaskaliów czytamy:

> Wysoki i odrażający oberwaniec, który sprzedaje gazety, staje roześmiany we drzwiach i, jak pies otrzepujący z siebie pchły, potrząsa ramionami: cała jego twarz – to u*śmiech i dzioby po ospie*[14].

Istotą tej krytycznej prześmiewczości jest również omawiana przez teoretyka Valeriana Boza „nieadekwatność", związana z antyklasycznym i negującym postrzeganiem i prezentowaniem świata[15], a mogąca „wynikać z dysproporcji lub deformacji, które są charakterystyczne dla satyry, z przerysowania w reprezentowaniu przywar i wad"[16].

Dopełnieniem groteskowości ma być posłużenie się symbolicznymi imionami lub nazwiskami bohaterów. Jednym ze źródeł tego zabiegu może być fakt, że nazwa wspomnianej wcześniej madryckiej uliczki, na której znajdował się znamienny skład żelaza, pochodzi od nazwiska XVI-wiecznego poety dworskiego Álvareza de Gato, zaś w języku hiszpańskim *el gato* znaczy 'kot'. Światła cyganerii pełne są gier słownych w nazwiskach, nazwisk symbolicznych czy też takich, które odnoszą się do konkretnej postaci historycznej lub bohatera literackiego. Przykłady to między innymi: Maks Estrella (*estrella* – 'gwiazda'), Zaratustra (nawiązanie do postaci proroka), Don Latino de Hispalis (gra językowa), Rubén Darío (postać faktycznie żyjącego pisarza, ojca modernizmu w literaturze hiszpańskojęzycznej) i tym podobne. Esperpento zakłada zatem wydobywanie i umiejętne łączenie elementów należących do paradygmatu realistycznego, które w efekcie zespolenia dają nową, ale już groteskową jakość. W hiszpańskich utworach literackich – a współcześnie także i w dziełach filmowych – jest to niezwykle skutecznym narzędziem służącym demitologizowaniu rzeczywistości oraz eksponowaniu absurdów codzienności. Wydaje się to wpisywać w rozumienie groteskowości przez Jean Ominus, która w swojej pracy *Groteskowość a doświadczenie świadomości* pisze, że w grotesce chodzi o „uwypuklenie ukrytych struktur bytów

14 R. del Valle-Inclán, Światła cyganerii…, op. cit., s. 22.

15 Por. V. Bozal, *Goya y el gusto moderno,* Madrid 1994, s. 43.

16 „Esta inadecuación puede ser debida a la desproporción o deformación que son propias de la sátira, a la viveza de la representación de los vecios y defectos" – ibidem.

i rozbicie naturalnego porządku. Paradoksalnie bowiem artysta, ukazując wyraźniej istotne zarysy rzeczy, czyni je dziwacznymi i śmiesznymi"[17].

Z podobną ironią podszytą szyderczym dowcipem dzieła esperpento przedstawiają hiszpańskość jako taką. Dla Valle-Inclána i innych twórców sięgających po tę estetykę nie ma bowiem świętości. Ich narzędziem jest nie komizm, lecz nieuwzględniający tabu bezczelny i ponury humor:

> Don Latino: Więc powiedziałem, przenoszę się do Anglii. Ale powiedz no, don Gay, czemu nie zostałeś w tym raju?
> Don Gay: Bo mam reumatyzm i trzeba mi słońca Hiszpanii.
> Zaratustra: Cudzoziemcy zazdroszczą nam naszego słońca.
> Maks Estrella: Co stałoby się z tym chlewem przy chmurnym niebie?[18]

Valeriano Bozal w swojej książce *Goya y el gusto moderno* prezentuje obecną w hiszpańskiej historii literatury i sztuki bardzo długą tradycję satyrycznych przedstawień. Jak pisze: „*żeby odnaleźć paradygmat satyryczny*, nie było konieczne sięganie po literaturę francuską czy włoską, w hiszpańskiej można go było znaleźć więcej niż dostatecznie"[19].

## *„El esperpento – lo ha inventado Goya"*[20]

Groteskowym deformacjom poddawany jest każdy możliwy komponent dzieła. W dramacie *Światła cyganerii*, przeznaczonym na deski teatru, szczególnie istotnym elementem konstruującym świat przedstawiony jest światło. Już na poziomie tytułu Valle-Inclán akcentuje, że to właśnie ono (bądź jego brak) ma być dominującą wartością w procesie portretowania bohaterów dramatu – zarówno postaci, jak i miasta. Taki dobór środków jest szczególny również dlatego, że stanowi kolejny dowód na istnienie twórczego pomostu między dziełami Ramona del Valle-Inclána (czy w ogóle przedstawicieli Pokolenia 1898) a dziełami dawnych mistrzów – w tym wypadku malarstwem Francisca Goi. Obaj tworzyli w Madrycie i portretowali *życie* przedstawicieli zarówno klas wyższych, jak i miejskiego półświatka. Fascynowały ich brzydota i kalectwo – obaj zresztą doświadczyli tego drugiego (Francisco Goya w wieku czterdziestu sześciu lat stracił słuch).

Ekspresjonistyczne deformacje światłem, tak znamienne dla malarza epoki romantyzmu, uwzględnione są w didaskaliach *Świateł cyganerii*:

---

17 J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości* [w:] *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003, s. 74.

18 Ibidem, s. 18.

19 „[…] para encontrar paradigmas satíricos no era necesario mirar a la literatura francesa o italiano, la española suminstraba más que suficiente" – V. Bozal, op. cit., s. 45.

20 „Goya wymyślił esperpento" – R. del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia. Esperpento*, Madrid 1993, s. 21.

> Zaratustra wchodzi i wychodzi z kantorka trzymając zapaloną świecą. Okapany stearyną lichtarz drży w ręku niesamowitego potworka. Chodzi bezszelestnie w swych szmacianych onucach; ręka w czarnej mitence przebiega światłem świecy po półkach z książkami. Pół twarzy ma w świetle, pół w cieniu. Wydaje się, że jego nos wystaje ponad ucho. Papuga schowała dziób pod skrzydło[21].

Jakiekolwiek oskarżenia o nadinterpretację bardzo szybko obalić można, powołując się na samą treść dialogów dramatu. Valle-Inclán ustami Maksa Estrelli przyznaje się bowiem do przywołanych przeze mnie artystycznych paraleli. O*świadcza,* że to „Goya wymyślił spokracznienie – esperpento, deformację krzywego zwierciadła"[22]. Należy jednak pokrótce wyjaśnić znaczenie powyższej deklaracji.

Za nazwiskiem Goi stoi wielkie bogactwo dzieł plastycznych, które wyróżniają niezwykle zróżnicowana tematyka, technika czy zastosowanie dominant barwnych. Spośród tej estetycznej różnorodności daje się jednak wyeksponować pewien etap twórczości, który stał się malarskimi podwalinami dla teatru esperpento Valle-Inclána. To szczególne spokracznienie, którego autorstwo hiszpański dramaturg przypisuje twórcy *Saturna pożerającego swoje dzieci*, przynależne jest do ostatniego okresu malarskiego Goi, określanego mianem *España negra* (Czarna Hiszpania) lub *España oscura* (Mroczna Hiszpania), a zatem reprezentującego mroczną wizję kraju. Liczne przykłady ludzkiego zezwierzęcenia znane z cyklu grafik *Kaprysy,* czy też rycin z serii *Magiczne lustro,* prezentujące satyryczne portrety przedstawicieli (przede wszystkim) klas wyższych i kleru Hiszpanii końca XVIII wieku, ewokowane są w groteskowych opisach postaci ze *Świateł cyganerii*. Dzięki wyrafinowanej synergii światła i cienia, kostiumu oraz mimiki, bohaterowie dramatu jawią się na kształt zwierząt lub animalistycznych dziwadeł. Ponadto Lucia Fraga Rodriguez, autorka tekstu *Valle-Inclán: El esperpento entre la pintura y el cine*, rozpoznaje zależności między sposobem portretowania bohaterów przez dramaturga a postaciami z poszczególnych serii *Kaprysów* Goi. W figurze don Latina upatruje werbalnej trawestacji istot znanych z serii *Oszustwo i maska*; kreacja Zaratustry nawiązuje do grafik *Sny i czarownice;* Goyowscy *Kaci i ofiary* ożywają w postaci matki z martwym niemowlęciem na rękach, zaś istoty z serii *Prostytutki i Celestyny* mają swoje odpowiedniki w pobocznych bohaterkach dramatu[23].

Przedłużeniem owych paraleli była współpraca i bliska przyjaźń Valle-Inclána z innym malarzem Pokolenia 1898 – Josém Gutiérrezem Solaną[24]. Ich twórcze pokrewieństwo uwidacznia się w odnawianiu goyowskiej estetyki, a zatem ponurej, groteskowej wizji Hiszpanii. Poza tym, że twórczo łączyło ich bardzo wiele (choćby upodobanie do artystycznej karnawalizacji), to ich dzieła wydają się być przede

21 R. del Valle-Inclán, Światła cyganerii…, s. 15.

22 Ibidem, s. 79.

23 Por. L. Fraga Rodriguez, *Valle-Inclán: El esperpento entre la pintura y el cine*, Coruña 2004, s. 434.

24 Por. J. Tusell et al., op. cit., s. 33.

wszystkim najpełniejszym hołdem złożonym Franciscowi Goi. Solana podobnie jak jego przyjaciel nawiązywał do dzieł romantycznego malarza w sposób eksplicytny. Tak samo poddawał on hiperbolizacjom właściwe obrazom Goi obskurność i brzydotę, *równocześnie manifestując* swój indywidualny kontestujący stosunek do rzeczywistości. Zwraca uwagę, *że* „paleta barwna u Solany jest bardziej brudna niż ta u Goi"[25]. Przykładowo rozpoznawalny obraz Goi *Kukła* w reinterpretacji Solany przekształcił się ze stosunkowo uniwersalnej satyry w mroczną groteskę polityczną, odnoszącą się do aktualnych dla autora ostrych podziałów klasowych[26]. *España oscura* w wariancie Solany jest zatem jeszcze bardziej odpychająca niż ta znana z twórczości Goi. Odrealniona forma po raz kolejny służy urealnieniu samego przekazu.

Za pomocą różnych mediów tak Valle-Inclán, jak i Solana w paradoksalny sposób stają w opozycji zarówno do artystycznego eskapizmu, jak i do estetyki realistycznej. W przypadku autora *Świateł cyganerii* ta twórcza negacja koresponduje z niezwykle nonkonformistycznym tonem jego dzieł, a reprezentowany przez niego realizm krytyczny przybiera formę realizmu esperpentycznego[27]. Dzieła Valle-Inclána nie stoją jednak w opozycji do rzeczywistości, są raczej jej przedłużeniem bądź deformacją. Dlatego też, mimo że punktem wyjścia był niego paradygmat realistyczny, weryfikowany był on za sprawą deformujących rekonstrukcji, czyli esperpentyzacji.

Należy mieć na uwadze, że estetyka esperpento, tak trudna do jednoznacznej identyfikacji, zależna jest od wielu czynników. Proces esperpentyzacji jest bowiem wbrew pozorom silnie zindywidualizowany. Wynika zarówno z samego medium, czyli dziedziny sztuki i przynależnych jej *środków ekspresji, jak i* z autorskiego stylu danego artysty. Dlatego też z hiszpańskiej groteski nie zrezygnowało również pojawiające się w XX wieku kino. Szczególnie pod koniec lat czterdziestych[28], w kinematografii czasów dyktatury politycznej, realizm groteskowy stał się (niezwykle ekscentryczną) bronią w walce z ograniczeniami cenzury. Wtedy to swoją filmową działalność rozwijali między innymi reżyserzy Luis García Berlanga i Marco Ferreri – włoski filmowiec, który swoje pierwsze filmy realizował w Hiszpanii.Wielokrotnie współpracował z nimi znakomity hiszpański scenarzysta Rafael Azcona. To spod jego pióra wyszły takie arcydzieła jak między innymi *Mansarda* (1959) i *Wózek* (1960) Marca Ferreriego oraz *Uczta wigilijna* (1961) i *Kat* (1963) Lauisa Garcíi Berlangi. Wszystkie tematycznie

25 „La paleta de Solana es mas sórdida que la de Goya" – ibidem, s. 28.

26 Por. ibidem, s. 45.

27 Por. C. Oliva, *Atecedentes de estéticos del esperpento*, Murcia 1978, s. 58.

28 „En *1949 Pedro Salinas […] publica El primer studio clave sobre este tema, titualndo* Significación del esperpento de Valle-Inclán, hijo prodigo del 98" („w 1949 Pedro Salinas […] publikuje pierwsze studium poświęcone temu tematowi, zatytułowane *Znaczenie esperpento Valle-Inclána, syna marnotrawnego pokolenia 98*") – R. Cardona, A. N. Zahareas, *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Castalia 1982, s. 11.

bardzo się różnią, *łączy* je natomiast wspólna estetyka, wyrażająca się w przewrotnym poczuciu humoru, ostrym krytycyzmie, odrzuceniu tabu oraz w krzykliwej groteskowości postaci i *świata przedstawionego.* Przedstawiciele hiszpańskiej kinematografii do dziś kontynuują rodzimą tradycję estetyczną. Znakomitym tego przykładem może być choćby współcześnie kino Álexa de la Iglesii, w którego filmach „przemoc idzie ręka w rękę z czarnym humorem"[29], począwszy od wczesnych filmów (*Operacja mutant*, 1993; *Dzień bestii*, 1995), *aż po obrazy późniejsze (Hiszpański cyrk,* 2010; *Bar*, 2017). Podobnie jak jego poprzednicy, nie unika on włączania w swoje osobliwe historie kontestacyjnych przekazów krytykujących dany porządek społeczno-polityczny.

W latach czterdziestych esperpento zaczęło być także obecne w tekstach naukowych, gdyż dopiero w dwadzieścia lat po wydaniu *Świateł cyganerii*, wraz z kontrkulturową działalnością systemowych opozycjonistów dyktatury frankistowskiej, rozpoczęła się próba wznawiania i redefiniowania rodzimej kultury hiszpańskiej. Temu procesowi towarzyszyło pojawianie się na gruncie akademickim licznych rozpraw analitycznych, teoretycznych i porównawczych na temat esperpento.

29 P. Poyato Sánchez, *El esperpento en el cine de Álex de la Iglesia*, Córdoba 2013/2014, s. 27.

## Bibliografia

Armas Ayala A. ,*Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Madrid 1977.
Bozal V., *Goya y el gusto moderno*, Madrid 1994.
Cardona R., Zahareas A. N., *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Castalia 1982.
Fraga Rodriguez L., *Valle-Inclán: El esperpento entre la pintura y el cine,* Coruña 2004.
*Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.
Oliva C., *Antecedentes estéticos del esperpento*, Murcia 1978.
Poyato Sánchez P., *El esperpento en el cine de Álex de la Iglesia*, Córdoba 2013/2014.
Tusell J. et. al, *José Gutierrez Solana*, Madrid 2004.
Valle-Inclán R. del, *Luces de Bohemia. Esperpento*, Madrid 1993.
Valle-Inclán R. del, *Dziwadła i makabrydy*, tłum. Z. Szleyen, Kraków 1975.
*O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*, t. 2: *Od Hugo do Witkiewicza. Poetyki, manifesty, komentarze*, red. E. Udalska, Warszawa 1993.

## Streszczenie

Niniejszy artykuł poświęcony jest szczególnemu zjawisku obecnemu od wieków w kulturze hiszpańskiej – tradycji esperpento. Celem artykułu jest przybliżenie nieznanej na gruncie polskim tradycji, która jest silnie zakorzeniona w kulturze hiszpańskiej. W tekście omawiane są kluczowe źródła esperpento oraz formy jego reprezentacji w literaturze i sztuce. W oparciu o Światła cyganerii – zasadnicze dzieło dramaturga Ramóna de Valle-Inclána, a także o późne malarstwo Francisca Goi, autorka definiuje esperpento, równocześnie wykazując pokrewieństwo twórczości obydwu artystów. Mimo że omawiana tradycja jest niezwykle rozległa, artykuł ogranicza się jedynie do zakresu tematycznego spójnego z tematyką całego tomu.

## Summary

### Looking Down: The Spanish Tradition of Esperpento

This article is devoted to a special phenomenon that has been present for centuries in Spanish culture – the tradition of esperpento, unknown in Poland, yet deeply rooted in Spanish culture. The text discusses key sources of esperpento and the forms of its representation in literature and art. Based on the "Bohemian Lights" - the principal work of playwright Ramón de Valle-Inclán, as well as the late painting of Francisco Goya, the author defines esperpento, at the same time showing affinity in the work of both artists. Although this tradition is extremely extensive, the following article is limited to a thematic scope consistent with the subject of the entire volume.

Sylwia Papier

# Spojrzeć matce w oczy. Lektura wystawy *Moc i Piękno*

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

> W zdjęciach mojej matki było zawsze zastrzeżone, chronione miejsce: blask jej oczu. Widziałem to najpierw jako światło całkiem fizyczne, ślad fotograficzny koloru, niebiesko-zielonego, jej źrenic. Ale to światło było już pewną mediacją, która prowadziła mnie do jej zasadniczej istoty […] do ducha ukochanej twarzy[1].

Takiemu właśnie spojrzeniu w oczy matki jest poświęcony ten artykuł. Skupię się w nim na analizie podejmujących tę tematykę prac polskiego artysty i autora instalacji, Pawła Kowalewskiego, na tym, w jaki sposób można je odczytywać, a także jakie afekty i skojarzenia uruchamiają takie prezentacje.

„Portret Marylin jest znakiem tragicznych antynomii cierpienia skrywanego za pięknem i niemożliwością wypowiedzenia go"[2]. Tak o najsłynniejszym, utrwalonym przez Andy'ego Warhola, wizerunku Marylin Monroe pisał w tekście kuratorskim do swojej wystawy Kowalewski. Tej nieprzewidywalności istnienia, tragicznego fragmentu historii skrywanej w tym wypadku za uwodzicielskim uśmiechem Monroe, doszukiwał się artysta w trakcie tworzenia swych prac, wyraźnie nawiązujących do techniki Warhola. Z kolei słynny niemiecki historyk sztuki Hans Belting pisał, że „portret niweluje dystans wobec żywej twarzy, o tyle, o ile patrzy na widza"[3], a następnie dodawał, że:

1 R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 121.

2 P. Kowalewski, *Moc i piękno. Bardzo subiektywna historia Polskich Matek*, [w:] Katalog wystawy *Moc i Piękno. Bardzo subiektywna historia Polskich Matek*, Kraków 2017, s. 9.

3 H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007, ss. 153–154.

> frontalna twarz, szukająca naszego spojrzenia (tak jak czyniło to też żywe ciało w spotkaniu z widzem), jest niejako maską, która oddzieliła się od ciała poprzez namalowane obraz-odbicie. Za portretem ukrywa się śmiertelna twarz, z którą mamy się komunikować poprzez medium, poprzez namalowaną twarz[4].

Z tą właśnie twarzą kobiet po drugiej stronie obrazu konfrontuje widza w swoich pracach Kowalewski.

Prezentowana kilka lat temu[5] w Muzeum Historii Fotografii imienia Walerego Rzewuskiego w Krakowie, a wcześniej w Artists' House w Tel Avivie[6], wystawa *Moc i Piękno. Bardzo subiektywna historia Polskich Matek* Pawła Kowalewskiego przedstawia dziesięć portretów kobiet-matek, których okres młodości i macierzyństwa przypadł na czas II wojny światowej. Jak pisze artysta:

> Moje bohaterki przeżyły już swe życie, zniknęły z naszego, ich dzieci, świata – pozostawiły jednak po sobie pamięć świadka, tym cenniejszą, gdy odchodzą. To przesłanie dla nas. Bo nawet w ciężkich czasach można znaleźć w sobie tyle mocy i piękna, by nie tylko przeżyć, lecz także dać godne świadectwo kolejnym pokoleniom[7].

Wspomnianymi bohaterkami Kowalewskiego są kobiety-matki żydowskiego pochodzenia: Zofia Jastrzębska (matka artysty), Blanka Amsterdamer, Anna Goldburt, Fela Levinsohn, Irka Malin, Helena Miodownik, Fanka Igel Shechter, Matl Szpigelman, Cesia Trachtenberg oraz Halina Zingler. Wymieniam je nie bez przyczyny: chcę, aby ich nazwiska wybrzmiały tu jako nazwiska reprezentantek pokolenia – kobiet, które w trudnych warunkach wojennych dorastały lub wychowywały swoje dzieci, a które dzięki pracom warszawskiego artysty zostały wyciągnięte z annałów intymnych historii rodzinnych i zaprezentowane szerokiemu gronu odbiorców jako uniwersalne figury współczesnych matek. Sam Kowalewski określa je przymiotami: „piękne, spokojne, pogodne. Silne"[8]. W jednym z wywiadów mówił:

> Każda brała udział w działaniach wojennych, a potem ich losy układały się zupełnie różnie. Jedne wyjechały, inne pozostały w Polsce. Miały różne poglądy, różne podejście do życia, każda poszła w swoją stronę, ale wszystkie wychowały dzieci, swoich synów i córki. Słuchałem opowieści o nich i wyłania się z tych historii obraz nieprawdopodobnie ciepłych osób. Wydawałoby się, że

4 Ibidem.

5 Wystawa była prezentowana od 19.05.2017 do 30.07.2017 roku w siedzibie Muzeum przy ul. Józefitów 16 w Krakowie.

6 Wystawa pod angielskim tytułem *Strength and Beauty* była tam prezentowana w kwietniu i maju 2015 roku.

7 P. Kowalewski, op. cit., s. 7.

8 *Moc i piękno. Paweł Kowalewski* [on-line:] http://mhf.krakow.pl/?action=exhibition&param=current&id=264 [10.06.2017].

doświadczone traumą powinny być oschłe, zdystansowane. Były dokładnym zaprzeczeniem takiej postawy. To był dla mnie symbol takiej Matki Polki, zwykłej – dobrej, a nie zbroczonej krwią[9].

Kiedy oglądałam te prace kilka lat temu, trudno było mi się oprzeć wrażeniu, że prace Kowalewskiego można spokrewnić z wideoinstalacją amsterdamskiej badaczki i artystki wizualnej Mieke Bal zatytułowaną *Nothing is Missing* ('Niczego nie brakuje')[10]. Jest to projekt, który powstał w latach 2006–2010 i prezentuje historie siedemnastu matek. Podczas gdy Kowalewski opowiada o matkach, które doświadczyły czasu II wojny światowej, a których historia na wystawie ukazywana jest z perspektywy dziecka, Mieke Bal w swoim dziele również dotyka problemu macierzyństwa, jednakże w jej pracach to kobiety – sfilmowane w przestrzeniach domowych – opowiadają o swoich utraconych, znajdujących się na emigracji dzieciach. Pierwsza z prac to cykl dziesięciu wielkoformatowych portretów o wymiarach 200 na 140 centymetrów, druga to film składający się z siedemnastu osobnych, niespełna półgodzinnych nagrań przedstawiających matki. Oba dzieła charakteryzuje podobna forma prezentacji – kadrowania i uwypuklania figur matek. Zarówno w przypadku Kowalewskiego, jak i dzieła Bal kobiety ukazane są w półzbliżeniu *en face*. Wideoinstalacja Bal zrealizowana została na podstawie wywiadów z matkami (Gordaną, Massaoudą, Anne, Dorothee, Fatimą, Űmműhan, Coti, Eleną, Ewą, Guillerminą, Hamdiah, Małgorzatą, Nimat, Ahlam, Natalyą, Samirą, Olgą, Minurą), podczas gdy każdy z portretów prezentowanych na wystawie Kowalewskiego został „zrekonstruowany z archiwalnej, często poważnie uszkodzonej małej, pamiątkowej fotografii do wielkiego formatu [, a] dopełnia [go] krótka relacja, wybrane wspomnienie, sytuacja z przeszłości danej matki – opowiedziane słowami jej, już dorosłego, dziecka"[11]. To czasami minuta, godzina lub dzień, który zaważył w późniejszych losach prezentowanych na wystawie kobiet[12]. Uderza procesualność tych zdjęć, napięcie między przeszłością i teraźniejszością. Prezentowane wizerunki poddane są ciągłemu działaniu, ulegają przekształceniom, a co za tym idzie – ponownym odczytaniom przez odbiorców. Zastanawiające jest również, na ile można mówić o zużywaniu się tych wizerunków oraz jaki jest potencjał afektywny tych prac i ich wpływ na odbiorców.

9 A. Hudzik, *Znikające obrazy. Paweł Kowalewski maluje obrazy, które blakną, tak jak wspomnienia o najstraszniejszych momentach naszej historii* [on-line:] http://www.newsweek.pl/kultura/pawel-kowalewski-maluje-obrazy-ktore-blakna-jak-wspomnienia-o-trudnej-przeszlosci,artykuly,410455,1.html [25.08.2017].

10 Por. *Nothing is Missing* [on-line:] http://www.miekebal.org/artworks/installations/nothing-is-missing/ [02.06.2017].

11 Opis wystawy na stronie Muzeum Fotografii w Krakowie [on-line:] http://mhf.krakow.pl/?action=exhibition&param=current&id=264 [25.05.2017].

12 Por. P. Kowalewski, op. cit., s. 6.

Swój subiektywny wybór matek rozpoczyna Kowalewski od tej najbliższej – własnej, Zofii Jastrzębskiej (1923–2014) i bólu, jakiego doświadczyła ona w zatłoczonym szpitalu, do którego trafiła w wyniku wybuchu niemieckiego granatnika. To właśnie losy matki artysty skłoniły go do podjęcia dialogu z jej historią i losami innych znanych mu matek. Fakt ów wcale nie dziwi, bowiem Paweł Kowalewski jest zwolennikiem rozwijania koncepcji „sztuki osobistej, czyli prywatnej" – twórczości, jak sam mówi

> pozostającej w silnym połączeniu z życiem samego artysty, ale także odnoszącej się do problemów, które umieszczają każdego widza w kontekście uniwersalnym. To zasadnicza oscylacja pomiędzy doświadczeniem pojedynczości a powszechnością[13].

Takie myślenie – w tym wypadku o macierzyństwie – wpisuje twórczość Kowalewskiego w znacznie szerszy kontekst. Wszak namysł nad figurą matki nie jest czymś jednostkowym, a raczej zjawiskiem wspólnym dla wszystkich kultur. Poświęconą matce poety książkę Tadeusza Różewicza otwiera zdjęcie kobiety opatrzone krótką adnotacją: „Oczy matki spoczywają na mnie"[14] – oczy, które stają się punktem odniesienia dla jego życia, a o których w innym miejscu pisał: „Oczy naszych matek przenikają serca i myśli, są naszym sumieniem, sądzą nas i kochają/ pełne miłości i strachu/ oczy matki"[15]. Roma Sendyka w tekście *A gdyby tak?… Niczego nie brakuje, czyli obiekt teoretyczny* pyta: „Czy »bycie twarzą w twarz z matką« nie jest jednym z tych najzwyklejszych, oczywistych doświadczeń, którym najłatwiej przypisywalibyśmy uniwersalność?"[16]. Na to pytanie zdaje się w pełni odpowiadać Mieke Bal, która pisze:

> jednym z najbardziej ugruntowanych przykładów uniwersalizmu – wiary w uniwersalny charakter czegoś – jest macierzyństwo, bez wątpienia najbardziej intymna ze wszystkich relacji […]. Każdy miał matkę w takim czy innym okresie swojego życia. Macierzyństwo reprezentuje dziś szerszą problematykę poczucia więzi społecznej pojawiającego się w mobilnym świecie[17].

I rzeczywiście, istotnym elementem zarówno przywołanego w tym tekście filmu holenderskiej badaczki, jak i wystawy polskiego twórcy, jest towarzyszące im napięcie między intymnym i globalnym, wpisywanie prywatnych historii w znacznie szerszy kontekst. Taka receptywność obrazów jest tu kluczowa. W tekście kuratorskim

13 *Paweł Kowalewski / Biografia* [on-line:] http://pawelkowalewski.pl/biografia/ [25.05.2017].

14 T. Różewicz, *Matka odchodzi*, Wrocław 2000, s. 5.

15 Ibidem, s. 11.

16 R. Sendyka, *A gdyby tak?… Niczego nie brakuje, czyli obiekt teoretyczny* [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci,* red. E. Wichrowska et al., Warszawa 2015, s. 549.

17 M. Bal, *Zagubienie: „gruntowna przemiana kwestii naszego »my«"*, tłum. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci,* op. cit., s. 503.

Kowalewski pisał: „Zaprojektowana przeze mnie wystawa wyrosła z mojej bardzo osobistej historii. Losy mojej matki i matek moich znajomych stały się dla mnie pretekstem, by opowiedzieć o wyjątkowym pokoleniu kobiet”[18]. Najważniejsze jest dla niego stawanie twarzą w twarz, spojrzenie w oczy, mierzenie się z prezentowanymi wizerunkami, wzajemne stwarzanie swoich podmiotowości przez odbiorcę spoglądającego na te obrazy, jak i odbiorcy, na którego spogląda postać z portretu. „Fotografia jest wciąż zmieniającym się refrenem owego »Proszę spojrzeć«, »Spójrz«, »O, tutaj«; wskazuje palcem coś znajdującego się przed nim” – pisał Roland Barthes[19]. Domaga się naszego spojrzenia, które je konstytuuje, a zarazem poprzedza przekaz werbalny. Jak ujął to John Berger:

> Widzenie poprzedza słowa. Nasze widzenie cechuje nieustanna aktywność, nieustanna ruchliwość, nieustanne włączanie do kręgu wokół niego rzeczy, które obejmuje swym zasięgiem, konstytuowanie tego, co jest naszą rzeczywistością w danym momencie[20].

Prezentowane na wystawie *Moc i Piękno* obrazy powstały w wyniku spoglądania w twarz matek, szukania w nich prawdy, emocji oraz skrywanych doświadczeń. W innym miejscu przywołany już autor Światła obrazu pisze: „Każda fotografia jest zaświadczeniem obecności”[21]. Niekoniecznie stanowi zapis tego, co już nie istnieje, ale z pewnością jest świadectwem: „to było”[22]. Jak komentuje Kowalewski:

> Często podczas rozmowy wpatrujemy się w czyjąś twarz, chcąc dostrzec w niej prawdę – poznać myśli danej osoby, odgadnąć skrywane emocje, zrozumieć mechanizmy działania. W twarzy najważniejsze są oczy. […] Co zdradzają spojrzenia bohaterek moich portretów? Moc? Strach? A może radość? Gdzie znaleźć w nich ślady zadawnionej traumy?[23]

A następnie dodaje:

> Ja w twarzach tych pięknych i młodych kobiet szukam prawdy o ich czasie, a także mocy, która pozwoliła im przetrwać ten okrutny czas. Jakby pod lupą próbuję doszukać się mikrośladów przeżytej traumy. Niczym Thomas z *Powiększenia* Antonioniego podążam za pięknem, by ostatecznie stanąć twarzą w twarz ze zbrodnią[24].

18 P. Kowalewski, op. cit., s. 5.
19 R. Barthes, op. cit., s. 14.
20 J. Berger, *Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Warszawa 1998, s. 7–9.
21 Ibidem, s. 154.
22 Por. ibidem, s. 152.
23 Ibidem, s. 6.
24 Ibidem, s. 6.

Obie z przywołanych tu wypowiedzi wskazują na ogromne znaczenie, jakie dla Kowalewskiego ma okulocentryzm, percepcja wzrokowa czy spojrzenie jako uprawomocniona metoda poznania drugiego człowieka i skrytego w jego oczach doświadczenia.

Przywołane wyżej wypowiedzi polskiego artysty można także odnieść do prac Bal, która w tekście *Zagubienie: „gruntowna przemiana kwestii naszego »my«"* pisze:

> Z estetycznego punktu widzenia kobiety sfilmowano za pomocą spójnych zbliżeń tworzących portrety. Nieubłagana stałość obrazu ich twarzy ma za zadanie zmusić widzów do spojrzenia na ową twarz, słuchania tego, co filmowane kobiety chcą powiedzieć, w języku, który jest obcy, za pomocą wyrażeń, które wydają się dziwne, ale za pośrednictwem dyskursu, do którego wszyscy afektywnie możemy się odwołać. […] Kolejne powszechne założenie uniwersalistycznej koncepcji ludzkości dotyczy natury tożsamości. Mówiąc jako podmioty, których „my" odnoszące się teraz do pary obejmującej matkę i dziecko zostało rozbite, matki stają się teraz posiadaczkami owego interfejsu. Twarz jako interfejs stanowi okazję do wymiany, która opierając się na afekcie na tyle, na ile to tylko możliwe, jest fundamentem otwarcia dyskursu twarzy na świat[25].

Paradoksem jest jednak fakt, że poprzez zastosowaną przez Kowalewskiego technikę wykonania zdjęć[26] tak istotna twarz matki, jej utrwalone oblicze, zostaje jej w rezultacie – pod koniec wystawy – odebrane, podczas gdy Bal realizuje w pełni postulat stanięcia naprzeciw matki, wysłuchania jej i spojrzenia w jej oczy w dowolnym momencie.

Prac Kowalewskiego, o których tu mowa, nie można traktować jako narzędzi do pamiętania[27]. Trudno również w tym wypadku zgodzić się z tezą Kai Silverman, która mówi, że: „podczas gdy fotografia spełnia swoją pamięciową funkcję, wynosząc obiekt poza czas i unieśmiertelniając go na zawsze w formie indywidualnej, pamięć jest całkowicie czasowa i zmienna"[28]. Prace Kowalewskiego są zaprzeczeniem tego stwierdzenia. Jego fotografie są zmienne i, wbrew teorii Silverman, tożsame z pracą pamięci w jej dwóch wymienionych wyżej funkcjach. Charakteryzuje je ograniczona widzialności i temporalność[29]. Nie unieśmiertelniają w rozumieniu pozostawiania po osobie wizerunku czy artefaktu, wręcz przeciwnie – służą spokojnemu odejściu

25 M. Bal, *Zagubienie…*, s. 519.

26 „Wydruki zostały wykonane specjalną, unikalną farbą, która bez odpowiedniego zabezpieczenia przed promieniami UV rozpłynie się, ulotni, spłowieje, a po wizerunkach pięknych, młodych kobiet zostanie jedynie cień rzucony na papier. Ale ich doświadczenia, historie przetrwają". Por. [on-line:] http://mhf.krakow.pl/?action=exhibition&param=current&id=264 [15.07.2017].

27 Termin wprowadzony przez Marię Kobielską w książce *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*, Warszawa 2016, s. 22.

28 K. Silverman, *The Threshold of the Visible World*, New York 1996, s. 163, cyt. za: M. Bal, *Afekt jako siła kulturowa*, tłum. A. Turczyn [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci*, op. cit., s. 37.

29 Więcej o zanikalności fotografii Kowalewskiego pisze Bartosz Flak w eseju zamieszczonym w katalogu omawianej wystawy – por. B. Flak, *Okres przydatności do widzenia* [w:] *Moc i Piękno. Bardzo subiektywna historia Polskich Matek* [katalog wystawy], Kraków 2017, ss. 20–21.

w biel płótna, a tym samym utrwaleniu w postaci narracji czy wspomnienia w pamięci zbiorowej. Jednakże to również może okazać się zgubne, bowiem możemy tu mówić o dwóch aspektach zanikania – pozytywnym i negatywnym. Pozytywnym w tym sensie, w jakim chcemy wymazać pamięć o trudnych i bolesnych wydarzeniach – w przypadku matek Kowalewskiego nie dopuścić do powrotu reżimów i traumy II wojny światowej. Aspekt negatywny odnosi się zaś do samego wizerunku ukochanej osoby, której materialnej podobizny nie możemy już przy sobie zatrzymać. Prace artysty realizują model, w którym pamięć obrazu zamazuje się niczym wspomnienia. Na koniec wystawy *Moc i Piękno* z pamięci obrazów zostanie już jedynie pamięć o obrazach. Niemniej pamięć prezentowanych obrazów powinna być inkorporowana w naszą pamięć prywatną, pozwalającą uchronić te obrazy przez zanikaniem, na które są skazane.

Prace Kowalewskiego wykonane są światłoczułą farbą, w taki sposób, aby pod koniec trwania wystawy niemal całkowicie wyblakły. Jak pisze Aleksander Hudzik:

> Ślad na obrazach nigdy nie zniknie, ale zostanie po nich niemal niewidoczny, szary cień. To jest mój dialog z widzem. Osoba, która zakupi prace ma prawo decydować w jakim stanie chce zachować swój obraz, może go wsadzić za szybę chroniącą przed promieniami słonecznymi i zachować w niemal niezmienionym stanie przez lata, może wystawić na słońce i po miesiącu doprowadzić obraz do całkowitego wyblaknięcia[30].

Zatem zgodnie z myślą artysty można obraz ocalić lub doprowadzić do jego zaniku, a co za tym idzie – do ponownej utraty matki. Korespondujący z pracami Kowalewskiego moment oglądania, a wręcz czytania fotografii matki opisuje w tomie *Matka odchodzi* przywołany już wcześniej Różewicz. W zawartym w książce utworze *Fotografia* pisze:

> wczoraj otrzymałem
> ocaloną fotografię matki
> z roku 1944
>
> matka na fotografii
> jest jeszcze młoda piękna
> uśmiecha się lekko
>
> ale na drugiej stronie
> odczytałem wypisane
> jej ręką słowa
> „rok 1944 okrutny dla mnie"

30 A. Hudzik, op. cit.

w roku 1944
został zamordowany
przez gestapo mój starszy brat[31].

W przywołanym tu fragmencie wiersza uderza to, iż podobnie jak w przypadku fotografii Kowalewskiego, tak i tu za wizerunkiem uśmiechniętej młodej kobiety-matki kryje się traumatyczna, ukryta w annałach wspomnień i przeszłości historia, która podlega aktualizacji. Dodatkowo tych dwóch twórców zbliża opinia, że „w tekstach Tadeusza Różewicza [podobnie jak u Kowalewskiego – przyp. S. P.] epifaniczne doznanie twarzy wiąże się przede wszystkim z jej »namacalnym« rozpadem"[32]. Kobiety znajdujące się na zdjęciu przeżywają mikrodoświadczenie śmierci[33] w wyniku zarówno utrwalenia na płótnie, jak i późniejszego zanikania obrazu.

Fotografie Pawła Kowalewskiego mają czasowy okres widzialności[34]. Portrety jego autorstwa można traktować jako „medium ciała w tym sensie, że wkroczyły na miejsce ciała rozszerzając [przynajmniej na moment – przyp. S. P.] – czasowo i przestrzennie jego obecność"[35]. Poręcznym narzędziem do ich rozczytywania jest analiza afektywna, która „ustanawia związek między widowiskiem a tym, co ono wywołuje w ludziach, którzy na nie patrzą, a ściślej biorąc są przez nie afektywnie poruszeni"[36]. Wszystkie wspomniane w niniejszym tekście projekty traktują o czymś, czego brakuje. Bez wątpienia można je określić za Bal terminem obrazów-uczuć (*affection-image-s*)[37]. Omówione tu prace mogą zostać potraktowane jako przedmioty troski, podobnie jak stają się nimi prezentowane na nich matki. Utrzymane w monochromatycznej kolorystyce grafiki Kowalewskiego wykonane są z drobnych kropek, które dopiero z dystansu tworzą całość. Stąd niezbędne jest w tym wypadku odpowiednie oddalenie od obrazu, aby można było zobaczyć go wyraźnie. Historia matek stała się pretekstem, by opowiedzieć także o pokoleniu odchodzącym, które nas ukształtowało. Nie są to fotografie płaskie, ich skala i zastosowanie techniki rastra sprawiają, że twarze młodych dziewcząt się rozmywają – ostro i wyraźnie widać je dopiero z dystansu. Działa tu mechanizm „zarażania afektywnego"[38]. Takie „[…] przedstawienia wpływają na pamięć na tyle skutecznie, iż mogą zachowywać się jak czynnik wyzwalający,

31 T. Różewicz, op. cit., s.67.
32 D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyrażalnego*, Kraków 2008, s. 224.
33 Por. R. Barthes, op. cit., s. 29.
34 Por. B. Flak, op. cit., s. 20.
35 H. Belting, op. cit., s. 144.
36 M. Bal, *Afekt…*, s. 33.
37 Ibidem, s. 38.
38 Używam tego terminu w znaczeniu, w jakim używa go Jill Bennett, która zapożycza go z prac Silvana Tomkinsa. Por. *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader,* red. E. Kosofsky Sedgwick, A. Frank, Durkham 1995.

wzbudzający reakcję afektywną – podobnie jak wyobrażenie [*phantasm*] czy obraz pamięciowy [*memory icon*]"[39]. Jak pisze Bartosz Flak:

> Paweł Kowalewski udowadnia, że istnieją strefy zapamiętywania, oraz przywraca temu procesowi godność i powagę sprzed czasów masowej multiplikacji obrazów. Zdjęcia, funkcjonujące jak martwe mity, stają się w jego portretach żywymi rytuałami pamięci[40].

Kowalewski „traktuje te obrazy jak rodzaj świadectwa. Można to świadectwo przeszłości trzymać pod przykryciem, w szufladzie i nie pozwolić by ono zniknęło, można je wystawić na widok ze świadomością, że będziemy je tracić"[41]. Te prezentowane na wystawie *Moc i Piękno* portrety stają się medium, które umożliwi odbiorcy współdzielenie cierpienia, ale działa tu jeszcze jeden mechanizm, bowiem doświadczenie widza staje się w tym wypadku doświadczeniem obrazu i skrywanej za nim rzeczywistości.

39 J. Bennett, *Wnętrze, zewnętrze: trauma, afekt i sztuka*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, T. Bilczewski [w:] *Pamięć i afekty,* red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014, s. 165. Por. J. Bennett, *Stigma and Sense Memory: St Francis and the Affective Image*, „Art History" 2001, nr 1, ss. 1–16.

40 B. Flak, op. cit., s. 21.

41 A. Hudzik, op. cit.

## Bibliografia

Bal M., *Afekt jako siła kulturowa*, tłum. A. Turczyn [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska et al., Warszawa 2015.

Bal M., *Zagubienie: „gruntowna przemiana kwestii naszego „my",* tłum. T. Bilczewski, A. Kowalcze-Pawlik [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci,* red. E. Wichrowska et al., Warszawa 2015.

Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008.

Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.

Bennett J., *Stigma and Sense Memory: St Francis and the Affective Image*, „Art History" 2001, nr 1.

Bennett J., *Wnętrze, zewnętrze: trauma, afekt i sztuka*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, T. Bilczewski [w:] *Pamięć i afekty,* red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014.

Flak B., *Okres przydatności do widzenia* [w:] *Moc i piękno. Bardzo subiektywna historia Polskich Matek* [katalog wystawy], Kraków 2017.

Hudzik A., *Znikające obrazy. Paweł Kowalewski maluje obrazy, które blakną, tak jak wspomnienia o najstraszniejszych momentach naszej historii,* [on-line:] http://www.newsweek.pl/kultura/pawel-kowalewski-maluje-obrazy-ktore-blakna-jak-wspomnienia-o-trudnej-przeszlosci,artykuly,410455,1.html [25.08.2017].

Kobielska M., *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*, Warszawa 2016.

Kowalewski P., *Katalog wystawy Moc i Piękno. Bardzo subiektywna historia Polskich Matek,* Kraków 2017.

*Moc i Piękno. Paweł Kowalewski* [on-line:] http://mhf.krakow.pl/?action=exhibition&param=current&id=264 [10.06.2017].

*Nothing is Missing,* [on-line:] http://www.miekebal.org/artworks/installations/nothing-is-missing [02.06.2019].

Różewicz T., *Matka odchodzi,* Wrocław 2000.

Sendyka R., *A gdyby tak?… Niczego nie brakuje, czyli obiekt teoretyczny* [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci,* red. E. Wichrowska et al., Warszawa 2015.

Silverman K., *The Threshold of the Visible World,* New York 1996.

*Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*, red. E. Kosofsky Sedgwick, A. Frank, Durkham 1995.

Szczukowski D., *Tadeusz Różewicz wobec niewyrażalnego*, Kraków 2008 [on-line:] http://mhf.krakow.pl/?action=exhibition&param=current&id=264 [25.05.2019].

*Paweł Kowalewski / Biografia* [on-line:] http://pawelkowalewski.pl/biografia/ [25.05.2019].

## Streszczenie

Artykuł służy omówieniu cyklu prac Pawła Kowalewskiego zatytułowanego *Moc i Piękno. Bardzo subiektywna historia polskich matek* i namysłowi nad tym, jak prace są konstruowane, jakie działanie afektywne w sobie niosą, aż w końcu – jakiego spojrzenia nań wymagają od odbiorcy. Najważniejsze w tych dziełach zdaje się stawanie twarzą w twarz, spojrzenie w oczy, mierzenie się z prezentowanymi wizerunkami, wzajemne stwarzanie swoich podmiotowości na linii odbiorca-dzieło.

## Summary

### Look in the Mother's Eyes. A Reading of the *Strength and Beauty* Exhibition

This text aims to discuss the series of works by Paweł Kowalewski entitled *Strength and Beauty. A very subjective history of Polish mothers*. It serves as a reflection on how works are constructed, what affective impact they have, and finally on what kind of look on them they require from the recipients. The most important thing in these works seems to be facing the presented images eye-to-eye, and mutual creation of subjectivity on the recipient-piece of art-line.

Lidia Kamińska

# „Widzę cię w mych oczach/ jak gdyby w jakimś przymglonym odbiciu". O spojrzeniu na kobiece odbicie ideału w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera[1]

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

W liryce erotycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera, który już w recepcji młodopolskich krytyków doczekał się miana „oczu poezji współczesnej"[2], wyróżnić można opozycyjne sposoby patrzenia na kobietę, wiążące się z występującymi w obrębie jego twórczości poetyckiej dwoma nurtami, określanymi przez Wiktora Czernianina jako hedonistyczny oraz refleksyjny[3].W erotykach reprezentujących pierwszy model obserwacji poddawane jest ciało rzeczywistych kobiet, celem artykułu będzie jednak przede wszystkim próba uchwycenia sposobu postrzegania postaci kobiecych pojawiających się w nurcie refleksyjnym. Wskazać w nim można liczne przykłady wierszy zawierających opisy fantazmatycznych kochanek, dla których cechą wspólną staje się nieobecność[4], co wpisuje się w młodopolską fascynację zróżnicowanymi przejawami braku[5].Wśród nich są postaci kobiet paradoksalnie jednocześnie nieznanych i znajomych, usytuowanych w sferze przeczuć i pragnień. Ich pojawieniu się towarzyszy

1 Pierwotną wersję niniejszego artykułu stanowi znacząco przekształcony rozdział pracy licencjackiej pt. *Kreacje kobiet nieobecnych oraz nieistniejących w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Bolesława Leśmiana*, napisanej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

2 Por. A. Potocki, *Kazimierz Tetmajer* [w:] idem, *Szkice i wrażenia literackie*, Lwów 1903, s. 99.

3 W utworach, w których ujawnia się zmysłowo-hedonistyczny sposób odczuwania, przedstawiana jest miłość seksualna, natomiast nurt refleksyjny przenosi uczuciowość w obszar zagadnień abstrakcyjnych. Por. W. Czernianin, *W kręgu Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Wrocław 2009, ss. 112–114.

4 Justyna Bajda w poezji Tetmajera wyróżnia kilka istotnych typów kreacji kobiecych; wśród nich „pojawia się także kobieta nieosiągalna […]. Niekiedy staje się wręcz ona istotą »pół z światła, pół z ciała« […]" – J. Bajda, *Przerwa-Tetmajer – ciało kobiece* [w:] *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. W. Bolecki [on-line:] http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/przerwa-tetmajer-cialo-kobiece-435/ [13.07.2019].

5 Por. W. Gutowski, *Młoda Polska w „obłoku niewiedzy". Uwagi do wczesnomodernistycznych nihilologii*, „Acta Universitatits Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2016, nr 3 (33).

wprowadzenie odmiennego sposobu postrzegania, które Marian Stala określa mianem „patrzenia wewnętrznego"[6]. Takie bohaterki liryczne są interpretowane przez męski podmiot jako „odbicia duszy" i właśnie z uwagi na ten rodzaj percepcji interesujące wydaje się ich odczytanie w perspektywie refleksji nad spojrzeniem[7]. Ponadto ich efemeryczność i nieobecność wyłącza je z przestrzeni zmysłu dotyku, prowadząc do daleko idącej „eteryzacji"[8] postaci. Zdaniem Anny Czabanowskiej-Wróbel „[p]atrzenie i widzenie jest najważniejszą aktywnością w poezji Tetmajera"[9], można więc dowodzić, że wspomniana czynność wiąże się nie tylko z kobiecymi bohaterkami funkcjonującymi w przestrzeni rzeczywistej.

Warto zaznaczyć, że wskazany motyw nie jest charakterystyczny wyłącznie dla poezji Tetmajera, lecz występuje często w licznych utworach młodopolskich. Takie „przeczucia ideału", „odbicia duszy" pojawiają się także na przykład u Antoniego Langego[10], Stanisława Przybyszewskiego[11], Jerzego Żuławskiego[12] czy – spośród mniej znanych poetów – na przykład u Jana z Kościelca Pogorskiego[13], i powiązane są z młodopolskimi wyobrażeniami o miłości idealnej[14]. Wojciech Gutowski tak definiuje czynniki, które legły u podstaw powstawania tego typu kreacji:

> „Na początku była chuć", żywioł twórczej i niszczycielskiej energii – głosił bohater mitu miłości fatalnej. […] Romantyk powiedziałby – na początku było Ja przepełnione nadmiarem uczucia, Ja tęskniące, poszukujące Ciebie. Wyznawca młodopolskiej religii idealnej miłości mówił jeszcze inaczej – na początku był brak, pustka, poczucie utraty wszelkich wartości, doświadczenie absolutnej samotności. Modernistyczny kochanek odnajdywał w sobie próżnię, w której dźwięczał płacz bezradnych pytań[15].

6 Por. M. Stala, *Rozbita dusza i jej cień. Pytanie o człowieka w poezji Kazimierza Tetmajera* [w:] idem, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 121.

7 Tetmajera zresztą uznać można za poetę szczególnie wrażliwego na doznania wzrokowe, co ujawnia się przede wszystkim w jego wierszach impresjonistycznych. O malarskości jego poezji pisała Justyna Bajda. Por. J. Bajda, *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa 2003.

8 Określenie przywołuję za artykułem Tadeusza Sławka, który „eteryzację" świata stawia w opozycji do doświadczeń płynących ze zmysłu dotyku. Por. T. Sławek, *Cienie i rzeczy. Rozważania o dotyku* [w:] *W przestrzeni dotyku*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2009, s. 16.

9 A. Czabanowska-Wróbel, *Tetmajer – rola wzroku* [w:] *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. W. Bolecki [on-line:] http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/tetmajer-rola-wzroku-956/ [13.07.2019].

10 Por. na przykład wiersze: [*Możem Cię nigdy nie kochał tak szczerze…*], [*Nic tak nie boli jako śmierć marzenia…*], [*Tak mi jakoś się wydaje…*].

11 Por. np. poematy prozą: *Androgyne*, *Requiem aeternam*, *Nad morzem*.

12 Por. np. poemat *Lotos*.

13 Por. np. wiersze: [*- Biłem długo w duszy mojej głąb!*], [*Bądź pozdrowiona*], [*Na duszy Twojej harfę słodko-brzmiącą*].

14 Por. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości,* Kraków 1992, ss. 181–190.

15 Ibidem, ss. 184–185.

Co istotne, taki sposób przedstawiania kobiecości wiąże się szczególnie z modernistyczną fascynacją mitem androgyne[16], który znany jest przede wszystkim z *Uczty* Platona, jednak podobne wyobrażenia istot dwupłciowych funkcjonują w wielu wczesnych kulturach. Mircea Eliade o bóstwach androgynicznych pisze następująco:

> Spotkać je można zarówno w religiach złożonych i rozwiniętych – na przykład u starożytnych Germanów, na Starożytnym Bliskim Wschodzie, w Iranie, w Indiach, w Chinach, w Idonezji itd. – jak i u ludów o kulturze archaicznej: w Afryce, w Ameryce, w Melanezji, w Australii i w Polinezji[17].

Inspiracje ideą duchowej syntezy męskości i żeńskości są widoczne również w przypadku analizowanych tutaj wierszy Tetmajera. Dla wyodrębnienia postaci kobiety funkcjonującej jako „przeczucie ideału"/„odbicie duszy" wyznaczyć należy ramę sytuacyjną, w jakiej ów typ bohaterki się pojawia. Procesem, który uznaję za nadrzędny dla konstruowania tego rodzaju kreacji, jest akt świadomego marzenia[18], pozwalający podmiotowi na sformułowanie wniosków dotyczących ontologii kobiety. Mogą one zawierać przekonanie o konieczności jej istnienia bądź tegoż istnienia negację. Taka „myślowa aktywność" wiąże się, zdaniem Mariana Stali, z czynnością patrzenia[19]. Znamienną cechą owego procesu imaginacyjnego jest również pragnienie, by pojawiająca się w wyobraźni postać była ikoną[20] osoby istniejącej obiektywnie w innej przestrzeni, a zatem – by widziany w wyobraźni znak odsyłał do realnego desygnatu. Czynnikiem głównym staje się więc umysłowa aktywność podmiotu.

Marzenie uznać można za najwyższą instancję pozwalającą na pojawienie się w wierszach analizowanego typu postaci. Interesujące wydaje się więc odczytanie poezji Tetmajera w kontekście refleksji Gastona Bachelarda, który przypisuje tego rodzaju aktywność pierwiastkowi żeńskiemu – *animie*[21]. Zauważa on, że marzenie o idealnej ukochanej jest procesem wielopoziomowym:

---

16 Obszernie omawiają to zagadnienie Wojciech Gutowski (por. ibidem, ss. 221–226) oraz Maria Podraza-Kwiatkowska (por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja* [w:] eadem, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, ss. 286–288).

17 M. Eliade, *Mefistofeles i Androgyn*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1999, s. 131.

18 Tego typu postawę podmiotu Wiktor Czernianin uznaje za podstawowy rys erotyków refleksyjnych Tetmajera. Por. W. Czernianin, *W kręgu…*, s. 114.

19 Por. M. Stala, op. cit., s. 120.

20 Idol zatrzymuje spojrzenie na sobie samym, natomiast w przypadku ikony warstwa zewnętrzna traci znaczenie, istotny jest niewidzialny desygnat. Por. M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 19.

21 Por. G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, tłum. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s. 74. Pojęcia *animus* i *anima* Bachelard czerpie z psychologii głębi Carla Gustava Junga. Zdaniem Junga żeńska cząstka jest związana z tym, co emocjonalne, natomiast męska – z tym, co racjonalne: „anima tworzy *nastroje*, a animus *opinie*". Por. C. G. Jung, *Anima i animus* [w:] idem, *O naturze kobiety*, wyb. i tłum. M. Starski, Poznań

> Identyczny problem odnajdujemy w marzeniu o związku dwóch ludzkich dusz, w marzeniu pełnym przewrotności, które ilustruje temat: podbić duszę to znaleźć duszę własną. W marzeniach o kochanku, istocie marzącej o innej istocie, *anima* marzyciela pogłębia się, marząc o pierwiastku *anima* wymarzonej istoty. Marzenie komunii nie jest tutaj filozofią porozumienia między świadomościami. Jest życiem w jakimś *alter ego*, życiem dzięki niemu, które ożywia się intymną dialektyką *animus-anima*. Zdwajanie i podwajanie wymieniają się funkcjami. Zdwajając swój byt poprzez idealizację bytu umiłowanego, podwajamy byt własny w jego podwójnej mocy – *animus* i *anima*[22].

Istotnym czynnikiem potrzebnym do zaistnienia marzenia o bycie idealnym jest samotność, przyczyniająca się do powstania sobowtóra podmiotu[23], będącego marzącym przeniesionym w postać wykreowaną przez własną wyobraźnię. Tworzący wyobrażenia podmiot pragnąłby poznać pojawiającą się w jego marzeniach kobietę, jednak nie jest to możliwe ze względu na to, że nie istnieje ona w sposób obiektywny[24]. Proces imaginacyjny wiąże się bowiem z „patrzeniem wewnętrznym" – czynnością, której wykonawcą jest dusza patrzącego, mogąca stać się również jej przedmiotem[25]. Taki rodzaj percepcji nosi silne znamiona narcystyczne – kobiety pojawiające się w wierszach Tetmajera stają się bytami nieautonomicznymi, uprzedmiotowionymi, stanowiącymi wyłącznie punkt wyjścia do snucia męskich marzeń. Tego rodzaju „przeczucia ideału" zaklasyfikować więc należy jako kobiety nie tylko nieobecne, ale także nieistniejące w świecie rzeczywistym. Opisywane przez poetę postaci uznać można za manifestacje pragnienia uzewnętrznienia i zmaterializowania duchowego pierwiastka *animy*. Nie są one odrębnymi bytami, lecz cząstkami mężczyzny przeglądającego się we własnych wyobrażeniach.

W poezji Tetmajera wyraźna jest wewnętrzna niespójność stosunku podmiotu lirycznego do ideału kobiety. Wyorębnić można wiersze, w których mężczyzna wyrażał będzie przekonanie o i s t n i e n i u przeznaczonej mu kobiety oraz utwory, w których uwidacznia się jego pewność n i e i s t n i e n i a obecnej w jego marzeniach ukochanej.

## „Jesteś... lecz kędy?"

W wierszu *Ona gdzieś jest* podmiot liryczny ujawnia swą wielopoziomową wiedzę o kobiecie. W następujących po sobie strofach zagłębia się w coraz mniej oczywiste

1992, s. 107. Bachelard, posługując się tym podziałem, wykazuje, że w marzeniu, zarówno kobiecym, jak i męskim, ujawnia się *anima*. Por. G. Bachelard, op. cit., s. 41.

22 G. Bachelard, op. cit., s. 92.

23 Konstrukcje sobowtórowe stanowią jedną ze znamiennych cech literatury Młodej Polski i wiążą się podejmowanymi wówczas próbami usamodzielniania zjawisk psychicznych. Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowtórowe* [w:] eadem, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 82.

24 Por. G. Bachelard, op. cit., ss. 95–97.

25 Por. M. Stala, op. cit., s. 121.

sfery poznania drugiej osoby. Refleksję zaczyna od (nader ogólnego) opisu elementów wyglądu fizycznego[26] („Wiem, jaką twarz ma, wiem, jakim się różem płoni,/ wiem, jaki szafir ócz ciemnymi rzęsy kryje"[27] [PSI, 106]), które następnie łączy z właściwościami psychicznymi i pragnieniami. Marzący ma wiedzę nie tylko na temat zachowań i reakcji kobiety, zyskuje bowiem dostęp również do jej myśli („każdą jej czuję myśl" [PSI, 106]), wspomnień („znam kraje jej pamięci" [PSI, 106]), pragnień i lęków („wiem, co trwoży ją, co nęci" [PSI, 106]). Ostatni poziom poznania stanowią uczucia. Tak złożona wiedza o ukochanej sprawia, że odczytywać ją można właśnie jako opis pochodzącego z wnętrza osoby mówiącej pierwiastka *animy*. Podmiot liryczny wnioskuje, że opisywany przez niego ideał istnieje, lecz wie, że niemożliwe jest jego spotkanie. „Ona gdzieś jest…", ponieważ istnieje we wnętrzu mężczyzny, jako jego żeński pierwiastek. Podmiot nie powinien jednak kierować się nadzieją na spotkanie doskonałej kobiety, ponieważ owo odbicie duszy nigdy nie zaistnieje w świecie zewnętrznym, co skazuje go na wieczną tęsknotę i samotność. Bachelard pisze: „Jestem sam, więc marzę o bycie, który uzdrowił moją samotność, który uzdrowiłby moje samotności"[28].

W wierszu [*Zdaje mi się, że z głową na piersi schyloną…*] przeczucie istnienia kobiety zostaje zintensyfikowane, ponieważ podmiot liryczny wyobraża ją sobie na własnym pogrzebie, a zatem w sytuacji przestrzennego zbliżenia. Znacząca dla pojawiającej się w utworze postaci jest jej nieokreśloność – w przeciwieństwie do kobiety z utworu *Ona gdzieś jest* ta stanowi dla mężczyzny całkowitą tajemnicę:

> pierwszy raz mnie bliska,
> nie znana mi z oblicza, nie znana z nazwiska,
> nie przeczuwana nawet pod widzeń osłoną. [PSII, 289]

Mimo iż podmiot liryczny ujawnia swoją niewiedzę o wyglądzie i tożsamości pojawiającej się w jego marzeniach kobiety, wyraża przekonanie, że jest mu przeznaczona. Wyobraża sobie irracjonalną tęsknotę, której doświadczyłaby po śmierci obcego dla niej mężczyzny (źródłem tych emocji staje się czynność patrzenia na trumnę: „czemu na moją trumnę chce patrzeć tak z bliska" [PSII, 289]). Widoczna jest tutaj wielopoziomowość marzenia – podmiot wyobraża sobie bowiem taki moment, w którym ta kobieta (jego żeński pierwiastek) myśli o nim, a więc również u niej ujawnia się *anima*.

---

26 Według Mariana Stali gdy podmiot liryczny poezji Tetmajera znajduje się poza sferą erotyki: „Ontologiczna pozycja przedmiotu patrzenia jest niepewna; oscyluje on między konkretnością a abstrakcyjnością. Powoduje to analogiczną oscylację samego aktu: nie wiadomo, czy chodzi tu o realny, zewnętrzny wzrok czy wewnętrzne (mentalne, duchowe) widzenie…" – ibidem, op. cit., ss. 119–120.

27 Wszystkie cytaty z wierszy Tetmajera podaję za wydaniem: K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980. W nawiasie kwadratowym zamieszczam numer serii oraz strony, np. PSII – *Poezje. Seria druga.*

28 G. Bachelard, op. cit., s. 95.

W wierszu [*Jesteś… lecz kędy?... Nieraz mi się zdało…*] w czasie aktu świadomego marzenia podmiot liryczny przywołuje wizje senne, interpretuje je jednak z perspektywy jawy. Wyraża przekonanie, że kobieta ujrzana we śnie musi istnieć w świecie rzeczywistym:

> Tak schodził czas. Wiecznieś przede mną szła,
> lecz nigdy ty – twa tylko mara złota,
> tylko wstająca i niknąca mgła. [PSIV, 554]

Zgodnie z teorią reprezentacji postać spotkana we śnie jest interpretowana jako ikona, dlatego podmiot uznaje, że prócz niej istnieć musi realny desygnat. Podmiot liryczny wierzy, że za bezcielesną iluzją kryje się prawdziwa, cielesna kobieta. W opisie kobiecego widma znaczące jest również określenie go mianem „mary złotej", w czym ujawnia się tendencja do sakralizacji.

Percypowanie kobiety jako doznań świetlnych ma jednak charakter dychotomiczny – z jednej strony prowadzi do wpisania jej w sferę *sacrum,* z drugiej do zakwestionowania ontologii postrzeganego zjawiska[29]. Analizując senne marzenie z perspektywy jawy, podmiot liryczny dochodzi do wniosku, że nie było ono przestrzenią prawdziwego spotkania, lecz wizualizacją jego najgłębszych przeczuć o istnieniu wymarzonej kochanki w odległej przestrzeni. Dekadencki światopogląd skłania jednak do stwierdzenia, że spotkanie z ideałem nie jest możliwe, przez co życie jest postrzegane jako wieczna tęsknota. Mimo że na poziomie świadomości podmiot dopuszcza istnienie wymarzonej kobiety, na poziomie nieświadomym kwestionuje jej ontologię, snując wyobrażenia, w których główną rolę odgrywają doznania świetlne. Podmiotowi lirycznemu nie wystarcza jednak samo oglądanie kobiecej projekcji, bowiem, jak zauważa Maurice Merleau-Ponty: „ten, kto widzi, nie przywłaszcza sobie tego, co widzi: zbliża się tylko do tego spojrzeniem"[30].

Wiktor Czernianin poetykę pesymizmu uznaje za cechę charakterystyczną dla erotyków refleksyjnych Tetmajera. Wiążąc ją z filozofią Artura Schopenhauera, zaznacza jednak, że w utworach nie pojawiają się odniesienia do schopenhauerowskiej metafizyki płci[31]. W kontekście teorii Bachelarda pewność podmiotu lirycznego co do istnienia idealnej kobiety pochodzi z jego wnętrza, a na pytanie „jesteś – lecz gdzie?", odpowiedzieć można: w duszy mężczyzny. Przekonanie o istnieniu bytu

29 Tadeusz Sławek, opisując zmysły w ujęciu Herdera, zaznacza: „Język i wzrok zostają postawione w stan silnego podejrzenia jako serwujące nam »cienie« zamiast przedmiotów, odbicia zamiast rzeczy, idee zamiast substancji" – T. Sławek, op. cit., s. 23.

30 M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, tłum. S. Cichowicz [w:] M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyb., oprac. i wstęp S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 21.

31 Por. W. Czernianin, *W kręgu…*, s. 125.

obiektywnego jawi się więc raczej jako iluzja opierająca się na pragnieniu uzewnętrznienia wewnętrznego ideału.

W perspektywie ulotności życia i nietrwałości pędzącego ku ostatecznemu unicestwieniu świata podmiot liryczny wiersza *Nieznajomej dalekiej…* wyraża pragnienie spotkania ukochanej. Wpatrywanie się w niebo sprawia, że mężczyzna sakralizuje wyobrażoną kobietę, postrzega ją bardziej jako anioła bądź boginię, która mogłaby się objawić, zstępując z obłoków, niż jako cielesną postać. Idealizacja obiektu miłości jest w psychoanalizie Sigmunda Freuda jednym z podstawowych mechanizmów narcystycznych:

> Idealizacja obiektu pozwala przypisywać mu cechy doskonałości. […] [C]złowiek zakochany może wybrać swój obiekt, aby „zastąpić własny", lecz nie osiągnięty ideał Ja. Kocha się go ze względu na doskonałości, jakich człowiek pragnie dla własnego Ja[32].

Oto jak poeta wykorzystuje tego rodzaju sakralizacyjny sposób obrazowania:

> Chciałbym cię widzieć nagą, białą i tak czystą,
> jak bóstwo w świętym chramie Grecji starożytnej [PSVII, 1029]

> Ten róż z nieba na lice zdjąwszy stań przede mną,
> którym we wczesne rano niebo się różowi,
> gdy anielica nocy śle dnia aniołowi
> swój uśmiech [PSVII, 1029]

Idealne, choć nieokreślone piękno fizyczne łączy się z czystością duchową, dziewiczością („nigdy wespół nie legła" [PSVII, 1029]). Owa czystość wiąże się również ze sposobem percepcji kobiety – podmiot liryczny stwierdza, że chciałby ją jedynie widzieć, sytuuje ją więc poza sferą dotyku, co podkreśla jej duchowy aspekt. Jak stwierdza Tadeusz Sławek, „Dotyk stawia orzeczenia o czyjejś cnocie moralnej w stan podejrzenia, a podstawą do tego jest zaskarżenie odgrywającego wielką rolę nachylenia kulturowego, które moglibyśmy określić mianem »wizualnej fiksacji«"[33]. Wzrok w filozofii Artura Schopenhauera jest zmysłem najmniej związanym z wolą, a zatem najszlachetniejszym:

> W przeciwieństwie bowiem do pobudzenia innych zmysłów wzrok nie jest bynajmniej bezpośrednio i przez oddziaływanie zmysłowe zdolny do przyjemnego lub nieprzyjemnego d o z n a n i a w samym organie, tzn. nie ma żadnego bezpośredniego związku z wolą […] Już przy słuchu jest inaczej: dźwięki mogą bezpośrednio sprawić ból, mogą też niezależnie od harmonii i melodii

32 P. Dessuant, *Narcyzm. Przegląd koncepcji psychoanalitycznych*, tłum. Z. Stadnicka-Dmitriew, Gdańsk 2007, s. 43.

33 Por. T. Sławek, op. cit., s. 17.

> sprawić bezpośrednio przyjemność. Dotyk jest tożsamy z odczuwaniem przez całe ciało, podlega już bardziej temu bezpośredniemu oddziaływaniu na wolę[34].

Według Wiktora Czernianina skojarzenie światła pochodzącego z nieba z zachwytem nad nagim kobiecym ciałem ma charakter archetypiczny i wiąże się z tęsknotą za utraconym rajem[35]. Co więcej, podmiot liryczny wyobraża sobie, że nie tylko on tęskni za ukochaną kobietą, analogiczny stan przypisuje jej samej. Odwołując się do koncepcji Bachelarda, można stwierdzić, że wypowiadający się w wierszu mężczyzna wyobraża sobie *animę* własnego pierwiastka żeńskiego. Procesu przemijania, zarówno w skali jednostkowej, jak i globalnej, nie da się zatrzymać, androgyniczne zespolenie mogłoby jednak sprawić, że stałby się on mniej absurdalny, bowiem przestałby mieć znaczenie dla dwóch złączonych ze sobą połówek („wnikły w ciebie niech lecę za światem, co znika" [PSVII, 1029]). Warto również podkreślić, że poeta cały utwór wykreował na kształt świadomego marzenia, nie ma w nim perspektywy zewnętrznej. Dlatego mimo nastroju melancholii podmiot liryczny w tworzonej przez swój umysł iluzji odnajduje spokój. Jak zauważa Gaston Bachelard:

> W przeciwieństwie do snu marzenie dzienne cieszy się przejrzystym spokojem. Nawet jeśli zabarwia się melancholią, jest to melancholia odpoczynkowa, […] czyste, przepełnione obrazami marzenie, oto jak przejawia się *anima*[36].

## „Tęsknię do ciebie, choć wiem, że cię nie ma"

Zgoła odmienna ontologia kobiety pojawia się w wierszu [*Szukam cię zawsze, choć wiem, że nie znajdę…*], którego podmiot liryczny wprost wyraża przekonanie, że wyobrażony przez niego ideał nie istnieje („wiem, że nie znajdę", „wiem, że cię nie ma" [PSII, 288]). Ma bowiem świadomość, że wizualizacja ukochanej pochodzi z jego wnętrza: niewyraźny wizerunek kobiety odbija się w oczach[37] mężczyzny:

> widzę cię w mych oczach,
> jak gdyby w jakimś przymglonym odbiciu;

34 A. Schopenhauer, Świat jako wola i przedstawienie, t. 1, tłum., wstęp i komentarz J. Garewicz, Warszawa 2009, ss. 314–315.

35 Por. W. Czernianin, *Młodopolski erotyk hedonistyczny. Problemy poetyki*, Wrocław 2000, s. 81.

36 G. Bachelard, op. cit., ss. 76–77.

37 Oczy w poezji Tetmajera według Urszuli M. Pilch są „udosłownionym wyrazem wewnętrznych przeżyć". Por. U. M. Pilch, *Oko i emocjonalność spojrzenia w liryce wczesnego modernizmu* [w:] *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. W. Bolecki [on-line:] http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/oko-i-emocjonalnosc-spojrzenia-w-liryce-wczesnego-modernizmu-522/ [13.07.2019].

jak kwiat, w strumienia odbity przezroczach,
jak gwiazdę we mgłach, widzę cię w mych oczach. [PSII, 288]

Nie jest więc ona bytem autonomicznym, lecz elementem jego własnej duszy, do której głębi wnika poprzez akt marzenia. Tego rodzaju percepcja kobiety odsyła do interpretacji mitu o Narcyzie, wedle której Echo mogła stanowić *alter ego* samego młodzieńca[38]. Narcyz, patrząc w taflę wody i mając wrażenie, że widzi odbicie nimfy, w istocie oglądał własne wyobrażenie idealnej kobiecości – podobnie jak podmiot liryczny w wierszu Tetmajera ogląda jedynie wytworzony przez swój umysł fantazmat wymarzonej ukochanej. Nieprzypadkowo więc poeta zestawia odbicie w oczach z odbiciem w wodzie (w strumieniu), które jako jeden z młodopolskich symboli-kluczy jest związane z semantyką wnikania w głąb podświadomości. Co więcej, kwiat, pojawiający się również w utworze Tetmajera, staje się obrazowym ekwiwalentem duszy[39].

Podmiot liryczny pragnąłby spotkać swój ideał, dlatego mimo wiedzy o bezskuteczności podejmowanych wysiłków nieustannie szuka go w świecie zewnętrznym. Odnalezienie ukochanej w oglądanych w świecie rzeczywistym kobietach jest jednak niemożliwe („Do żadnej z kobiet, którem widział w życiu,/ tyś niepodobna" [PSII, 288]), ponieważ w istocie mężczyzna pragnąłby spotkać nie odrębną osobę, lecz oddzielony od jego wnętrza i ucieleśniony pierwiastek żeński swojej duszy. Takie wniknięcie we własne wnętrze prowadzi do zaburzeń postrzegania świata zewnętrznego („wśród ludzi przechodzę,/ zaledwie patrząc i widząc, pół we śnie – –" [PSII, 288]). Bardzo podobnie poeta ujmuje ów problem w *Przechodzą czasem…* [PSI, 109], chociaż negacja istnienia wymarzonej kobiety w tym krótkim liryku jest mniej stanowcza.

W *A jednak, gdyby teraz…* pewność nieistnienia ideału ujawnia się nie w bezpośrednim stwierdzeniu, lecz w skontrastowaniu wyobrażonej sytuacji spotkania z sytuacją rzeczywistą, w przeciwstawieniu krainy marzeń światowi realnemu. To, co zewnętrzne, zostaje semantycznie powiązane z elementami symbolizującymi poczucie zagrożenia („teraz wśród tych urwisk dziczy", „wśród tych skał ogromu", „otchłań przepaścistych zboczy", „wicher wokoło się toczy" [PSI, 108]), natomiast marzenia, w których ujawnia się pierwiastek żeński, przynoszą poczucie bezpieczeństwa, pozwalają na ucieczkę od przestrzeni budzącej lęk („dłonie drobne i niewinne", „usta małe, ciche, półdziecinne", „oczy naiwności pełne i słodyczy", „więzy dobroczynne", „blask światła", „o miłości, o szczęściu, o domu" [PSI, 108]). Zatrzymanie procesu imaginacji zmusza do opuszczenia bezpiecznego wnętrza.

38 Por. L. Kostuch, *Wyobrażenia androgyniczne w wierzeniach przedchrześcijańskich kręgu śródziemnomorskiego*, Kielce 2003, s. 118.

39 Por. A. Czabanowska, *W zwierciadłach jezior. Symbolika odbicia w wodzie w poezji Młodej Polski*, „Ruch Literacki" 1987, nr 4–5, s. 278.

Mimo że kobieta wykreowana w poemacie *Qui amant* pojawia się we śnie, jego część rozpoczynająca się od słów: „Szukałem Ciebie pośród kobiet roju…" [PSIV, 665] stanowi świadomą refleksję podmiotu lirycznego nad przeczuciem ideału. Monolog sprawia wrażenie kontekstowo oderwanego od wcześniejszych,umiejscowionych w stanowiącym nadrzędną ramę onirycznym świecie cząstek. Wiersz ma charakter intertekstualny, niektóre wersy stanowią parafrazę wcześniejszych utworów Tetmajera, w których pojawia się postać kobiety nieobecnej (*Szukam Cię zawsze…* [PSII, 288] oraz *Mów do mnie jeszcze…* [PSII, 302]), co skłania do postawienia hipotezy, że podmiotem jest *porte-parole* samego autora. Podmiot liryczny w sposób bezpośredni stwierdza, że odnalezienie poszukiwanego ideału nie było możliwe, ponieważ nie istniał on w świecie zewnętrznym[40]:

> Od lat już całych niewidzialnym cieniem
> byłem przy Tobie, szukając daremnie
> w kobietach Ciebie, coś i s t n i a ł a  w e  m n i e. [PSIV, 665; podkr. moje – L. K.]

Podmiot liryczny sam stwierdza, że spotkanie owej kobiety jest możliwe tylko poprzez zgłębienie w ł a s n e g o wnętrza, a więc ujawnia, że jest ona w istocie jego pierwiastkiem żeńskim, jego *animą* – i to ona (a więc część jego „ja") staje się adresatką utworu. Co istotne, nie uznaje jej za integralną cząstkę własnej duszy[41], lecz za żyjący w nim autonomiczny byt, który może się samodzielnie objawiać („Ciebie poczułem przed dawnymi laty,/ gdy głos w noc cichą zabrzmiał mi nad głową" [PSIV, 665]).

## „Nie widzę, słucham cię oczyma…"

Proces spoglądania w głąb własnej duszy ewokuje świetliste, niedookreślone wizerunki wyimaginowanych kochanek, warto jednak zaznaczyć, że w poezji Tetmajera także p a t r z e n i e na realne kobiety (pomijam tutaj poetyckie opisy dzieł sztuki przedstawiających kobiety czy bohaterek mitologicznych) nie prowadzi do ich rzeczywistego w i d z e n i a. Oto kilka przykładów innych sposobów postrzegania kobiet:

> 1. Nie widzę, słucham cię oczyma, biała!
> Nagości twojej linie i kolory
> w hymn mi się jeden łączą różnowzory,
> [PSIII, 392]

40 W jednej z wcześniejszych części poematu (rozgrywającej się w obrębie ramy onirycznej) podmiot liryczny, obserwując fantazmatyczną kobietę, będzie w istocie opisywał proces spoglądania w głąb własnej duszy: „Patrzcie na twarz Jej! Czyście Ją widzieli?/ Tak piękną duszę Bóg raz tylko stwarza!" [PSIV, 652].

41 Sam Tetmajer rozumie więc ów pierwiastek żeński nieco inaczej niż w przyjętej przeze mnie metodologii Gastona Bachelarda.

II. Kocham cię, światło! Na moje źrenice
zlewasz się falą; nurzam się w niej, tonę,
oczy ku tobie wznoszę roztęsknione
[PSIII, 427]

III. Dziś twarzą witasz mię żałośną,
jako boleści posąg cicha
[PSI, 95]

IV. wówczas ma w sobie taki urok boski
[…]
że, zda się, jakiś malował ją stary
anioły w duszy noszący mistrz włoski.
[PSII, 213]

V. kiedym na ten kwiat patrzał, dziwną wizję miałem –
zdało mi się, że w grobie zwłoki twoje leżą
[PSII, 183]

VI. patrzę w twe oczy, nie widzę w nich duszy
[PSIV, 558]

W pierwszym przypadku dostrzec można synestezyjny, polisensoryczny tryb percepcji kobiecego ciała – podmiot liryczny cielesne piękno interpretuje w sposób muzyczny. Dochodzi więc do sensualnej transgresji: bodźce wizualne zostają w umyśle oglądającego przetworzone w dźwiękowe, co prowadzi do dematerializacji kobiety. Podobną dematerializację zauważyć można również w drugim przykładzie, gdzie realna postać jest interpretowana jako doznania świetlne. W *Żegnałem cię podobną róży* oraz *Pod wrażeniem* (cytaty III i IV) kobiety są z kolei postrzegane jako rzeźby oraz obrazy – w tych przypadkach ujawniają się rysy wyobraźni artyficjalistycznej i gest antypigmalioński[42], charakterystyczne dla dekadenckiego sposobu odbioru rzeczywistości przez pryzmat sztuki. Kobieta przestaje być tutaj percypowana jako osoba, staje się pięknym przedmiotem. W piątym fragmencie widoczna jest postawa przeciwstawna – podmiot liryczny, spoglądając na otrzymany od kobiety kwiat (mogący zresztą stanowić jej ekwiwalent), aktywuje nekrofilskie skojarzenia. Nie powstrzymuje ich nawet pojawienie się rzeczywistej kochanki, wyobraźnia została bowiem zainfekowana myśleniem o nietrwałości materialnego piękna. O całkowitym odseparowaniu cielesnych kobiet od aspektu duchowego świadczy stwierdzenie, że w ich oczach nie widać duszy (cytat VI). W przypadku opisów realnych kochanek istotna

42 Opis hedonizmu artyficjalistycznego przedstawił w swoim studium Wojciech Gutowski (por. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*…, op. cit., ss. 130–135).

jest zatem opozycja pomiędzy patrzeniem a widzeniem – podmiot liryczny wprawdzie na nie spogląda, dokonuje jednak ich interpretacji przez pryzmat swoich marzeń, obsesji i lęków. Kobiece ciało jest pustym znakiem, idolem, bowiem nie kryje się za nim nic więcej.

Kobiety określane mianem „przeczucia ideału" bądź „odbicia duszy" jawią się jako postaci obiektywnie nieistniejące ze względu na ich nieautonomiczność i zakorzenienie w duszy samego marzącego o idealnej ukochanej. Nie są więc samodzielnymi istotami, lecz jedynie pierwiastkiem żeńskim osobowości męskiej. Warto jednak podkreślić, że sam podmiot liryczny rozumie ów pierwiastek bardziej jako odrębny, istniejący w jego duszy byt, co jest związane z pragnieniem, by wyobrażeniowe projekcje kobiet były ikonami, nie idolami i wiąże się z Freudowską koncepcją fantazmatu jako psychicznej r z e c z y w i s t o ś c i [43]. Jak już zauważył Jan Błoński, odnosząc się do wypowiedzi Tetmajera z 1912 r., dla autora ośmiu serii *Poezji*: „[…] miernikiem twórczości jest nie dzieło, lecz psychika artysty, spragnionego uczuciowych paroksyzmów. Szczerość winna więc zostać pierwszym i jedynym przykazaniem poety"[44].

W obrębie twórczości Tetmajera widoczna jest pewna niespójność w postrzeganiu kobiecych „odbić duszy" – podmiot liryczny może szczegółowo wyliczać kolejne cechy wyobrażonych kobiet bądź wyrażać przekonanie, że nie potrafi określić ich wyglądu i tożsamości. Różny jest także jego stosunek do ontologii ukochanej – od bezgranicznej wiary w jej istnienie po skrajną tegoż negację. Czynnikiem zewnętrznym decydującym o pojawieniu się aktu świadomej imaginacji jest natomiast poczucie samotności.

Interesujące wydaje się również zestawienie kobiet widzianych w wyniku aktu „patrzenia wewnętrznego" z „cielesnymi" kochankami. Można by je ująć za pomocą opozycji dusza–ciało. Kobiety rzeczywiste zostają więc zredukowane do ciała, które ma zachwycać i zapewniać rozkosz, które może budzić wstręt i pierwotne lęki, ale które można również poddać idealizacji, by przenieść je w sferę nieśmiertelnej sztuki. W świecie materii, skażonym wolą, narażonym na nieczysty dotyk, mężczyzna będzie szukał wyłącznie ciała. W poszukiwaniu duszy uda się w inne miejsce. Aktywując procesy imaginacyjne, uruchamiając spojrzenie „w głąb", odnajdzie jej personifikację. Nie będzie to jednak odcieleśniona, autonomiczna dusza kobieca, lecz jego własna dusza, marząca o nim *anima*, jego narcystyczne odbicie. Spojrzenie zewnętrzne jest więc skierowane w pustkę materii, spojrzenie wewnętrzne prowadzi do uświadomienia sobie duchowej pustki.

43 Por. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 8.

44 J. Błoński, *Kazimierz Tetmajer* [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka et al., Warszawa 1968, s. 289.

## Bibliografia

### Literatura podmiotu

Przerwa-Tetmajer K., *Poezje*, Warszawa 1980.

### Literatura przedmiotu

Bachelard G., *Poetyka marzenia*, tłum. L. Brogowski, Gdańsk 1998.

Bajda J., *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa 2003.

Bajda J., *Przerwa-Tetmajer – ciało kobiece* [w:] *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. W. Bolecki [on-line:] http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/przerwa-tetmajer-cialo-kobiece-435/ [13.07.2019].

Błoński J., *Kazimierz Tetmajer* [w:] *Literatura okresu Młodej Polski*, t. 1, red. K. Wyka et al., Warszawa 1968.

Czabanowska A., *W zwierciadłach jezior. Symbolika odbicia w wodzie w poezji Młodej Polski*, „Ruch Literacki" 1987, nr 4–5.

Czabanowska-Wróbel A., *Tetmajer – rola wzroku* [w:] *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmys*łów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności, red. W. Bolecki [on-line:] http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/tetmajer-rola-wzroku-956/ [13.07.2019].

Czernianin W., *Młodopolski erotyk hedonistyczny. Problemy poetyki*, Wrocław 2000.

Czernianin W., *W kręgu Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Wrocław 2009.

Dessuant P., *Narcyzm. Przegląd koncepcji psychoanalitycznych*, tłum. Z. Stadnicka-Dmitriew, Gdańsk 2007.

Eliade M., *Mefistofeles i Androgyn*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1999.

Gutowski W., *Młoda Polska w „obłoku niewiedzy". Uwagi do wczesnomodernistycznych nihilologii*, „Acta Universitatits Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2016, nr 3 (33).

Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości,* Kraków 1992.

Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.

Jung C. G., *Anima i animus* [w:] idem, *O naturze kobiety*, wyb. i tłum. M. Starski, Poznań 1992.

Kostuch L., *Wyobrażenia androgyniczne w wierzeniach przedchrześcijańskich kręgu śródziemnomorskiego*, Kielce 2003.

Markowski M. P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

Merleau-Ponty M., *Oko i umysł*, tłum. S. Cichowicz [w:] M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyb., oprac. i wstęp S. Cichowicz, Gdańsk 1996.

Pilch U. M., *Oko i emocjonalność spojrzenia w liryce wczesnego modernizmu* [w:] *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. W. Bolecki [on-line:] http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/oko-i-emocjonalnosc-spojrzenia-w-liryce-wczesnego-modernizmu-522/ [13.07.2019].

Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolskie konstrukcje sobowtórowe* [w:] eadem, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

Podraza-Kwiatkowska M., *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja* [w:] eadem, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.

Potocki A., *Kazimierz Tetmajer* [w:] idem, *Szkice i wrażenia literackie*, Lwów 1903.

Schopenhauer A., Świat jako wola i przedstawienie, t. 1, tłum., wstęp i komentarz J. Garewicz, Warszawa 2009.

Sławek T., *Cienie i rzeczy. Rozważania o dotyku* [w:] *W przestrzeni dotyku*, red. J. Kurek, K. Maliszewski, Chorzów 2009.

Stala M., *Rozbita dusza i jej cień. Pytanie o człowieka w poezji Kazimierza Tetmajera* [w:] idem, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.

## Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest analiza sposobu postrzegania postaci kobiecych pojmowanych jako „odbicia duszy", które często pojawiają się w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Tego rodzaju kreacje są związane z młodopolskimi inspiracjami motywem Androgyne. Podmiot liryczny ujawnia dychotomiczny stosunek do ich ontologii – przekonanie o konieczności istnienia idealnych kochanek bądź o ich nieistnieniu. Kobiety funkcjonujące jako „odbicia ideału" pojawiają się w obrębie ramy sytuacyjnej marzenia, w związku z czym w artykule wykorzystane zostały ustalenia zawarte w *Poetyce marzenia* Gastona Bachelarda. Sposób postrzegania kobiecych „odbić duszy" został zestawiony z opisem spojrzenia na kobiety „cielesne", dzięki czemu wyeksponowana została różnica pomiędzy „patrzeniem wewnętrznym" a „zewnętrznym".

## Summary

### 'I see you in my eyes/ like in a misty reflection'. About a Gaze at a Women's Reflection of the Ideal in the Poetry of Kazimierz Przerwa-Tetmajer

The aim of this article is to describe presentations of women who represent a concept of 'the reflection of a soul'. In the reflective part of Kazimierz Przerwa-Tetmajer's erotic poetry there are numerous examples of them. This kind of characters is connected with the dream about Androgyne. In Tetmajer's poetry there are two different ways of description: a belief about existence of 'the precognition of the ideal' or a belief that woman like that does not exist. 'The reflection of a soul' in this poetry appears in a situation of a conscious dream. In the article the author refers to the methodology from Gaston Bachelard's *The Poetics of Reverie*. The gaze at 'reflections of the ideal' is compared with some ways of observation real women in Tetmajer's poems.

Dorota Rochecka-Sembratowicz

# Sensy czy fasady? O chwytach narracyjnych w *Królu* i *Królestwie* Szczepana Twardocha

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Obserwacja nowszych zjawisk w literaturze pozwala zauważyć, że tradycyjna narracja w powieści to zjawisko nieco już przestarzałe. Pozycja narratora auktorialnego – kiedyś tak kluczowa – znacznie osłabła, ustępując miejsca różnorakim i nietypowym formom opartym na narracji pierwszoosobowej. Zjawisko to ma znacznie szerszy kontekst, gdyż wiąże się ściśle z postępującym od romantyzmu, ale szczególnie nasilającym się w okresie postmodernistycznym zjawiskiem tak zwanej zagłady gatunków, której poświęcił szkic Stanisław Balbus. W skrócie: dzieło, a tym samym i jego składniki, nie mają już obowiązku realizacji żadnego gatunkowego paradygmatu – mogą jedynie odwoływać się do różnych konwencji. Kres gatunkowości to więc uwolnienie od ograniczających ram, dzięki czemu współczesna literatura obfituje w „większe bogactwo indywidualnych form życia"[1] (stąd też i więcej nietypowych struktur narracyjnych – także narracji z perspektywy pierwszej osoby).

Być może za szczególną popularnością narracji pierwszoosobowej przemawia fakt, że tak dobrze sprawdza się ona w eksponowaniu przeżyć i osobowości bohatera, gdyż ma w swoim arsenale chwyty takie jak rwanie toku wypowiedzi, konstrukcje anakolutyczne i szereg innych środków służących indywidualizacji podmiotu i nadaniu jego wypowiedziom złudzenia autentyczności. Wybór pierwszej osoby narzuca jednak swoiste ograniczenia, do których pisarz może się dostosować, lub które może spróbować kreatywnie ominąć – z lepszym lub gorszym skutkiem. Jednogłosowość i idąca za nią subiektywność

1 Por. S. Balbus, „*Zagłada gatunków*", „Teksty Drugie" 1999, nr 6: *Gatunki i potwory*, ss. 25–39.

to cechy zarówno pożądane, jak i mocno ograniczające, dlatego autorzy coraz częściej sięgają po dwóch lub więcej narratorów albo przeplatają ze sobą różne rodzaje narracji[2].

Podobne próby widoczne są również w twórczości Szczepana Twardocha, którego najsłynniejsze i reprezentatywne powieści noszą znamiona narracyjnego zawoalowania. Dla przykładu wielokrotnie nagradzana *Morfina*, czyli studium psychiki jednostki rozdwojonej między tożsamością niemiecką i polską, to zarazem egzemplifikacja rozszczepionej narracji, w której do męskiego głosu głównego bohatera próbuje dołączyć mityczna cząstka arche. Analogiczne zabiegi odnaleźć też można w najnowszej dylogii powieściowej Twardocha – w *Królu* i *Królestwie*. W obu powieściach zastosowane zostały chwyty narracyjne pozwalające na wejście w grę z czytelnikiem, zmuszającą go do samodzielnego poszukiwania – kończącego się satysfakcją z ujawnienia intencji autora lub kompletnym ich niezrozumieniem.

Chociaż Twardoch został laureatem licznych nagród, często bywa oskarżany o efekciarstwo i niepotrzebne komplikowanie struktur powieściowych, mające jego określanym jako przeciętne utworom popularnym umożliwiać imitowanie wysublimowanych tworów kultury elitarnej. Te dwoistości stanowią w pewnym sensie podstawę mojego zainteresowania literaturą tego autora. Dokonawszy rozbioru chwytów narracyjnych na czynniki pierwsze, spróbuję wydać osąd, którego sama w tej chwili nie jestem pewna – czy te formy są u Twardocha jedynie ornamentem, czy może zawierają jakieś głębsze znaczenie.

Narratorem *Króla* jest Mojżesz Bernsztajn, sześćdziesięciosiedmioletni Żyd polskiego pochodzenia. Opisuje on swoje życie od czasu, gdy został przygarnięty przez kryminalistę Jakuba Szapirę i wprowadzony do gangu warszawskich apaszów Kuma Kaplicy. Opiekunem i mentorem dorastającego chłopca staje się człowiek, który kilka dni wcześniej bestialsko zamordował jego ojca. Bernsztajn poświęca mu większość swojej opowieści – to zabójca jest tym, kto wywarł największy wpływ na kształtowanie się osobowości młodego człowieka i to także on jest głównym bohaterem powieści, tytułowym żydowskim Królem.

Narrator, emerytowany żołnierz Sił Obronnych Izraela, wspomina wydarzenia sprzed kilkudziesięciu lat, nie ma więc pewności co do prawdziwości podawanych przez niego informacji z powodu oczywistych luk w pamięci. Mojżesz bardzo często zastanawia się nad prawdziwą wersją wydarzeń; stwierdza na przykład „Zresztą może to wszystko tak naprawdę wcale się nie przydarzyło mnie, może opowiedział mi tę historię Szapiro?[3]" [K, s. 19]. Tak duży dystans czasowy między sytuacją narracyjną

2 Takie tendencje widać na przykład w prozie Wiesława Myśliwskiego, prezentującej oryginalne formy narracji pierwszoosobowej (na przykład zaawansowanego wielogłosu), czy u Andrzeja Stasiuka, posługującego się m.in. monologiem wypowiedzianym.

3 S. Twardoch, *Król*, Kraków 2016, s. 19. Wszystkie zawarte w niniejszym tekście cytaty z tego utworu pochodzą ze wskazanego wydania, dalej oznaczane są w nawiasie kwadratowym jako „K" wraz z podaniem numeru strony.

a czasem akcji wymusza tego rodzaju przemyślenia – pamięć absolutna to przecież fenomen, a nie normalne zjawisko. Dziwi jedynie fakt, że we wszystkich prawie przypadkach narrator odnosi się do Szapiry; rozważa, czy to czasem nie on jest sprawcą jakiejś czynności, pisze zresztą wymownie: „Nasze życia się zlewają w jedno" [K, s. 19]. Jest to już pewien sygnał, że obie postaci połączone są w jakiś szczególny sposób.

Konfundujące są też kompulsywne powtórzenia. Narrator wielokrotnie powraca do pewnych fraz i motywów; zwyczajny tok narracji przerywa wyrwanymi z kontekstu zdaniami, po czym kontynuuje opisywanie wydarzeń. W ten sposób w jego wypowiedzi nieustannie nawraca wizja ojca poćwiartowanego przez bandytów. Mojżesz przyrównuje ten akt do rytualnego mordu w obrzędzie oczyszczenia: „Ciało mojego ojca podzielone jak ciało koguta na kaparot" [K, s. 125]. Wtrącenia te noszą znamiona obsesji, narrator pisze je niejako bezwiednie, co wiąże się z pewnością z przeżytą przez niego traumą.

Także sceneria, w której pisze, nie zmienia się, tak jakby czas wokół niego trwał w bezruchu. Ilekroć mężczyzna „odchodzi od maszyny", za oknem arabski chłopiec pcha wózek pełen rupieci, a dziewczyna w zielonym mundurze dumnie niesie swój karabin. Już w tym momencie relacja Mojżesza wzbudzać może w czytelniku słuszne podejrzenia – narrator, który sam do końca nie wie, co robił, i którego rzeczywistość to na wpół realność, na wpół wizja, przestaje być dla odbiorcy wiarygodny i traci jednoznaczną tożsamość.

Kontynuujący lekturę czytelnik zaczyna zauważać, że Mojżesz – narrator w pełni subiektywny i z pewnością nie wszechwiedzący – posiada podejrzanie zbyt dużo informacji na temat życia i uczuć Jakuba. Nie powinien wiedzieć o tym, co Szapiro pomyślał czy jak się czuł, a jednak sprawnie żongluje tymi informacjami. Zna intymne szczegóły z jego dzieciństwa, chociaż relacja między nimi nie wydaje się na tyle bliska, by mogli się sobie wzajemnie zwierzać. Opisuje drobiazgowo sytuacje, o których nie powinien słyszeć, a już na pewno których nie mógł być świadkiem. Taki sposób prezentacji nie jest w literaturze żadnym novum. Można tutaj posłużyć się terminem „symulacja", którego w swojej pracy *Narracyjne modele subiektywności* użyła Magdalena Rembowska-Płuciennik, nazywając w ten sposób podobne zjawiska występujące w literaturze modernistycznej. Autorka pisze:

> Inny narracyjny model intersubiektywności można nazwać symulacją. Wskazuje na nią takie ukształtowanie narracji, które służy jej przybliżeniu do niepowtarzalnych, najbardziej intymnych, jednokrotnych czy prywatnych doznań wybranej postaci. […] Tylko z pozoru jednak narracja taka reprezentuje jednostkowy, prywatny i najbardziej intymny poziom doświadczenia wewnętrznego – w obrębie jego przedstawień odnajdziemy liczne figury rozpoznawania przez bohatera stanów wewnętrznych innych osób. Są to przedstawienia mechanizmów percepcji sensualnej (a więc procesów niewerbalnych), zasad wzajemnego postrzegania się postaci i wnioskowania o swych motywach, intencjach, emocjach (czyli elementy poetyki „czytania umysłu")[4].

4 M. Rembowska-Płuciennik, *Narracyjne modele intersubiektywności*, „Teksty Drugie" 2010, nr 4: *Kognitywizm, konstruktywizm, literatura*, s. 79.

Część wiedzy Bernsztajna można by z pewnością sprowadzić do wnioskowania i przypuszczeń. Fakt, że taka forma pojawia się w literaturze stosunkowo często, pozwala przyjąć, iż użycie jej przez autora nie zawsze niesie za sobą szczególne sensy naddane[5]. Umiejętności narratora pierwszoosobowego nie muszą też wcale pokrywać się z możliwościami realnego opowiadacza. Podkreśla to Stanisław Eile, tłumacząc swoiste rozszerzenie kompetencji narratorskich przewagą w narracji funkcji poznawczej, która to staje się dla autora ważniejsza niż realizm sytuacji narracyjnej[6]. Dopiero dalsza analiza pozwala czytelnikowi wysnuć zgoła odmienne wnioski.

Wcześniejsze narratorskie sygnały pomagają zauważyć podobieństwa między obiema postaciami. Zarówno Mojżesz, jak i Szapiro uprawiali niegdyś boks. Jakub to znany bokser klubu Makabi, a o Bernsztajnie wiemy, że również boksował, chociaż teraz wiek nie pozwala mu już na uprawianie tego sportu. Można zaobserwować także zbieżność w wyglądzie obu bohaterów. I chociaż Bernsztajn tytułuje się ciągle „chudym żydkiem z Nalewek", a Szapiro to potężny, umięśniony apasz, żona Szapiry mówi do Bernsztajna: „Zmężniałeś. Jesteś jak mój Jakub" [K, s. 139].

Zaskakująco podobne są też do siebie małżonki Szapiry i Bernsztajna – jakby obaj mieli identyczny gust w kwestii wyglądu i osobowości kobiet. Są one władczymi osobami, które potrafią poradzić sobie w dramatycznych sytuacjach. W powieści określa się je mianem „nowoczesnych Żydówek". Emilia Szapiro to urodziwa kobieta o muskularnym ciele byłej lekkoatletki, oszczepniczka z Makabi, zaś Magda Aszer, żona Mojżesza, uprawiała wyczynowo sport; obie kobiety są też matkami dwóch synów. Sam narrator mówi zresztą, że dostrzegł podobieństwo między nimi:

> Myślałem potem często o tym, że Magda jest jakoś podobna do Emilii Szapiro, żony Jakuba. Miały ze sobą coś wspólnego, i to nie tylko szerokie ramiona atletek [K, s. 70].

Bernsztajn ma zresztą słabość do obu kobiet. Pisze:

> […] pożądałem żony Jakuba Szapiry tak samo, jak pożądałem Magdy Aszer, a jednocześnie inaczej. Bardziej i nie tak bardzo [K, s. 139].

Chociaż prawdopodobnie znaczna większość czytelników może mieć pewne podejrzenia niemalże od początku powieści, dopiero w jej drugiej połowie Twardoch w pełni demaskuje zastosowany przez siebie chwyt. Autor prowadzi odbiorcę do

5 Autorem pojęcia „sensy naddane" jest Janusz Sławiński, który w szkicu *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* pisał o dodatkowych znaczeniach, które mogą być nadane elementom przestrzeni, a także figurom takim jak „ciąg zdarzeniowy, postać czy narrator" – J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński et al., Wrocław 1978, s. 21.

6 Por. S. Eile, *Światopogląd powieści*, Warszawa 1973, s. 28.

rozwiązania stopniowo, powoli odkrywając kolejne wskazówki, takie jak na przykład charakterystyczny tatuaż Bernsztajna przedstawiający miecz obosieczny, identyczny z tym, który ma na ręku Szapiro. Co ciekawe, narrator zdaje się nie mieć o nim pojęcia i z początku myśli, że są to plamy od atramentu.

Jeszcze wcześniej, kiedy podczas pisania narratora odwiedza jakaś kobieta, którą nazywa imieniem swojej żony, ta uporczywie powtarza: „Nie mów do mnie Magda!". Ostatecznie między narratorem a tą tajemniczą kobietą rozgrywa się demaskujący dialog:

> – Możemy już przestać? – zapytała. – Przestać grać w tę grę? Możemy już zostawić tę całą bajkę, którą sobie wymyśliłeś, Jakub? Kto to jest Magda? [K, s. 341]

Wszystkie elementy układają się w całość – Mojżesz Bernsztajn i Jakub Szapiro to tak naprawdę jedna osoba. A ściślej: Bernsztajna nie ma, nie istnieje; jego życie jest jedynie wytworem psychiki Szapiry. Istniał jedynie chłopiec o tym nazwisku, syn pobożnego Żyda Neuma Bernsztajna, którego ciało, pocięte jak koguta na kaparot, ludzie Kaplicy porozrzucali po gliniankach. Istniał chłopiec, którego nigdy nie przygarnął żaden Szapiro, którego nie przytulała czule Emilia i nie kochała Magda. Był mały „Żydek", który zaczaił się pewnego dnia na zabójcę swego ojca, i którego ciało znalazło się potem na dnie Wisły:

> Jakub wrzasnął, kiedy mój nóż go ukąsił, […] i nieomalże odruchowo trzasnął mnie pięścią w skroń, z całą siłą boksera wagi ciężkiej. Straciłem natychmiast przytomność i […] i umarłem – Mojżesz Bernsztajn lat siedemnaście, wyznania mojżeszowego, urodzony w 1920 roku w Warszawie, syn Neuma Bernsztajna, umarł, […] ledwie skaleczywszy tego, który uczynił go sierotą [K, ss. 345–346].

Tłumaczy to więc wszystkie powodujące dysonans impulsy: swoiste czytanie w myślach i tajemną więź między bohaterami. Jakub Szapiro poniekąd przejął tożsamość zamordowanego przez siebie chłopca i opowiada o swoim „ja" z perspektywy wyimaginowanego alter ego.

Po dosyć spektakularnym, chociaż dającym się przewidzieć zdemaskowaniu prawdziwego „ja" narratora nic się nie zmienia – Mojżesz Bernsztajn nie znika, a Jakub Szapiro dochodzi do głosu tylko od czasu do czasu. Rozpadowi tożsamości odpowiada teraz rozdwojona narracja, w której dwugłosem przeplatają się ze sobą dwa punkty widzenia – głównego bohatera i jego niemalże autonomicznego alter ego. Funkcja fatyczna kilkukrotnie powracającego w powieści zdania „Nazywam się Jakub Szapiro" przechodzi w magiczną – bohater próbuje jednoznacznie zdefiniować swoją tożsamość, jednak dominujący okazuje się efekt wyparcia.

Twardoch zastosował w *Królu* technikę narracyjnego kłamstwa, która bliska jest szczególnie sztuce postmodernistycznej. Rozszczepienie osobowości, problem z odnalezieniem samego siebie czy zaburzenia pamięci stanowią wdzięczny temat dla współczesnej powieści psychologicznej, a także elektryzujące tło dla filmu. Motywy tego rodzaju są zarazem wykorzystane jako szkielet całego dzieła, pewna rama, na której rozpięte są dwie rzeczywistości: prawdziwa i wyimaginowana, będąca wytworem jaźni, lecz równocześnie wyposażona we wszelkie elementy pozwalające uznać ją pierwotnie za prawdziwą. Odbiorca dzieła zostaje oszukany razem z bohaterem. Choroba tego ostatniego narzuca zakłamaną wizję – urojoną rzeczywistość, której obaj do końca nie chcą opuścić, bo realność to zwykle miejsce cierpienia.

Takie zagranie jest bardzo spektakularne, przez co nie dziwi fakt częstego stosowania go w kinie. Nieprzypadkowo Maciej Jakubowiak, pisząc o *Królu*, określa powieść Twardocha „retro kryminałem *noir*"[7], posługując się przy tym terminologią zarezerwowaną dla kinematografii. Filmy z gatunku *neo-noir*, takie jak *Memento*, *Wyspa tajemnic* czy *Fight Club*, to dzieła oparte na podobnym jak u Twardocha chwycie – bohaterowie okazują się kimś innym, niż wydawało się na początku, żyją w zakłamanej rzeczywistości, która staje się miejscem wyparcia popełnionych przez nich zbrodni. Filmy te odniosły ogromny sukces kasowy, co być może nie miałoby miejsca, gdyby autorzy posłużyli się narracją tradycyjną. Jest to ten rodzaj wrażeń, którego szczególnie oczekują odbiorcy – odpowiednio zrównoważone dawki rozrywki i wysiłku intelektualnego.

Twardoch miał zapewne świadomość atrakcyjności tego zabiegu. Fakt, że pojawił się on już w jego wcześniejszych powieściach, zyskując uznanie czytelników i recenzentów, mógł wpłynąć na to, że po raz kolejny autor posłużył się podobnym schematem. Tym razem odbiór krytyków nie był już tak dobry – Twardoch spotkał się z jawnym zarzutem, że wszystkie narracyjne zabiegi pozbawione są w *Królu* jakiegokolwiek uzasadnienia, będąc jedynie fałszywymi wyznacznikami wysublimowania i ambitności tekstu. Recenzent, który sformułował tę uwagę, określa zresztą Twardocha „sprawnym, skutecznym i przekonującym, ale jednak twórcą literatury środka"[8].

Jawne przeciwstawianie się temu twierdzeniu nie mieści się w zakresie problemowym niniejszego artykułu. Zarzuty co do bezcelowości zastosowanych zabiegów narracyjnych trzeba jednak odeprzeć, gdyż nawet bez wnikania w głębsze powiązania z treścią powieści, mają one swoje wyraźne funkcje. Nawet te najmniej wyszukane są przecież uzasadnieniem dla użytego zabiegu.

7 M. Jakubowiak, *Przyjdzie bokser i nas zbawi*, „Dwutygodnik" 2016, nr 195 [on-line:] https://www.dwutygodnik.com/artykul/6780–przyjdzie–bokser–i–nas–zbawi.html [06.05.2019].

8 Ibidem.

Przede wszystkim zastosowana przez autora multiplikacja podmiotu pozwala na przedstawienie w powieści różnych punktów widzenia. Czytelnik poznaje więc Szapirę z początku niejako pośrednio, a dopiero potem bezpośrednio, poprzez monolog wewnętrzny[9] głównego bohatera, by zajrzeć w jego najgłębsze myśli. Stąd też – przynajmniej po części – obraz warszawskiego gangstera jest konstruowany z pozycji możliwie zdystansowanej. I chociaż Bernsztajn okazuje się ostatecznie *alter ego* Szapiry, to jest tworem wystarczająco samodzielnym, by pozwolić sobie na krytyczne sądy wobec Jakuba.

Bliskie jest to koncepcji „ja sylleptycznego", którą zaproponował Ryszard Nycz. Podmiot sylleptyczny rozumiany jest dwojako: równocześnie jako „ja" prawdziwe (rzeczywiste/autorskie) i „ja" zmyślone (tekstowe)[10]. Chociaż badacz skupia się w tekście głównie na relacjach między autorem a kreowanym przez niego autobiograficznie podmiotem literackim, opisywane kategorie odnieść można też do Jakuba Szapiry, który postawiony jest w pozycji twórcy piszącego opowieść z perspektywy jednego z wcieleń siebie. Narracja taka łączy też w pewnym sensie cechy narracji allotropicznej, zorientowanej na świat przedstawiony, i autotropicznej, a więc skierowanej na przeżycia i spostrzeżenia narratora[11].

Wybór narodowości bohaterów i czasu, w którym są ulokowani (dwudziestolecie międzywojenne) otworzył też drogę do szerokiego zagadnienia tożsamości narodowej, tak często poruszanego w literaturze o tematyce żydowskiej. Szapiro, postawiony wobec największych może przemian w historii narodu, w okresie kiedy grupa religijna zaczęła stopniowo przekształcać się w mniejszość etniczną, jest reprezentantem wszystkich tych, którzy w kontakcie z nową rzeczywistością zaczynają tracić poczucie przynależności[12]. W powieści określa się ich mianem „nowych Żydów" – niemalże zasymilowanych, silnych i posiadających władzę – przeciwstawiając ich zarazem grupie „starych": żyjących w zamkniętych społecznościach, ortodoksyjnie

9 Istotę monologu wypowiedzianego w zwięzłej formie prezentuje m. in. Robert Humphrey: „jest to technika przedstawiania treści i procesów psychicznych na rozmaitych poziomach świadomej kontroli, czyli – świadomości. Trzeba podkreślić, że może ona jednak dotyczyć świadomości na każdym poziomie (nie koniecznie, a tylko bardzo rzadko wyraża ona »najbardziej intymne myśli leżące najbliżej nieświadomości«); dalej – dotyczy ona treści i procesów psychicznych, nie zaś tylko jednych z nich. Warto również wskazać, że są one całkowicie lub częściowo nie wypowiedziane, świadomość bowiem zostaje przedstawiona w jej stadium zaczątkowym, nim jeszcze znajdzie wyraz w przemyślanych wypowiedziach" – R. Humphrey, *Strumień świadomości – techniki*, tłum. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 4, s. 256.

10 Por. R. Nycz, *Tropy „ja". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie" 1994, nr 2: *Tropienie podmiotu*, ss. 7–27.

11 O rodzajach i aspektach narracji pisał Henryk Markiewicz. Por. H. Markiewicz, *Autor i narrator* [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego,* Kraków 1984, ss. 84–85.

12 Przemiany te opisuje Adam Kopciowski – por. A. Kopciowski, *Zarys dziejów Żydów w Lublinie* [w:] *Żydzi w Lublinie – Żydzi we Lwowie. Miejsca – Pamięć – Współczesność*, red. J. Zętar et al., Lublin 2006, ss. 17–18.

przestrzegających zasad Halachy i niemających żadnych szans w konfrontacji z aryjską większością. Człowiekiem ze starego świata jest Neum Bernsztajn – Szapiro, mordując go, dokonuje jednocześnie symbolicznego pogrzebania swojej żydowskiej tożsamości, z czym do końca życia nie może się pogodzić. Wykreowane przez niego alter ego służy oczyszczeniu – Szapiro jako Mojżesz Bernsztajn wyjeżdża do Palestyny i walczy w wojnie o jej niepodległość, spłacając symbolicznie dług, który zaciągnął, wyrzekając się swojego narodu.

Postać Bernsztajna staje się więc nośnikiem, tworem koniecznym do tego, by przekazać pewne treści, a także kimś w rodzaju narratora auktorialnego. W świecie powieści wykorzystuje go Jakub Szapiro, aby przedstawić łaskawsze spojrzenie na swoją osobę, a także wykreować lepszego od siebie człowieka; w płaszczyźnie twórczej używa go natomiast Szczepan Twardoch, który korzysta tym sposobem z przywilejów tradycyjnej narracji, nie wychodząc zarazem poza sferę awangardy.

Kontynuacja *Króla*, czyli wydane w 2018 roku *Królestwo*, znacznie różni się od poprzedniej powieści, mimo że opisuje losy znanych już czytelnikom bohaterów. Od mocno zakorzenionej w warszawskim folklorze fabuły gangsterskiej przeszedł Twardoch do heroicznej opowieści o Holokauście i jego konsekwencjach. Również pod względem narracyjnym jest to powieść napisana inaczej, a przede wszystkim znacznie prościej. Autor nie postępuje tutaj według poprzednio użytego schematu, czyli nie wprowadza przeplatającego się ze sobą dwugłosu. Polifonia jest co prawda w powieści obecna, ale wprowadzona zostaje w sposób bardziej tradycyjny.

W powieści pojawia się dwóch narratorów, z których każdy to odrębny bohater organizujący własną opowieść w zamkniętej przestrzeni wyznaczonej rozdziałami. Swoje opowiadanie snuje Ryfka Kij, właścicielka domu publicznego, a niegdyś wielka miłość Szapiry, osobną narrację prowadzi zaś syn tego ostatniego, Dawid.

Opowiadania zarówno Ryfki, jak i Dawida to przykłady narracji pierwszoosobowej, prowadzonej ze stosunkowo niewielkiego dystansu czasowego, charakteryzującej się zaburzoną przez wtrącenia chronologią, anegdotycznością i emocjonalizmem. Umożliwia to swobodny tok opowiadania – narratorzy, w zależności od własnych preferencji, powracają do poruszanych wcześniej sytuacji, a rozwinięcie innych odkładają na później. Dużo miejsca w opowieściach Ryfki i Dawida zajmuje Jakub Szapiro, którego ostatnie lata w Warszawie czytelnik poznaje właśnie ich oczami. I chociaż wszystko ostatecznie sprowadza się do niego, bohaterowie-narratorzy mają też sporo przestrzeni na snucie własnych historii.

Inne są też w *Królestwie* sytuacja narracyjna (w znaczeniu – za Henrykiem Markiewiczem – „warunków, w których narracja się odbywa[13]") i wynikające z niej kompetencje podmiotów. W *Królu* czytelnik ma do czynienia z formą spisanych wspomnień,

13 H. Markiewicz, op. cit., s. 91.

w których dokładnie zaznaczone zostały aspekt pisania, przypominanie sobie, próby chronologicznego uporządkowania przeżyć. Opowiadania Ryfki i Dawida to raczej wyartykułowane rozmyślania. Trudno określić jakikolwiek punkt, z którego są one prowadzone, a także odbiorcę, do którego mogą być kierowane. Oboje snują swoje opowieści z jakiegoś czasoprzestrzennego „wteraz", nazywanego też w powieści „szarością". Jest ona nieokreślonym miejscem lub czasem pomiędzy – trudno jednak do końca powiedzieć, pomiędzy czym. Da się jednak bez problemu zauważyć, że ta „szarość" jest miejscem dziwnej wszechwiedzy o faktach z przeszłości i przyszłości, uczuciach opisywanych osób, historii przypadkowych ludzi, których narratorzy nawet nie znali:

> Ktoś mógłby zapytać: skąd ja, Ryfka, mogę to wszystko o Blaszczoku wiedzieć? To bardzo głupie pytanie. Wiem, co wiem. Jestem, jaka jestem. Wteraz[14] [Kr, s. 113].

Odsyła to oczywiście do *Króla*, w którym Bernsztajn czyta w myślach i wspomnieniach Szapiry jak w otwartej księdze, przy czym odkrycie ich osobowej jedni tłumaczy i odczarowuje tę zagadkową umiejętność. W *Królestwie* nie da się tego w żaden sposób zracjonalizować, gdyż Ryfka i Dawid wiedzą dosłownie wszystko o wszystkich.

Co więcej, wiedza ta nie ogranicza się jedynie do osób znanych bohaterom osobiście. Tak więc Ryfka opowiada ze szczegółami historię Mirona Maslanczuka, Ukraińca przeszukującego ciała rozstrzelanych Żydów, z którym kiedyś zetknął się jej towarzysz. Nie zamienili ze sobą nawet słowa, a Ryfka odtwarza jego życie od momentu narodzin, poprzez dorastanie w chłopskiej rodzinie, wielki głód, a w końcu wojnę. Podobnie Dawid opowiada historię życia kapitana rezerwy Adolfa Miecznickiego, towarzysza jego ojca w walkach kampanii wrześniowej. Identycznie jak w przypadku Ryfki, znane są mu nie tylko fakty, ale i odczucia oraz myśli tych, których nigdy nawet nie widział, a także motywacje ich czynów.

Zakres wiedzy, którą w „szarości" dysponują narratorzy, nie ogranicza się jedynie do informacji o dziejach i przeżyciach ludzi. W tym niezidentyfikowanym miejscu znane są im również zasady rządzące naturą wszelkich bytów i działanie różnego rodzaju mechanizmów. Dysponują zaawansowaną wiedzą techniczną, stąd Ryfka „wteraz" wie, że wyciąg bloczkowy, który kiedyś wykonała intuicyjnie, metodą prób i błędów, opiera się na mechanizmie nazywanym zbloczem poszóstnym. Wie też na przykład, jakie procesy chemiczne odpowiedzialne są za przykry smak przemarzniętych kartofli, które znalazła w jakimś opuszczonym mieszkaniu.

Jak już wspominałam wcześniej, faktyczny status owego „wteraz" to rzecz trudna do zdefiniowania. Narratorzy, mimo posiadania niemalże wszechwiedzy, sami nie

14 S. Twardoch, *Królestwo*, Kraków 2018, s. 113. Wszystkie zawarte w niniejszym tekście cytaty z tego utworu pochodzą ze wskazanego wydania, dalej oznaczane są w nawiasie kwadratowym jako „Kr" wraz z podaniem numeru strony.

potrafią do końca określić, czym jest ogarniająca ich „szarość", a zarazem jakim bytem ontologicznym są oni sami:

> Nie wiem, kiedy jest wteraz. Nie wiem, kiedy jestem i w czym jestem, i czym jestem. Mam tylko pamięć i wiedzę, jestem w szarości, której nie widzę, bo nie mam oczu ani uszu, ani ciała, mam tylko pamięć, jestem pamięcią. Nie jest to ani ciemność, ani światło, to, co mnie otacza, i nie jest to miejsce [Kr, s. 134].

Nie jest to ani czas, ani miejsce, a raczej niejednoznaczna forma trwania bohaterów. Ryfka nazywa ją „wiecznym czuwaniem, od którego nie ma ucieczki" [Kr, s. 287]. Posiadają pamięć, wspomnienia, które łączą ich z konkretnymi materialnymi osobami, co nie pozwala jednak w sposób prosty wyznaczyć granicy między życiem minionym a obecnym istnieniem. I chociaż wszystko wskazywałyby na to, że „szarość" jest raczej sferą pośmiertną, a przynajmniej oddaloną od wydarzeń ukazanych w *Królestwie*, Ryfka i Dawid operują konstrukcjami, które sygnalizują, że oba stany mogą egzystować niemalże równolegle.

W powieści większość zdań złożonych opiera się na stosunku dwóch czasów: przeszłego, który odnosi się do materialnego istnienia, i teraźniejszego, odsyłającego do tego, co jest „wteraz", w „szarości" („wtedy nie wiedziałam, wteraz wiem"). Po chwili jednak narrator dalej opowiada o tym, co wydawało się przeszłe, minione, posługując się czasem teraźniejszym. Stąd na przykład ukrywanie się z Jakubem w gruzach miasta to również pewna forma „teraz". Zauważyć to można nawet w obrębie jednego zdania, gdzie dochodzi do notorycznych przesunięć czasu gramatycznego, na przykład: „Więc siedział u mnie, pamiętam, siedzi nagi, siedział [podkr. moje – D. R.-S.] na łóżku, opierał łokcie na kolanach, a na dłoniach głowę" [Kr, s. 8]. Czasownik „siedzieć" występuje tutaj naprzemiennie w formie gramatycznej przeszłej i teraźniejszej – analogicznie skonstruowana jest większa część zdań w *Królestwie*. Świadczyłoby to być może o tym, że tamte „teraz" nie są całkowicie zamknięte, a bohaterowie mogą wracać do różnych momentów na swoje żądanie – w bardziej namacalnym stopniu niż jedynie myślą.

Oczywiście równie intuicyjne jest założenie, że specyficzne zastosowanie czasu teraźniejszego w opisie sytuacji przeszłych (bo za takie w tym założeniu uznać należy okres sprzed „szarości") to zwyczajny przejaw dosyć zaawansowanej wizualizacji wspomnień. Bohaterowie obdarzeni są pamięcią absolutną, więc powracanie myślą do wydarzeń może przypominać oglądanie seansu filmowego, w którym to, co na ekranie, rozgrywa się tu i teraz. Często zresztą mówią, że oglądają tamtą Ryfkę, tamtego Dawida – tamtych siebie. Oglądają, czyli stoją niejako z boku wydarzeń, bardziej jak duchy niż jak podróżnicy w czasie. Brak jednak w *Królestwie* wyraźnego oddzielenia – doczesność zlewa się z przeszłością, zdaje się, że nic nie przeminęło, jakby każdy

czas miał swoją zapętloną ciągłość. Dawid określa na przykład trwaniem nie tylko to, co „wteraz", ale i okres przebywania w wagonie bydlęcym zmierzającym do Treblinki:

> To bardzo dziwne, jak zaciera mi się ten fragment tamtego mojego trwania. Nic innego się nie zaciera, a to się zaciera. Nie znika, ale trwa zatarte, za mleczną szybą jakby [Kr, s. 301].

Ryfka mówi: „najbardziej jestem tutaj, ale jestem też gdzie indziej" [Kr, s. 140]. Wiąże się to z koncepcją istnienia wkładaną przez Twardocha w usta powieściowego Dawida, według której osoba w formie ciągłej nie istnieje i w każdej chwili człowiek jest zupełnie innym, odrębnym bytem. Rozmyślania nad tym, kim faktycznie jest osoba, pojawiają się zresztą w innych powieściach Twardocha – między innymi w *Drachu*, a także w omawianym wyżej *Królu*. Jest to spójne ze współczesną myślą psychologiczną oraz swoistą śmiercią koncepcji osobowości monolitycznej i równoczesnym rozwojem poglądu o wieloaspektowości „ja" – a więc z traktowaniem ludzkiej indywidualności jako konglomeratu wielu osobowości, występujących zarówno równolegle, jak i stadialnie[15].

O ile całość powieści została przyjęta raczej przychylne, o tyle pomysł narracyjny wykorzystany przez Twardocha w *Królestwie* spotkał się w przeważającej części z krytyką bądź zupełnym niezrozumieniem[16]. Autorzy recenzji po raz kolejny zauważają i akcentują, że podobne schematy powtarzają się u Twardocha w kilku powieściach z rzędu[17]. Jest to fakt, z którym trudno się nie się zgodzić, chociaż można odnieść wrażenie, że w żargonie recenzenckim przymiotnik „powtarzalny" oznacza już właściwie „nudny" i „wyczerpany", nie zaś po prostu „regularny" czy „rytmiczny". Z założenia więc fakt staje się już zarzutem, a recenzenci nie precyzują, dlaczego powtarzalność jest zła, i nie sugerują żadnych innych rozwiązań. Jednocześnie można przecież przyjąć, że owa powtarzalność to bardziej coś na kształt charakterystycznej dla autora konwencji, znak rozpoznawczy, lejtmotyw. Obecność wszechwiedzącego bytu, który jest reprezentantem nadnaturalnej siły rządzącej światem, świadczyć może o tym, że

15 Por. H. Suszek, *Różnorodność wielości ja*, „Roczniki Psychologiczne" 2007, nr 2, s. 9.

16 Janusz R. Kowalczyk uznał na przykład wszechwiedzę bohaterów za „równie kategoryczną, co mało wiarygodną", nie zauważając jednocześnie powiązań owych umiejętności z tą szczególną czasoprzestrzenią jaką jest „szarość". Stosowaną przez Twardocha formę „wteraz" nazywa manieryczną, a przy okazji zarzuca autorowi swoistą niekonsekwencję w jej stosowaniu. Por. J. R. Kowalczyk, *Szczepan Twardoch, „Królestwo"*, [on-line:] https://culture.pl/pl/dzielo/szczepan–twardoch–krolestwo [7.05.2019].

17 Por. m. in.: J. Cieślak, *Królestwo przemocy,* „Rzeczpospolita" 2018, nr 253, s. A8, M. Jakubowiak, *Musze larwy żerują na cielsku historii*, „Dwutygodnik" 2018, nr 250 [on-line:] https://www.dwutygodnik.com/artykul/8079-musze-larwy-zeruja-na-cielsku-historii.html [15.05.2019], D. Nowacki, *Jakie jest „Królestwo" Szczepana Twardocha? Sequel „Króla" to pełna fajerwerków popowa przygotówka* [on-line:] http://wyborcza.pl/7,75517,24109169,jakie-jest-krolestwo-szczepana-twardocha-sequel-krola-to.html [15.05.2019], S. Grabowski, *Jądro szarości* [on-line:] https://esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=27163 [05.11.2020].

jest to dla Twardocha temat w jakiś sposób nurtujący i wiążący się z pytaniami, na które autor wciąż szuka odpowiedzi. W takim ujęciu powtarzalność traci przynajmniej część swoich negatywnych konotacji.

Dariusz Nowacki w recenzji opublikowanej w „Gazecie Wyborczej" pisze jasno: udziwnienia wprowadzane przez Twardocha to twory „nieuzasadnione" i „natrętne", służące jedynie temu, „żebyśmy nabrali przeświadczenia, iż obcujemy – by tak rzec – z czymś więcej"[18]. Jest to sąd praktycznie identyczny z tym, który na temat *Króla* wygłosił Maciej Jakubowiak, o *Królestwie* piszący z kolei:

> Na tym tle bardziej zrozumiały staje się ten nachalny chwyt, który dotąd mógł uchodzić za nieszczególnie wyrafinowaną próbę przemycenia XIX-wiecznej konwencji narracyjnej do XXI-wiecznych powieści: te wszystkie Matki, Drachy i Kaszaloty, przemawiające nie wiadomo skąd, wiedzące wszystko o wszystkim[19].

Zauważenie elementów dawnej konwencji narracyjnej jest trafne w odniesieniu do *Królestwa*, dlatego podtrzymam to twierdzenie, które zresztą sygnalizowałam już na wstępie niniejszego tekstu. Ryfka i Dawid stoją bowiem niemalże w opozycji do narratora charakterystycznego dla *noveau roman*, który „jest […] ograniczony przez swoją pozycję i pozbawiony boskich kompetencji wszechwiedzącego opowiadacza […]"[20]. Wszechwiedzącym narratorom *Królestwa* bliżej jest do konwencji dziewiętnastowiecznej, w obrębie której operowano niemalże doskonałym obiektywizmem i rozszerzoną wiedzą. Odpowiada to zjawisku, które Stanisław Eile nazywa sytuacją auktorialną:

> […] konsekwentnie podtrzymywany dystans czasowy między obu „ja" narratora zmierza zazwyczaj do przekształcenia sytuacji właściwej opowiadaczowi w pierwszej osobie w auktorialną, gdyż nie tylko uzasadnia „autorską" wiedzę, lecz również umożliwia perspektywiczną ocenę przeszłości z wyższego stanowiska intelektualnego i moralnego[21].

Takim wyższym stanowiskiem jest bez wątpienia „szarość". Twardoch, korzystając z tworu wszechwiedzącego, ominął ograniczenia, które stawia narracja pierwszoosobowa, wykorzystując przy okazji wszystkie jej zalety. W pewnym sensie połączył w jedno dwa modele narracji. Zagrodził drogę dla krytycznych: „Skąd Ryfka to wie?", prowadząc opowieść z innej czasoprzestrzeni, która w jakiś sposób uzasadnia te rozszerzone kompetencje bohaterów.

---

18 D. Nowacki, op. cit.

19 M. Jakubowiak, *Musze larwy żerują…*

20 M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści* [w:] idem, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1969, s. 108.

21 S. Eile, op. cit., s. 38.

Dzięki ich wszechwiedzy Twardoch mógł dopełnić swoją powieść o realistyczne historie wielu różnych osób – autor wspominał o tym zresztą w rozmowie z przedstawicielami Żydowskiego Instytutu Historycznego, przeprowadzonej w Księgarni na Tłomackiem. Wytłumaczył się tam między innymi z wielości dygresji poświęconych losom bohaterów drugo- i trzecioplanowych. Zdaniem Twardocha dzięki tym historiom świat powieści staje się bardziej „żywy"[22].

Wspomniany tu już Nowacki zauważa jeszcze jedną ciekawą konsekwencję przyjętej koncepcji narracyjnej. Jego zdaniem dzięki wymienionym zabiegom *Królestwo* nabiera cech traktatu historycznego o sytuacji Żydów w Polsce[23]. Jest to co prawda twierdzenie nieco przesadzone, gdyż wciąż *Królestwo* to nic innego niż powieść o takiej tematyce, jednak trzeba zgodzić się z tym, że w istocie założona obiektywność narratorów nadaje opisywanym wydarzeniom status prawdziwości. Z tego powodu powieść może sprawiać złudzenie naukowej – w rzeczywistości nie jest jednak nawet powieścią historyczną.

Powyższe przykłady, przytaczane niekiedy nawet przez samych krytyków, dyskwalifikują w pewnym sensie ich kategoryczne sądy na temat tego, jakoby figura narracyjna z *Królestwa* miała niczemu nie służyć. Choćby najbardziej funkcjonalne, a najmniej artystyczne zastosowanie danego chwytu nakazuje uznać, że w jakimś celu pisarz po ten chwyt sięgnął. W tym przypadku zabieg okazał się być może mniej atrakcyjny dla czytelnika, za to bardziej użyteczny dla autora. Twardoch jako sprawny twórca podporządkował sposób opowiadania celom poznawczym, przy okazji nadając mu jakąś – dyskusyjnych rozmiarów, ale jednak – głębię. Narracja, którą prowadzi w *Królestwie*, stosowana jest konsekwentnie i ma swoje motywacje. Uważam, że nie ma potrzeby wymagać więcej od twórcy literatury bądź co bądź popularnej – pomimo wszelkich wyższych aspiracji.

Twardoch stworzył spójny świat powieściowy, w którym niemalże wszystkie elementy znajdują swoje odzwierciedlenie w warstwie znaczeniowej. Szczególna narracja *Króla* ma uzasadnienie przede wszystkim w konstrukcji głównego bohatera. Rozpadowi tożsamości Jakuba odpowiada rozdwojona narracja, w której do głosu dochodzi druga, wyimaginowana świadomość. Również w *Królestwie* bohaterowie-narratorzy nie wiedzą, kim są, a ich opowieść prowadzona z czasoprzestrzennego „wteraz" to forma odpowiedzi na pytanie o to, kim w ogóle jest człowiek i jaką pozycję zajmuje w stosunku do wieczności.

22 Odnoszę się do rozmowy przeprowadzonej podczas spotkania *Ludzie z kryjówek* zorganizowanego przez Żydowski Instytut Historyczny w Księgarni na Tłomackiem. W rozmowie wzięli udział poza Twardochem prof. Paweł Śpiewak, prof. Andrzej Żbikowski i Lejb Fogelman. Nagranie z wydarzenia dostępne jest m.in. na platformie youtube.com [on-line:] https://www.youtube.com/watch?v=GdU-GhzH_rM4 [27.05.2019].

23 Por. D. Nowacki, op. cit.

Narracyjne komplikacje służą jednak przede wszystkim – paradoksalnie – celom praktycznym i zwiększeniu funkcjonalności tekstu. Dzięki nim autor ułatwił sobie przekazanie tego, co dokładnie chciał w swoich powieściach przedstawić, które to przekazanie nie do końca byłoby możliwe przy tradycyjnym sposobie opowiadania. Przy okazji są to też oczywiście formy atrakcyjne i nie będę zaprzeczać, że mogą one wpływać pozytywnie na odbiór dzieła. Wszelkie te utrudnienia są bowiem na tyle dekodowalne, że możliwe do przyswojenia dla czytelnika o przeciętnych zdolnościach interpretacyjnych, ale i zarazem wystarczająco zawiłe, by sam proces łamania szyfru mógł cieszyć odbiorcę. Nie da się oczywiście zgłębić intencji autora, który w istocie mógł kierować się pobudkami natury komercyjnej. Na pewno można jednak odpowiedzieć na pytanie, na które tak bezwzględnie i bez gruntownego przemyślenia odpowiadają niektórzy krytycy – „czy to wszystko ma sens?". Odpowiadam więc z prawie pełnym przekonaniem – jak najbardziej ma, gdyż sprowadzenie narracyjnych komplikacji do marnego efekciarstwa i fałszywej brawury byłoby niesprawiedliwe w świetle przedstawionej tu analizy. Potwierdza ona, że elementy te mają swoją funkcję i bez interpretacyjnego przyjrzenia się im odbiór dylogii Twardocha byłby niepełny.

## Bibliografia

### Literatura podmiotu

Twardoch S., *Król*, Kraków 2016.
Twardoch S., *Królestwo*, Kraków 2018.

### Literatura przedmiotu

Balbus S., *„Zagłada gatunków"*, „Teksty Drugie" 1999, nr 6: *Gatunki i potwory*.
Eile S., *Światopogląd powieści*, Warszawa 1973.
Głowiński M., *Powieść jako metodologia powieści* [w:] idem, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1969.
Grabowski S., *Jądro szarości* [on-line:] https://esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=27163 [05.11.2020].
Humphrey R., *Strumień świadomości – techniki*, tłum. S. Amsterdamski, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 4.
Jakubowiak M., *Musze larwy żerują na cielsku historii*, „Dwutygodnik" 2018, nr 250 [on-line:] https://www.dwutygodnik.com/artykul/8079-musze-larwy-zeruja-na-cielsku-historii.html [15.05.2019].
Jakubowiak M., *Przyjdzie bokser i nas zbawi*, „Dwutygodnik" 2016, nr 195 [on-line:] https://www.dwutygodnik.com/artykul/6780–przyjdzie–bokser–i–nas–zbawi.html [06.05.2019].
Kopciowski A., *Zarys dziejów Żydów w Lublinie* [w:] *Żydzi w Lublinie – Żydzi we Lwowie. Miejsca – Pamięć – Współczesność*, red. J. Zętar et al., Lublin 2006.
Kowalczyk J. R., *Szczepan Twardoch, „Królestwo"*, [on-line:] https://culture.pl/pl/dzielo/szczepan–twardoch–krolestwo [7.05.2019].
Markiewicz H., *Autor i narrator* [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego,* Kraków 1984.
Nowacki D., *Jakie jest „Królestwo" Szczepana Twardocha? Sequel „Króla" to pełna fajerwerków popowa przygodówka* [on-line:] http://wyborcza.pl/7,75517,24109169,jakie-jest-krolestwo-szczepana-twardocha-sequel-krola-to.html [15.05.2019].
Nycz R., *Tropy „ja". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie" 1994, nr 2: *Tropienie podmiotu*.
Rembowska-Płóciennik M., *Narracyjne modele intersubiektywności*, „Teksty Drugie" 2010, nr 4: *Kognitywizm, konstruktywizm, literatura*.
Sławiński J., *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości* [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński et al., Wrocław 1978.
Suszek H., *Różnorodność wielości ja*, „Roczniki Psychologiczne" 2007, nr 2.

### Źródła audiowizualne

Zapis spotkania *Ludzie z kryjówek. Ucieczki z getta – wokół „Królestwa" Szczepana Twardocha* z 14.03.2019 [on-line:] https://www.youtube.com/watch?v=GdUGhzH_rM4 [27.05.2019].

## Streszczenie

Artykuł stanowi analizę chwytów narracyjnych zastosowanych przez Szczepana Twardocha w jego dwóch najnowszych powieściach – *Królu* i *Królestwie*. Zarówno same utwory, jak i wspomniane techniki spotkały się ze skrajnie odmiennymi opiniami krytyki. Autorka próbuje odpowiedzieć na pytania o celowość użycia tych struktur, a tym samym kwestionuje tezę o ich fasadowości. Główna myśl artykułu skupia się wokół rozszerzonych kompetencji narratorów, wynikających z nietypowych sytuacji narracyjnych. Autorka zwraca uwagę na sylleptyczne rozdwojenie podmiotu w *Królu*, odpowiadające rozszczepieniu osobowości bohatera-narratora. W części szkicu poświęconej *Królestwu* interpretuje natomiast nietypową przestrzeń narracyjną, w której podmioty mówiące dysponują nieograniczoną wiedzą. Poprzez analizę tych form autorka wskazuje na ich powiązania z głównymi motywami zawartymi w dylogii i potwierdza ich funkcjonalność w strukturze całych powieści.

## Summary

### Meanings or Façades? On Narrative Measures in *Król* and *Królestwo* by Szczepan Twardoch

The article is an analysis of narrative measures employed by Szczepan Twardoch in his newest novels – *Król* ['The King'] and *Królestwo* ['The Kingdom']. Both the texts and the said narrative techniques have been strongly criticized. The author tries to answer questions about the purpose of using these structures. By doing so she opposes the claim of their showiness. The main idea of the article focuses on a broadened competence of narrators, which stems from unusual narrative situations. The author points out the sylleptical duality of the narrator in *Król*, which is related to character's dissociative identity disorder. Then she interprets the unusual narrative space in *Królestwo*, in which narrators have unlimited knowledge at their command. By analyzing these structures she shows their relationship with the main motives of the dylogy and proves they have specific functions in the structures of the whole novels.

Aleksandra Sprengel

# Podglądanie brzyduli w *Lotten Brenners ferier* Hjalmara Bergmana i *Iwonie, księżniczce Burgunda* Witolda Gombrowicza

Instytut Filologii Germańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego

„Brzydkie kobiety czasem bardziej uderzają do głowy niż ładne, gdy się podchodzi do nich zbyt blisko"[1] – te słowa Szambelana z *Iwony, księżniczki Burgunda* to jeden z licznych fragmentów, które prowokują do rozważań na temat motywu brzydoty w słynnym dramacie Witolda Gombrowicza. Odczytanie utworu w duchu krytyki genderowej umożliwia analizę tytułowej postaci brzyduli z uwzględnieniem wątków takich jak wyrażane wobec niej oczekiwania związane ze stereotypami płci czy jej własne strategie postępowania w obliczu tradycyjnych ról kobiecych i wzorców kobiecej urody. W dalszej kolejności narzucają się pytania o celowość wyboru brzydkiej kobiety na główną bohaterkę oraz o udział jej brzydoty w rozwoju akcji. Aby zaakcentować uniwersalność motywu brzyduli, a także prześledzić i znaleźć cechy wspólne różnych wariantów jego reprezentacji, *Iwonę, księżniczkę Burgunda* zestawiam w niniejszym artykule z dziełem praktycznie nieznanym polskojęzycznemu czytelnikowi, a wchodzącym w zaskakująco interesujący dialog z dramatem Gombrowicza: *Lotten Brenners ferier* [Wakacje Lotten Brenner] autorstwa szwedzkiego pisarza Hjalmara Fredrika Elgérusa Bergmana (1883–1931).

W drugiej połowie lat dwudziestych XX wieku ten wybitny dramaturg i pisarz, jeden z pierwszych szwedzkich modernistów, miał już na swoim koncie sukcesy literackie takie jak kanoniczna dla literatury szwedzkiej powieść mieszczańska *Markurells i Wadköping*[2] z 1919 roku czy okrzyknięta szwedzką komedią narodową sztuka *Swedenhielms*

1 W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda* [w:] idem, *Dramaty*, Kraków 1988, s. 40. Wszystkie cytaty z tego wydania lokalizuję dalej bezpośrednio w tekście, oznaczając je jako „IkB" z podaniem stronicy – w nawiasie kwadratowym.

2 Por. H. Bergman, *Markurells i Wadköping*, Stockholm 1919.

z 1923 roku, przetłumaczona na język polski przez Pawła Pollaka w 2003 roku[3]. Pasmo sukcesów zwiastowało jednak tragiczny okres w życiu Bergmana. Według Erika Hjalmara Lindera, wieloletniego badacza twórczości Szweda, wiosna 1928 roku była dla autora „wiosną czarnych opowieści" [*våren av svarta sagor*], których wspólnym mianownikiem stała się problematyka wyobcowania[4]. Zmagając się z alkoholizmem i wyczerpaniem twórczym, Bergman podróżował po Europie[5]. Trafił między innymi do niemieckiego Travemünde, gdzie napisał *Lotten Brenners ferier* – powieść komediową, której głównym wątkiem są perypetie tytułowej bohaterki, Lotten Brenner, na wczasach w nadmorskim kurorcie. Trzydziestoczteroletnia Lotten to „istotnie królowa w każdym konkursie brzydoty"[6], a jej pobyt w modnym uzdrowisku prowokuje szereg kuriozalnych zdarzeń. Jako – jak mówi sama o sobie – „rozumna istota, która pisze eseje i opłaca pranie"[7], Lotten forsuje swoje rygorystyczne zasady moralne wśród ekstrawaganckich, obytych w świecie kuracjuszy, ukazanych w powieści jako gatunek z pogranicza ludzi i zwierząt ze względu na rządzący nimi instynkt stadny oraz zawieszenie moralności (w sensie najdalszym od kierkegaardowskiego).

Estetyka komedii i prowadzona w żartobliwy sposób narracja są jednak maską, pod którą *Lotten Breneners ferier*, jak zauważa Sven Delblanc, „przedstawia okrutny świat, jednak robi to w znużonych, niemal obojętnych słowach"[8]. Autor powołuje Lotten do wrogiego życia, stwarza ją do roli pośmiewiska oraz podwójnej ofiary – ofiary wspomnianego już wyobcowania w charakterze outsiderki, a także ofiary własnej próżności, która sprawia, że ekscentryczna kobieta za wszelką cenę stara się przypodobać kuracjuszom i oswoić ich ze sobą. Dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku powieść doczekała się uwagi ze strony krytyków, którzy, jak Delblanc czy Åsa Mälhammar[9], badali postać Lotten, obierając za punkt wyjścia motyw błazna. Współcześnie zaś *Lotten Brenners ferier* otwiera się na dalsze badania z perspektywy

3 Por. idem, *Swedenhielmowie*, tłum. P. Pollak, Wrocław 2003.

4 Por. E. H. Linder, *Se fantasten. Hjalmar Bergmans liv och diktning från Eros' begravning till* Clownen Jac, Stockholm 1983, s. 238.

5 Por. ibidem, s. 239.

6 „[P]å allvar drottning i varje fulhetstävlan" – H. Bergman, *Lotten Brenners ferier*, Stockholm 1928, s. 17. Wszystkie cytaty z tego wydania lokalizuję dalej bezpośrednio w tekście, oznaczając je jako „LBf" z podaniem stronicy – w nawiasie kwadratowym. Ten i kolejne przekłady ze szwedzkiego – jeśli nie zaznaczono inaczej – stanowią własne tłumaczenia filologiczne – A.S.

7 „En förnuftig varelse som skriver uppsatser och betalar tvätten" [LBf 43].

8 „[Å]terger en grym värld, men gör det i trötta, nästan liknöjda ord" – S. Delblanc, *Clownen i labyrinten* [w:] *Svartsyn och humor. Om Hjalmar Bergman och Sven Delblanc*, red. L. Ahlbom, K. Dahlbäck, Stockholm 2013, s. 203.

9 Por. Å. Mälhammar, *Lotten Brenners gästspel i narrollen* [w:] eadem, *En svensk harlekinad. Narren som litterärt motiv hos Carl Jonas Love Almqvist, Hjalmar Bergman och Lars Forssell*, Lund 2009, ss. 158–161.

genderowej i queerowej, umożliwiające dowartościowanie nienormatywnych postaci literackich i dzieł, w których te występują.

Niecałe dwadzieścia lat po wydaniu *Lotten Brenners ferier*, w 1938 roku, Gombrowicz zaczął publikować swój pierwszy dramat na łamach „Skamandra" – *Iwona…* od kilku lat czekała na ten moment w szufladzie[10]. Milczenie tytułowej bohaterki dudniło złowrogo nad dworem Króla Ignacego, jednak w polskim teatrze Iwona przepadła – póki co – bez echa; Gombrowiczowi nie udało się wystawić dramatu w Teatrze Nowym ani w Teatrze Polskim, gdzie w sezonie 1937/1938 *Iwona…* „figuruje na dwunastym miejscu pomiędzy dziewiętnastoma sztukami, które wprawdzie odrzucono, ale »brano pod uwagę i dyskutowano z autorami, lecz ostatecznie nie zakwalifikowano«"[11]. Dowodem na to, że ani producent, ani konsument sztuki teatralnej nie był wówczas gotowy na przyjęcie *Iwony…*, jest fakt, iż na swój rzeczywisty debiut – i jednoczesny sukces – musiała ona zaczekać niemal dwadzieścia lat, do 1957 roku[12]. Wtedy to wreszcie, po udanej adaptacji teatralnej w reżyserii Haliny Mikołajskiej na deskach Teatru Dramatycznego w Warszawie, Gombrowicz został okrzyknięty pionierem, „polskim preegzystencjalistą", który ubiegł światowe trendy spod znaku Samuela Becketta czy Eugène'a Ionesco[13].

W przeciwieństwie do odbiorców *Lotten Brenners ferier* czytelnicy *Iwony, księżniczki Burgunda* w latach pięćdziesiątych doskonale wyczuwali już satyryczny ładunek zawarty przez autora w tragifarsowym, groteskowym opakowaniu. *Iwona…* była kolejną bitwą gombrowiczowskiej wojny z Formą, objawionej wcześniej czytelnikowi w *Ferdydurke* i angażującej pisarza literacko i prywatnie do końca życia. Tytułowa Iwona, milcząca, brzydka, „rozlana blondyna" [IkB 49] jest wcieleniem braku wszelkich form: od formy języka przez formy społeczne po formy epistemologiczne i estetyczne – na taki mianowicie, tu przywołany w sposób uproszczony, wachlarz interpretacji wskazuje Jerzy Jarzębski[14]. Dziś *Iwona…* skutecznie prowokuje literaturoznawców pod względem mniej egzystencjalistycznym, a bardziej społeczno-kulturowym, gdyż, jak zauważa Marian Bielecki, „najważniejszym, być może, czynnikiem uatrakcyjniającym ten tekst jest ofensywa metodologii poststrukturalistycznych, zwłaszcza w feministycznym i genderowym wydaniu"[15].

10 Por. K. Suchanow, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, t. 1, Warszawa 2017, s. 340.

11 Ibidem, s. 342.

12 Por. eadem, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, t. 2, Warszawa 2017, s. 197.

13 Ibidem, ss. 197–198.

14 Por. J. Jarzębski, *Pojęcie „formy" u Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 4, s. 94.

15 M. Bielecki, *„Iwona, księżniczka Burgunda" i „Historia", czyli o arogancji kulturowego dyskursu*, „Pamiętnik Literacki" 2010, z. 3, s. 56.

Nie jest przypadkiem, iż zarówno na Lotten, jak i na Iwonie ciąży klątwa brzydoty. Obraz brzydkiej kobiety kłóci się z istotnymi elementami kobiecego genderu[16], jakimi są uroda i atrakcyjny wygląd. Brzydota, przez pryzmat której ukazywane są protagonistki w obu utworach, jest aberracją w stosunku do kanonu piękna i tradycyjnie łączy się z ułomnością i wykluczeniem. Rezygnując z zaawansowanych definicji, które wspólnymi siłami i poniekąd subwersywnie dowodzą umowności zjawisk piękna i brzydoty, warto w tym miejscu posłużyć się negatywną definicją, według której brzydota jest po prostu brakiem piękna. Umberto Eco komentuje ów konstytutywny dla brzydoty brak (czy też, w kontekście braku proporcji, nadmiar) następującymi słowami:

> Jedna z najbardziej klasycznych definicji piękna powiada, że charakteryzuje je proporcja i integralność – piękny obiekt musi przede wszystkim mieć cechy charakterystyczne dla swojego gatunku. W tym sensie postaci w jakiś sposób okaleczonej albo niepełnej nigdy nie uznawano za piękną. Karzeł był zbyt mały, a wielkolud zbyt duży. Obydwaj odstawali od normalności. Tak więc w każdej właściwie kulturze potwory albo nie posiadały tego, co powinny mieć (jedno oko zamiast dwu, w przypadku cyklopów), albo miały czegoś za dużo (dwie głowy, wiele ramion itp.)[17].

Eksponując normatywność piękna, Eco wskazuje na fakt, że postać wykraczająca poza oficjalne wzorce urody w danej kulturze staje się wyrzutkiem tej kultury – Innym. Konfrontacja z Innym jest wyzwaniem, wymaga wyjścia poza utarte szablony myślenia i wartościowania, co też czytelnik niejednokrotnie obserwuje w *Iwonie…*, na przykład gdy Książę traci przy tytułowej bohaterce zdolność racjonalnego myślenia. Jej postać już samą czynnością spania („boleśnie śpi", „okrutnie oddycha" [IkB 79]) doprowadza Księcia do zwątpienia we własną normalność:

> Jestem normalny, ale nie mogę być normalny, jeśli ktoś inny jest nienormalny. Dobrze, będę normalny, i ty także będziesz normalna, ale cóż z tego, jeśli ktoś inny, anormalny, będzie przygrywał z boku naszej normalności na takiej małej fujarce, tra, la, la – a my tańczymy – my tańczymy… [IkB 80].

Z kolei w scenie próby dokonania mordu na Iwonie Książę wyznaje Cyrylowi: „Tobie to łatwiej – jesteś obcy, jesteś z nią na równej stopie, nie jesteś jej obiektem, nie kocha cię" [IkB 77]. Znamienne w przytoczonym cytacie jest użycie słowa „obiekt", które w podanym kontekście zbliża się znaczeniowo do słowa „ofiara". Iwona, która pierwotnie miała być narzędziem umożliwiającym Księciu realizację subwersywnego planu buntu przeciw konwenansom („Dlaczego ma mi się podobać tylko ładna?

16 Por. K. Krasuska, *Gender* [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka et al., Warszawa 2014, s. 155.

17 Wypowiedź Umberto Eco [za:] *Umberto Eco: Brzydota jest piękna* [z U. Eco rozm. M. Miecznicka], dziennik.pl [on-line:] https://kultura.dziennik.pl/artykuly/63117,umberto-eco-brzydota-jest-piekna.html [9.07.2019]. Por. U. Eco, *Historia brzydoty*, tłum. J. Czaplińska et al., Poznań 2007.

A brzydka nie może mi się podobać? Gdzież to jest zapisane?" [IkB 19]), jawi się jako podmiot i osoba kierująca rozwojem akcji. Księcia ogarnia panika:

> Zakochała się... Zamiast mnie znienawidzić. Ja znęcam się nad nią. Upokarzam. A ona zakochała się. I teraz… kocha mnie. Za to, że jej nie mogę znieść. Za to mnie kocha. Sytuacja staje się poważna. […] Złapała mnie – i znalazłem się w niej jak w potrzasku! [IkB 38–39].

Strach Księcia przed Iwoną to ten sam lęk zmieszany z respektem, który wobec Lotten Brenner odczuwa Johan Markurell. Młody mężczyzna, zwany przez samą Lotten „kanalią", odgrywa kluczową rolę w intrydze Ludwika, który wysyła Lotten na wakacje w celu przeprowadzenia *quasi*-psychologicznego badania na temat życia brzydkich kobiet. Markurell w roli korespondenta donosi Ludwikowi o poczynaniach Lotten na wakacjach, przy czym sam Ludwik nie ma wątpliwości co do „umiłowania autora listów do prawdy, przebiegłości i braku skrupułów"[18]. W tym miejscu powtarza się sytuacja z *Iwony*, gdyż na swój obiekt podbojów miłosnych Lotten obiera właśnie Markurella, tym samym odwracając relację dręczyciela i ofiary. Podczas balu pożegnalnego, zorganizowanego przez kuracjuszy w celu ostatecznego upokorzenia bohaterki, ta inicjuje osobliwy taniec na policzki [por. LBf 233], który Markurell komentuje w następujący sposób:

> Każdemu po policzku! Była pani [Lotten] miniaturą czy też karykaturą wieszczki, głoszącej to niezbywalne prawo każdego człowieka. Każdemu po policzku! Męczennicy nigdy nie byliby męczennikami, gdyby każdy człowiek miał prawo tłuc każdego[19].

Ten sam Markurell, który wcześniej prowokuje i wykorzystuje każdą sytuację mogącą ośmieszyć Lotten, na ostatnich stronach powieści porywa „brzydką Brenner" z kurortu i wiezie do Hamburga, gdzie się jej oświadcza. To podczas nocnych zwierzeń w hotelu Markurell „spojrzał na nią [Lotten] i po raz pierwszy odkrył w pełni nienaruszalny majestat jej brzydoty"[20]. Zarówno stosunek Księcia do Iwony, jak i Markurella do Lotten obrazują kontynuację przytoczonej wcześniej myśli Eco:

> To nie znaczy jednak, że potwory zawsze uważano za odrażające. Wiele z nich fascynowało swoją okropnością, a przez całe średniowiecze utrzymywano, że są one częścią uniwersalnej harmonii wszechświata. Często wręcz traktowano je jako symbole cnót i wartości duchowych. Zawsze były wyrazem ludzkiej skłonności ku temu co bajkowe i cudowne[21].

18 „[B]revskrivarens sanningskärlek, list och hänsynslöshet" [LBf 59].

19 „Envar sin örfil! Ni var en profet i miniatyr eller karikatyr, en förkunnare av människans oförytterliga rättighet. Envar sin örfil! Martyrer skulle aldrig bli martyrer om varje människa hade rätt att slå varje människa" [LBf 256].

20 „[S]åg på henne och upptäckte för första gången helt hennes fulhets okränkbara majestät" [LBf 283].

21 *Umberto Eco: Brzydota…*

To właśnie domniemane bogactwo duchowe brzydkich kobiet stanowi główną przesłankę do eksperymentu Ludwika: „[i]ch bogactwo duchowe jest pokaźne, a obcowanie z nimi zdrowe i pouczające”[22]; celem przedsięwzięcia jest zaś ekspozycja Lotten na wszelkie amoralne czynniki, które skompromitują jej osobę, a wykonawcom i obserwatorom eksperymentu zapewnią dobrą zabawę. Jednocześnie w powieści pojawiają się sygnały świadczące o tym, że owa domniemana przewaga psychiczna i intelektualna brzydkiej Lotten rzeczywiście jest prawdziwa, mało tego – stanowi coś niepokojącego i tajemniczego, jak w scenie z tancerzem, z perspektywy którego narrator ogląda tańczącą Lotten: „Jej zielone jak u kota, świdrujące oczy przeraziły go. Być może była nie pierwszą lepszą wiedźmą, uzbrojoną w tajne moce”[23].

W przypadku Iwony brak zewnętrznych ekspresji życia duchowego budzi u innych bohaterów agresję, posuniętą nawet do żądzy mordu. Książę Filip usiłuje pojąć zagadkę brzydkiej kobiety, zracjonalizować mistyczną aurę wokół niej i zdemaskować jakąkolwiek cechę psychiczną, która mogłaby (ba! – „musi”) stanowić równowagę dla jej brzydoty: „Musi być w pani coś, jakaś zaleta, jakaś ostoja, jakaś racja – coś, w co pani wierzy, co pani lubi w sobie” [IkB 27–28]. Kiedy po wielu próbach otrzymuje od Iwony potwierdzenie jej wiary w Boga, wykorzystuje ten fakt przeciwko niej: „Ona wierzy w Boga z powodu swoich defektów” [IkB 29]. Iwona jawi się jako postać demoniczna, a pożywką dla obsesji rzekomo popełnionego przez nią grzechu, która wkrótce udziela się całej rodzinie królewskiej, są słowa Cyryla:

> Zapewne to kara za grzechy. Pani musiała potężnie nagrzeszyć w dzieciństwie. Filipie, na dnie tego musi być jakiś grzech, tu bez grzechu nie można się obyć. Musiała pani nagrzeszyć [IkB 29].

O ile Lotten jest karykaturalna i karnawaliczna, a niepokój, który odczuwają przed nią inne postaci, podobny jest wzbudzanemu w tradycji literackiej przez postać błazna, o tyle strach, który budzi Iwona, ma dużo mniej oczywiste pochodzenie. Wprawdzie nie narzuca się ona sama innym bohaterom, tak jak to z czystej próżności robi Lotten, ale jest „rozlazła, apatyczna, słabowita, nieśmiała, nudna i trwożliwa”[24] i, jak zauważa Bielecki:

> sprawia problemy tym, że budzi bardzo zasadnicze wątpliwości. Bohaterowie na różne sposoby usiłują ustawić się wobec tej jej niejednoznaczności. Najpierw usiłują taktycznie, żartobliwie albo protekcjonalnie oswoić problem, z czasem te ich seksistowskie zachowania stają się coraz bardziej prymitywne i coraz bardziej agresywne, w końcu wybiorą przemoc (nieważne, że językową). […] Inni bohaterowie wtórują tym próbom, mnożąc dziwaczne (*queer*!) i jednak obelżywe pseudonimy,

22 „Deras själsrikedom är betydande och umgänget med dem är hälsosamt och lärorikt” [LBf 8].

23 „Hennes kattlikt gröna, stickande ögon skrämde honom tillika. Möjligen var hon en betydande häxa, utrustad med hemliga krafter” [LBf 173].

24 W. Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 1996, s. 42.

ślizgające się na pograniczu tego, co kobiece, i tego, co męskie, naturalne i kulturowe, cielesne i intelektualne, wewnętrzne i zewnętrzne, bierne i aktywne, chore i zdrowe, patologiczne i normalne[25].

Strategie, które wobec Iwony przyjmują pozostali bohaterowie, są podyktowane instynktem obronnym przed jej brzydotą i nijakością. Wybór kobiety na główną postać zdaje się celowym zabiegiem autora: brzydota kobiety jest spotęgowana w porównaniu do brzydoty mężczyzny, ponieważ to właśnie kobieta jest w tradycyjnym ujęciu obarczona imperatywem bycia piękną. Analogicznie główna postać u Bergmana, Lotten – błazen-kobieta – wykracza poza więcej norm społecznych niż błazen-mężczyzna. Nie bez znaczenia jest fakt, że roboczym tytułem *Lotten Brenners ferier* było *Hon utan*, w wolnym tłumaczeniu: „Ta, która nie ma". Lotten nie ma urody ani wdzięku, nie ma życia erotycznego ani rodzinnego, nie ma konstytutywnego dla kobiety – z konserwatywnej, teleologicznej perspektywy – doświadczenia macierzyństwa (jego poślednim zamiennikiem staje się opieka nad cudzymi dziećmi). Obie bohaterki znajdują się na peryferiach obowiązującej kultury, są Innymi.

A kim był lub też mógł być Inny dla Bergmana i Gombrowicza? Bergman zmarł w roku 1931, jeszcze zanim Edmund Husserl wydał *Medytacje kartezjańskie*i zanim Jacques Lacan rozwinął myśl o inności. Wiadomo, że dziesięć lat wcześniej Bergman czytał dzieła austriackiego psychoanalityka Izydora Izaaka Sadgera, współpracownika Zygmunta Freuda, dowodzącego między innymi pozabiologicznej istoty homoseksualizmu, czy też perwersji tkwiącej w prokreacji – która to myśl odbiła swe piętno na psychice Bergmana i niejednokrotnie powracała w jego dziełach[26]. Gombrowicz był już natomiast zaznajomiony z teorią intersubiektywności, zaś *Ferdydurke* można potraktować jako wykładnię myśli filozoficznej lat trzydziestych. Co więcej, nie ulega wątpliwości, że Gombrowicz włączał się już wówczas „*avant la lettre* – w dzisiejszą debatę postlacanizmu i filozofii postmodernistycznej spod znaku [Michela] Foucaulta czy [Judith] Butler"[27]. Może i Bergmanowi należałoby się miano awangardzisty po odczytaniu pierwotnego tytułu *Lotten Brenners ferier* przez pryzmat przyszłej definicji Lacana: „Inny jest brakiem we mnie"[28]?

Definicja Lacana jest jedną z możliwych odpowiedzi na pytanie o funkcję brzydoty w analizowanych utworach. Zarówno Lotten, jak i Iwona pełnią funkcję tafli, w których odbijają się defekty pozostałych postaci. Trudno stwierdzić, który z krytyków teatralnych po raz pierwszy przyrównał Iwonę do lustra – sama nijaka, brzydka i nieciekawa obnaża najgorsze kompleksy i ułomności pozostałych bohaterów,

25 M. Bielecki, op. cit., s. 59.

26 Por. E. H. Linder, op. cit., s. 27.

27 K. Szczuka, *Gombrowicz subwersywny*, „Teksty Drugie" 1999, nr 5: *Tożsamość*, s. 179.

28 M. P. Markowski, *Psychoanaliza* [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 66.

wzbudza w nich poczucie winy za własny bezkształt czy charakterologiczne tąpnięcia (na przykład u Króla – za nieokreślone grzechy z przeszłości, u Królowej – za fakt, że oddaje się ckliwej czynności pisania wierszy). Sven Brandorf zwraca z kolei uwagę na fabułotwórczy chwyt narracyjny w *Lotten Brenners ferier*, polegający na skierowaniu całej uwagi, „spojrzenia drugiego" na postać brzydkiej kobiety[29]. To wzrok drugiego człowieka degraduje Lotten do poziomu obiektu, wymusza na niej przybieranie kolejnych masek i dostosowywanie zachowań do norm obowiązujących w modnym kurorcie, tworząc tym samym efekt ironicznego kontrastu między nieskomplikowaną osobowością Lotten a jej ekscentrycznym sposobem obcowania z innymi kuracjuszami[30]. Wprawdzie dla Brandorfa Lotten pozostaje ofiarą satyrycznego zamysłu narratora[31], jednak ostatecznie czytelnik odczuwa empatię właśnie wobec niej – brzyduli, podczas gdy pozostałe postaci, żądne rozrywki cudzym kosztem i pozbawione zasad moralnych, jawią się jako zezwierzęcone. Taką recepcję narzuca też w pewnym stopniu sama tkanka brzmieniowa powieści: neologizm „*badianerna*", którym Lotten określa kuracjuszy, pochodzi od czasownika *att bada* 'kąpać się' i różni się zaledwie jedną literą od słowa „*babianerna*", nazwy rodzajowej pawianów.

W próbie odpowiedzi na pytanie o funkcje podglądania brzyduli u Bergmana i Gombrowicza można również pokusić się o wskazanie na pewne podobieństwa między biografiami i charakterystykami obu autorów. Należą do nich w pierwszej kolejności nieprzeciętny zmysł obserwacji i nakładania na swoje spostrzeżenia groteskowych filtrów, a następnie wspólne dla obu autorów poczucie odmienności i „inności", które skłaniało ich do pisania o postaciach nienormatywnych[32]. Wszak Bergman „[t]ak jak Gombrowicz był ukrywającym się homoseksualistą, dotkliwie i – by tak rzec – na własnej skórze odczuwającym społeczne nakazy »grania«, »maskowania się« i »aktorstwa«; bezwzględnie przy tym obserwował też innych w ich pełnym hipokryzji teatrze życia codziennego"[33]. Bieleckiemu głos mówiącej o samotności Iwony przypomina „udręczony głos samego Gombrowicza, nie po raz pierwszy i nie ostatni skarżącego się na arogancję otaczającego go kulturowego świata"[34]. Wreszcie postać błazna, w którą wciela się Lotten, niejednokrotnie pojawia się w powieściach Bergmana jako *alter ego* autora. To jej też Bergman powierza uwieńczenie własnego życiorysu w swojej ostatniej powieści, *Clownen Jac* [Klaun Jac].

29 Por. S. Brandorf, *Den andres blick. En motivstudie i Hjalmar Bergmans författarskap*, „Samlaren" 2017, nr. 139, s. 100.

30 Por. ibidem, s. 98.

31 Por. ibidem.

32 Por. J. Balbierz, *Hjalmar Bergman i jego scenariusze filmowe* [w:] *Od Ibsena do Aho. Filmowe adaptacje literatury skandynawskiej*, red. T. Szczepański, L. Sokół, Gdańsk 2015, s. 46.

33 Ibidem, s. 46.

34 M. Bielecki, op. cit., s. 58.

W świetle kolejnego cytatu Eco – („Piękno jest więc ograniczone kanonem, a brzydota jest nieograniczona w swoich możliwościach"[35]) wybór brzydoty jako wariantu „inności" wobec kulturowego statusu piękna można postrzegać jako dający omawianym autorom poszerzone pole manewru i obietnicę subwersji. Apatyczne milczenie brzydkiej Iwony i naiwna bezceremonialność brzydkiej Lotten są pociągające, skupiają na sobie spojrzenia innych. Oba utwory są dowodem na to, że „doświadczenie brzydoty zakłada po prostu większe emocjonalne zaangażowanie"[36]. Zdaje się to zauważać Innocenty w *Iwonie…*, kiedy wykrzykuje: „Płeć przeciwna zawsze angażuje! Taka nieprzyjemna kobieta, zwłaszcza gdy jest młoda i gdy nieprzyjemność jej jest odpowiednio natężona – ho, ho, ho!" [IkB 40]. Efekty tego zaangażowania mogą jednak okazać się nieoczekiwanie zatrważające i demaskujące – podglądanie brzydoty łączy się mianowicie z próbą wyparcia własnych, nieuchronnych brzydot, i ulokowania ich na Innym.

35 *Umberto Eco: Brzydota…*.

36 Ibidem.

## Bibliografia

Balbierz J., *Hjalmar Bergman i jego scenariusze filmowe* [w:] *Od Ibsena do Aho. Filmowe adaptacje literatury skandynawskiej*, red. T. Szczepański, L. Sokół, Gdańsk 2015.

Bergman H., *Lotten Brenners ferier*, Stockholm 1928.

Bergman H., *Markurells i Wadköping*, Stockholm 1919.

Bergman H., *Swedenhielmowie*, tłum. P. Pollak, Wrocław 2003.

Bielecki M., *„Iwona, księżniczka Burgunda" i „Historia", czyli o arogancji kulturowego dyskursu*, „Pamiętnik Literacki" 2010, z. 3.

Brandorf S., *Den andres blick. En motivstudie i Hjalmar Bergmans författarskap*, „Samlaren" 2017, nr. 139.

Delblanc S., *Clownen i labyrinten* [w:] *Svartsyn och humor. Om Hjalmar Bergman och Sven Delblanc*, red. L. Ahlbom, K. Dahlbäck, Stockholm 2013.

Eco U., *Historia brzydoty*, tłum. J. Czaplińska et al., Poznań 2007.

Gombrowicz W., *Iwona, księżniczka Burgunda* [w:] idem, *Dramaty*, Kraków 1988.

Gombrowicz W., *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 1996.

Husserl E., *Medytacje kartezjańskie. Wprowadzenie do fenomenologii*, tłum. A. Wajs, Warszawa 1982.

Jarzębski J., *Pojęcie „formy" u Gombrowicza*, „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 4.

Krasuska K., *Gende*r [w:] *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka et al., Warszawa 2014.

Linder E. H., *Se fantasten. Hjalmar Bergmans liv och diktning från* Eros' *begravning till* Clownen Jac, Stockholm 1983.

Mälhammar Å., *Lotten Brenners gästspel i narrollen* [w:] eadem, *En svensk harlekinad. Narren som litterärt motiv hos Carl Jonas Love Almqvist, Hjalmar Bergman och Lars Forssell*, Lund 2009.

Markowski M. P, *Psychoanaliza* [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007.

Suchanow K., *Gombrowicz. Ja, geniusz*, t. 1–2, Warszawa 2017.

Szczuka K., *Gombrowicz subwersywny*, „Teksty Drugie" 1999, nr 5: *Tożsamość*.

*Umberto Eco: Brzydota jest piękna* [z U. Eco rozm. M. Miecznicka], dziennik.pl [on-line:] https://kultura.dziennik.pl/artykuly/63117,umberto-eco-brzydota-jest-piekna.html [9.07.2019].

## Streszczenie

W niniejszym artykule przebadano motyw brzydkiej kobiety oraz jego funkcję fabułotwórczą w dwóch wybranych tekstach literackich opublikowanych w odstępie dziesięciu lat: powieści szwedzkiego pisarza Hjalmara Bergmana *Lotten Brenners ferier* (1928) oraz w dramacie Witolda Gombrowicza *Iwona, księżniczka Burgunda* (1938). W analizie wykorzystano fragmenty myśli Umberta Eco na temat brzydoty, a celem pracy jest ustalenie możliwych przyczyn, dla których Bergman i Gombrowicz zdecydowali się na wybór brzydkich kobiet jako głównych i tytułowych postaci w omawianych dziełach literackich. W celu umieszczenia obu dzieł na tle społecznym nakreślono podwójne wykluczenie brzydkiej kobiety w tradycyjnej kulturze zachodniej. Z jednej strony brzydka kobieta jest wystawiona na spojrzenia innych i tym samym staje się obiektem szyderstwa i wstrętu, z drugiej zaś jest ona często postrzegana jako mistyczne stworzenie posiadające tajemnicze moce duchowe. Zarówno Lotten jak i Iwona są swoistymi lustrami dla innych postaci, które mogą się w nich ujrzeć swoje własne defekty i wady. W zakończeniu nawiązano do wybranych biograficznych podobieństw między Bergmanem a Gombrowiczem, z których najistotniejsze jest poczucie alienacji wobec obowiązujących norm i wyobrażeń społecznych.

## Summary

### Peeping at an Ugly Woman in Hjalmar Bergman's *Lotten Brenners ferier* ['Lotten Brenner's Holidays'] and Witold Gombrowicz's *Iwona, księżniczka Burgunda* [*Yvonne, Princess of Burgundy*]

The subject of analysis in the following article is the motif of an ugly woman which has a plot-driving function in the two selected texts published ten years apart: the 1928 novel *Lotten Brenners ferier* ['Lotten Brenner's Holidays'] by Swedish writer Hjalmar Bergman and the drama *Iwona, księżnicza Burgunda* [*Yvonne, Princess of Burgundy*] (1938) by Polish writer Witold Gombrowicz. The analysis is based on Umberto Eco's writings on ugliness and it aims at finding the possible motivations behind Bergman's and Gombrowicz's decision to establish ugly women as main and title characters in the literary works in question. In order to place both texts in a wider social context an ugly woman's double exclusion in the traditional Western culture is emphasized. On the one hand, the ugly women are exposed to the other's glances and gazes and thus become objects to ridicule and disgust, and, on the other hand, they are often seen as mystical creatures with mysterious spiritual powers. Both Lotten and Yvonne form peculiar mirrors for the other characters, where they can see their own defects and weaknesses. Finally, biographical similarities between Bergman and Gombrowicz are referred to. The most vital one is the feeling of alienation towards the prevailing social rules and concepts.

Gabriel Bednarz

# Krytyka eksperymentu Leona Chwistka: *O zmianach periodycznych treści widzianych obrazów*

Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego

[J]eśli wpatrzysz się w mury pokryte rozmaitymi plamamilub w kamienie rozmaicie pomieszane i chcesz sobie wyobrazić jakąś scenę, możesz tam zobaczyć podobieństwa rozmaitych krajobrazów[1].

## Wstęp

Leon Chwistek jest znany w filozofii głównie dzięki swojej teorii wielości rzeczywistości, a jego pisma logiczne i konstruktywna teoria typów stanowią istotny wkład w rozwój logiki. Niniejszy artykuł dotyczy mniej znanej strony działalności naukowej Chwistka: jego eksperymentu psychologicznego[2]. Choć można nie bez słuszności twierdzić, że ten eksperyment i w ogóle powstanie prac psychologicznych (tworzonych wraz z Władysławem Heinrichem[3]) stanowiły wyłącznie epizod w życiu Chwistka, to mogą rzucić one światło również na odczytanie teorii wielości rzeczywistości. Mówiąc dokładniej, spostrzeżenia Chwistka dotyczące psychologii percepcji stanowią możliwe źródła jego koncepcji wielości rzeczywistości,. Kolejny powód, dla którego warto podjąć temat eksperymentu, to uboga literatura

1 Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. M. Rzepińska, Gdańsk 2006, s. 154.

2 Por. L. Chwistek, *Sur les variations périodiques du contenu des images vues un contour donné*, „Bulletin International de l'Académie des Sciences de Cracovie. Classe des Sciences Mathémaiques et Naturelles" 1909, nr 3, ss. 394–413; ten sam artykuł tłumaczony przez M. Sokołowicz w: „Roczniku Historii Filozofii Polskiej" 2009/2010, t. 2/3, ss. 281–305.

3 Por. W. Heinrich, L. Chwistek, *Über das periodische Verschwinden der kleinen Punkte*, „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane" 1907, 2. Abt.: „Zeitschrift für Sinnesphysiologie", Bd. 41, ss. 59–73.

przedmiotu[4]. Wreszcie sam eksperyment, jak i teoria wielości rzeczywistości, stanowiły prekursorskie w obszarze filozofii rozważania na temat szeroko rozumianych złudzeń optycznych i zmian treści wzrokowych – później powtórzone (nie bez echa) przez Ludwiga Wittgensteina w *Dociekaniach filozoficznych*[5].

W literaturze przedmiotu istnieją głównie krótkie wzmianki na temat zajmowania się przez Chwistka psychologią: biograficzne[6] i filozoficzne[7]. Jedyny, aczkolwiek niestanowiący ich krytycznej analizy, artykuł poświęcony pismom psychologicznym Chwistka napisał Tomasz Femiak w 2009 roku, w setną rocznicę wydania tekstu *Sur les variations périodiques du contenu des images vues un contour donné*. Artykuł Femiaka głównie osadza eksperyment Chwistka w kontekście ówczesnych badań psychologicznych.

Inspiracją do przeprowadzenia eksperymentu było zapewne prywatne doświadczenie Chwistka:

> W pewnej chwili wpatrywałem się w jeden z kominów w Dolinie Strążyskiej, który przypomina orła z głową wzniesioną do góry. Zauważyłem, że można w tym kominie dopatrzyć się również postaci mnicha lub maga, w kapturze na głowie ze złożonymi rękami. […] Jakież było moje zdziwienie, kiedy po pewnym czasie mnich zniknął, a na jego miejscu pojawił się orzeł[8].

Przeprowadzone prawdopodobnie nieco wcześniej niż pojawienie się powyższego przeżycia i wykonane wspólne z Heinrichem pierwsze badanie psychologiczne Chwistka dotyczyło okresowego zanikania małych punktów. Można je streścić w następujący sposób: gdy ktoś będzie się dostatecznie długo wpatrywać w pewien punkt na jednolitym tle, zauważy, że czasami znika on z pola widzenia. Eksperyment Chwistka i Heinricha ustalił, że zjawisko znikania małych punktów w polu widzenia jest skorelowane ze zmianą ustawienia soczewki oka. Ponadto stwierdzili oni, że czas nieobecności punktów w polu widzenia jest odwrotnie proporcjonalny do ich wielkości, natomiast dłuższy wprost proporcjonalnie do kontrastu między punktem a tłem[9] (dodać należy, że w tym okresie badania o zbliżonej tematyce przeprowadzali Anna Wyczółkowska i John E. Wallace Wallin[10]). W niniejszym artykule interesować mnie

4 Por. głównie T. Femiak, *Pisma psychologiczne Leona Chwistka: w setną rocznicę wydania artykułu: „O zmianach periodycznych treści widzianych obrazów"*, „Rocznik Historii Filozofii Polskiej" 2009/2010, t. 2/3, ss. 221–242.

5 Por. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2000, ss. 271–280.

6 Por. K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944)*, Kraków 1971, ss. 55–57; J. J. Jadacki, *Leona Chwistka poglądy na sztukę*, „Studia Estetyczne" 1973, nr 10, s. 110.

7 Por. K. Chrobak, *Niejedna rzeczywistość. Racjonalizm krytyczny Leona Chwistka*, Kraków 2004, ss. 49–52.

8 Cyt. za: ibidem, s. 51.

9 Por. W. Heinrich, L. Chwistek, Über das periodische….; eorundem, *O cyklicznym znikaniu małych punktów*, tłum. M. Kmec, „Rocznik Historii Filozofii Polskiej" 2009/2010, t. 2/3, ss. 261–279.

10 Por. J. E. Wallace Wallin, *Optical Illusions of Reversible Perspective*, Princeton 1905; A. Wyczółkowska, *Illusions of Reversible Perspective*, „Psychological Review" 1906, No. 13(4), ss. 276–290.

będzie nie tylko sam eksperyment Chwistka, ale także znaczenie jego wyników dla filozofii myśliciela.

## Eksperyment

Chwistek wykorzystał wspomniane przeżycie do narysowania obrysu komina, do którego się odnosił (rys. 1). Następnie sporządził kilka kolejnych szkiców, dla których bazę stanowił kontur z pierwszego. Następne rysunki zawierały coraz więcej szczegółów, tak iż linie, z których zbudowany był poprzedni, zawierały się w kolejnym. Dodawanie detali zmierzało w kierunku zwiększenia podobieństwa bazowego obrysu do postaci maga czy czarnoksiężnika.

W mojej pracy chcę przeanalizować problematyczne aspekty części[11] wspomnianego badania Chwistka. Ogólnie rzecz biorąc, w eksperymencie badano przeżycia subiektywne i takie też było kryterium ich zmiany – co zamierzam niżej poddać krytyce. Przedmiotem badania była zmienność treści percepcyjnych w obrazach – inaczej mówiąc, chodziło o zmiany w interpretacjach oglądanych i niejednoznacznych treściowo obrazów, które są niejednoznaczne treściowo. Zmiany te kwantyfikowano przez ilość sekund, w ciągu trwania których utrzymywała się jedna bądź druga interpretacja mniej lub bardziej jednoznacznego rysunku. Narzędziem pomiarowym był kimograf. Badany przez cały okres trwania subiektywnej interpretacji, o ile została percypowana jako jednolita/niezmienna, trzymał przycisk kontaktu, który stymulował prąd elektryczny i odpowiedni ruch igły rejestrującej.

Rys. 1. Źródło: L. Chwistek, *O zmianach periodycznych treści widzianych obrazów*, tłum. M. Sokołowicz, „Rocznik Historii Filozofii Polskiej" 2009/2010, t. 2/3, s. 284.

Eksperyment polegał na pokazywaniu badanym obrazów: podobizn „czarnoksiężnika", których najogólniejszy kontur przedstawia przywoływany już rys. 1. Pokazywano serię takich obrazów, z których każdy następny zawierał coraz więcej szczegółów. Przybliżały one postać „czarnoksiężnika", tak iż szczyt powyższego rysunku był zakapturzoną głową, poniżej znajdowały się: oko, nos, wąsy i tak dalej. Alternatywną interpretację rysunku 1 stanowiła postać orła (z dziobem na szczycie rysunku) i, co jest tutaj istotne, była ona znana badanym (przedstawiona w eksperymencie).

11 Dotyczy: obserwacji wolnej, wymuszonej oraz skupienia się na szczycie rysunku. Por. L. Chwistek, *O zmianach periodycznych treści widzianych obrazów*, tłum. M. Sokołowicz, „Rocznik Historii Filozofii Polskiej" 2009/2010, t. 2/3, ss. 284–287.

Badani obserwowali rysunek w trzech sytuacjach. Pierwsza wymagała obserwacji wolnej, druga – wymuszonej. Wymuszona obserwacja warunkowana była prośbą eksperymentatora, aby osoba badana, patrząc na rysunek, który mniej lub bardziej przypominał czarnoksiężnika, starała się wyobrażać sobie – lub doszukiwać się w rysunku – orła. Wreszcie ostatnia sytuacja polegała na skupieniu uwagi badanej osoby na szczycie rysunku.

Wyniki nie były zaskakujące, a z tych pochodzących z ostatniej z opisanych sytuacji Chwistek wyciągnął wniosek o braku wyraźnych zależności czasu obserwacji od typu rysunku. Dla obserwacji skupionej na szczycie rysunku stwierdzone poprzednio prawidłowości nie zachodziły z powodu ignorowania przez badanych istotnych szczegółów warunkowanych przez sam eksperyment, natomiast dla obserwacji wolnej w miarę uszczegóławiania rysunku w kierunku czarnoksiężnika czas jego subiektywnej percepcji przez osobę badaną wydłużał się w stosunku do czasu widzenia orła. Podobnie rzecz się miała dla obserwacji wymuszonej. Należy przede wszystkim zaznaczyć, że dla rysunku bazowego (rys. 1) czasy percypowania dwu wspomnianych postaci były zbliżone[12].

## Krytyka eksperymentu

Pierwszym zarzutem, jaki można wobec eksperymentu Chwistka wysunąć, jest mała próba badanych (dwie osoby). W dodatku należał do nich sam eksperymentator, a grupa nie była randomizowana.

Jakkolwiek w badaniu obserwacja wolna odróżniona jest od wymuszonej, to „wolna" nie jest taką *sensu stricto*, o czym wnioskuję pośrednio. Badanie mówi mianowicie o dwu interpretacjach: orzeł i czarnoksiężnik. Obserwacja deklarowana jako wolna zawiera zatem w sobie elementy warunkujące z dwóch powodów.

Po pierwsze interpretacje „orzeł" i „czarnoksiężnik" nie są oczywiste dla rysunku 1. Trzeba zostać odpowiednio poinstruowanym, aby je dostrzec. Nie chodzi tu oczywiście o dalsze obrazy uszczegółowiane w kierunku interpretacji czarnoksiężnika, tylko właśnie o wieloznaczny rysunek 1. W jego wypadku uzyskana przedwiedza wpływa na długość interpretacji (konkretyzacji) wizualnej. Taka przedwiedza musiała zachodzić w eksperymencie, dlatego że jedną z osób badanych był sam eksperymentator – Chwistek – który sporządził wspomniane rysunki, a przedtem wymyślił ich potencjalne interpretacje, określając w ten sposób pulę tych możliwych do doświadczenia. Czasy trwania interpretacji dla rysunku 1 są wyrównane, ale może być tak nie tylko dlatego, że rysunek 1 jest ambiwalentny, ale też dlatego, że badani (a przynajmniej jedna osoba, eksperymentator) zostali poinstruowani, by mniemać, iż obie założo-

12 Por. ibidem, ss. 288–298.

ne interpretacje są równie prawdopodobne. To przekonanie mogło mieć wpływ na wyniki eksperymentu. Nawiasem mówiąc, uwypukleniu faktu, iż pewne przedsądy mogą warunkować interpretacje obrazów niejednoznacznych, służy wybrany przeze mnie jako motto artykułu cytat z *Traktatu o malarstwie* Leonarda da Vinci. W nim podkreślona zostaje wola zobaczenia, doszukiwania się czegoś, co nie jest oczywiste.

Po drugie interpretacje „orzeł" i „czarnoksiężnik" nie są jedynymi możliwymi. Inną dostępną opcją jest na przykład góra. Nie wiadomo, jak wypadłoby doświadczenie, gdyby zasugerować badanym więcej możliwych interpretacji rysunku 1. Możliwe, że wraz ze zwiększeniem puli interpretacji osoba badana trafiłaby na tę, ku której z pewnych powodów skłaniał się jej umysł, a przez to nie otrzymano by zbliżonych czasów trwania różnych interpretacji.

Innym zarzutem, a raczej sugestią, mogłoby być to, że należałoby zdać się na inwencję osoby badanej i pozwolić jej zaznaczać czasy trwania dowolnych, różnych interpretacji. Tych ostatnich mogłoby być wtedy wiele, a ich ilość zależałaby zapewne od stopnia kreatywności osoby badanej. Wówczas otrzymano by oscylacje ogólne, to znaczy niedotyczące dwu możliwych, ale wielu interpretacji, i można by zignorować konkretne opisy, które charakteryzowałyby różniące się od siebie interpretacje obrazu niejednoznacznego. Tego rodzaju wolny eksperyment – pozwalający na rzeczywiście wolną obserwację, to znaczy mniej uwarunkowaną niż ta w rzeczywistym eksperymencie i nazwana w nim „wolną" – mógłby przecież wcale nie wykazać istotnie równomiernych oscylacji. To znaczy, że – jak w wypadku zwiększania puli interpretacji – ktoś mógłby być z pewnych powodów zafiksowany (mniej lub bardziej) na jednej interpretacji.

Zarzuty powyższe można podsumować następująco: brak „grupy kontrolnej". Znaczenie, jakie nadaję temu wyrażeniu, jest następujące: nie chodzi tu o brak grupy niebiorącej udziału w badaniach, ale o brak grupy, której nie udzielono występującej w badaniu przedwiedzy odnośnie do możliwych interpretacji obrazów przy obserwacji, którą nazwano „wolną" (w wymuszonej taka przedwiedza jest założona i trudno tutaj o zarzut na tym tle).

Na marginesie uwagi o zafiksowaniu obserwatora w wersji eksperymentu, którą nazwałem *wolną* (a chodzi tu tak naprawdę o niwelowanie przedwiedzy), nasuwa się jeszcze zarzut wobec jednego z twierdzeń Chwistka pojawiających się w omawianym tekście. Chwistek , że równie dobrym jak rysunek 1 byłby przykład, który możemy określić jako „wazon-kobieta" (rys. 2).

Rysunek 2 nie jest równie neutralny jak rysunek 1 (choć może bardziej sugestywny w kierunku dwu alternatywnych interpretacji[13]), gdy chodzi o oscylacje równomierne.

13 To znaczy, że jest niejednoznaczny, ale jego możliwe – w zasadzie tylko dwie – interpretacje są lepiej określone i, wydaje się, łatwiej nasuwają się potencjalnemu odbiorcy niż te, których mielibyśmy się

Istnieją co najmniej dwa powody, dla których jest mniej prawdopodobne, że w przypadku obserwacji rysunku 2 wystąpi co najmniej taka sama (lub większa) ilość oscylacji równomiernych jak w rysunku 1.

Rys. 2. Źródło: L. Chwistek, *O zmianach periodycznych treści widzianych obrazów*, tłum. M. Sokołowicz, „Rocznik Historii Filozofii Polskiej" 2009/2010, t. 2/3, s. 285.

Pierwszym z nich jest wpływ orientacji seksualnej osoby badanej na wyniki. Bodźce związane z płcią, na którą nakierowana jest orientacja, są większym atraktorem uwagi niż elementy tylko użyteczne (wazon). Tę uwagę można uogólnić, podkreślając, że jeśli jedna z interpretacji będzie bardziej atrakcyjna (w szerokim tego słowa rozumieniu), to ona będzie dominować, nawet jeżeli sam rysunek będzie wystarczająco niedokończony, aby sugerować różne możliwości interpretacji. Tutaj, planując eksperyment dla danego rysunku, trzeba uwzględnić ewentualne preferencje osób badanych – nie tyle po to, aby uniknąć uaktywnienia się tych preferencji, ponieważ wydaje się to trudne, ile by je najpierw zbadać, a następnie pokazać, czy istnieje zależność między preferencjami osób badanych a, po pierwsze, długością trwania określonych interpretacji i, po drugie, równomiernością oscylacji (zbliżonym czasem trwania konkurencyjnych interpretacji) obrazu, który jest niejednoznaczny. Jest ważne, aby dobór badanych preferencji i testów, które je wykazują, był podyktowany treścią możliwych przewidywanych przez eksperymentatorów interpretacji obrazów.

Drugim z powodów jest rozbieżność kategorii, do których należą alternatywne interpretacje. W wypadku rysunku 1, omawiając jego alternatywne interpretacje, mamy do czynienia z różnicą kategorii: człowiek (czarnoksiężnik) – ptak (orzeł). W wypadku rysunku 2 i jego alternatywnych interpretacji pojawia się z kolei różnica kategorii: człowiek (kobieta) – naczynie (wazon). Jest oczywiste, że oddalenie znaczeniowe między człowiekiem a naczyniem jest większe niż między człowiekiem a ptakiem. Mówiąc o znaczeniu, mam też na myśli potencjał danego obiektu do skupiania uwagi i pobudzania układu nerwowego. Jest na przykład jasne, że to, co samo w sobie ruchome (człowiek), jest w stanie bardziej absorbować uwagę odbiorcy niż to, co nieruchome (naczynie, wazon). Ta kwestia ma związek z pierwszą, jednakże tutaj uwypukla się fakt, iż obraz i jego możliwe interpretacje mogą niejako same w sobie, niezależnie od specyficznych preferencji podmiotu, bardziej skupiać jego uwagę niż inne. Czynią to bowiem nie z powodu posiadania przez podmiot danych preferencji,

doszukiwać w rysunku 1. Z tego przykładu płynie wniosek, że należałoby rozróżnić co najmniej dwa rodzaje obrazów, które są niejednoznaczne: te, które łatwo nasuwają możliwe interpretacje, i te, które tej cechy nie posiadają. Możliwe są przy tym oczywiście typy mieszane, na przykład obraz, który jest niejednoznaczny, ale który pomimo tego zawiera pewną bardziej od innych narzucającą się interpretację.

lecz dlatego że podmiot odróżnia kategorie, do których zalicza odniesienia tego, co ogląda, i pewne kategorie wydają mu się bardziej atrakcyjne z powodu samego faktu, iż jest on człowiekiem. Można też wyjaśnić to w ten sposób: pewne obiekty (a tutaj: odniesienia materialne interpretacji obrazów niejednoznacznych) wymagają większego ogólnego pobudzenia organizmu oraz jego zdolności do interakcji. Dobrze ilustruje to powyższy przykład. To, co samo w sobie ruchome i ożywione, pobudza bardziej niż to, co jest nieruchome i nieożywione.

Na koniec krytyki warto wspomnieć o braku obiektywnych narzędzi w badaniu. Kryterium zmiany interpretacji jest subiektywne: dopóki badany trzyma przycisk, dopóty sądzi, iż jego interpretacja jest tożsama ze sobą i ciągła w czasie. Jest to interesujące zagadnienie: przyzwolenie na takie kryterium zmiany (także dzisiaj) może wynikać z powszechnego przekonania, że mamy bezpośredni dostęp do własnych stanów psychicznych, w szczególności w tym sensie, że możemy dobrze określić ich granice (różnica, tożsamość). Zwłaszcza ostatni aspekt owej wiary wydaje się jednak wątpliwy. Nasza samoświadomość może nie mieć dostępu do subtelnych zmian, jakim ulegają interpretacje obrazów niejednoznacznych, a bardziej czułe mogą się okazać metody fizjologiczne czy metody neuroobrazowania. Wówczas warto byłoby zbadać korelację między zmianami w pomiarach przy użyciu tych metod a zmianami w subiektywnej interpretacji występującej w samoświadomości osoby badanej.

## Zalety eksperymentu Chwistka

Badanie Chwistka ma jednak znaczenie dla filozofii i psychologii. W filozofii wyprzedza ono rozważania Ludwika Wittgensteina o tak zwanym kaczko-zającu. Temat iluzji optycznych nie jest oczywiście nowy, ale nowe okazuje się powiązanie go z filozofią i dokonane w późniejszych pismach Chwistka, wprowadzenie go do filozoficznego i estetycznego dyskursu. W psychologii badanie Chwistka stanowi kontynuację rozważań nad spostrzeganiem brył i figur ambiwalentnych (sześcian Neckera[14], a także kaczko-zając, którego Wittgenstein zaczerpnął z prac Josepha Jastrowa[15]).

14 Notabene, sześcian Neckera istotnie byłby najbardziej odpowiednim przedmiotem badań do sprawdzenia, czy oscylacje niezależne od naszej woli i wiedzy są równomierne, albo ogólniej: jaka jest dynamika oscylacji niezależnych od naszej woli i wiedzy. Oscylacje na sześcianie Neckera byłyby moim zdaniem niezależne od woli, wiedzy i nawet preferencji osób badanych ze względu na relatywny (w stosunku do czarnoksiężnika-orła i wazonu-kobiety) brak konotacji zewnętrznych dla alternatywnych interpretacji percepcyjnych (tutaj tylko ścianę, która wysuwa się naprzód, możemy zobaczyć też jako znajdującą się z tyłu, przy czym zmienia się nieco perspektywa). Ponadto rozbieżność znaczeniowa kategorii, do których należą alternatywne wizualne interpretacje sześcianu Neckera, jest zdecydowanie mniejsza niż rozbieżność znaczeniowa kategorii człowiek-ptak czy człowiek-naczynie (ewentualnie: człowiek-przedmiot nieożywiony). W przypadku sześcianu Neckera mamy do czynienia tylko z dwoma różnymi rzutami perspektywicznymi.

15 Por. J. Jastrow, *The mind's eye*, „Popular Science Monthly" 1899, No. 54, s. 312.

Wreszcie można dokonać rozszerzenia eksperymentu Chwistka na badania nad czasową zmiennością sensu lub wizualnych konotacji słów oraz zdań. Wydaje się jednak, że problemem byłoby tutaj znalezienie odpowiednio czułych narzędzi pomiarowych.

Wziąwszy razem (1) badania nad czasową zmiennością treści percepcyjnych oraz (2) badania nad czasową zmiennością sensu lub wizualnych konotacji słów i zdań, można pokusić się o sformułowanie hipotez eksperymentalnych, które wyjaśniałyby proste zjawisko, będące sednem teorii wielości rzeczywistości Chwistka: człowiek może znajdować się w różnych rzeczywistościach, na przykład: praktycznej (codziennej), naukowej (fizykalnej) czy wizyjnej. Rzeczywistości możemy nazwać w uproszczeniu nastawieniami podmiotu. Można by więc zbadać korelację między (1) oraz (2) a występowaniem zmian wspomnianych nastawień (rzeczywistości). Jest jednak prawdopodobne, że czynnikiem, który silnie warunkowałby takie zmiany nastawień, byłaby zmiana celu, do jakiego się dąży. Ten czynnik mógłby też warunkować same zmiany interpretacji percepcyjnych, znaczeniowych i skojarzeniowych (konotacje obrazowe).

## Związki eksperymentu z teorią wielości rzeczywistości i estetyką. Podsumowanie

Do przedstawienia tych związków nie jest wymagana szczegółowa eksplikacja teorii wielości rzeczywistości (nazwa ontologii Chwistka) i teorii wielości rzeczywistości w sztuce (nazwa estetyki Chwistka). Chwistek wyróżnia cztery rzeczywistości: praktyczną, naukową, wrażeń i wyobrażeń. Odpowiadają im cztery typy w sztukach plastycznych, kolejno: prymitywizm, realizm, impresjonizm, nowa sztuka. Te cztery pary spojrzeń na świat, jak można je nazwać, wynikają z różnorodności typów ludzkich oraz ich dyspozycji[16]. Jeden człowiek może też w różnych chwilach przebywać w różnych rzeczywistościach, co w uproszczeniu może znaczyć, że zmienia swoje nastawienie, na przykład z praktycznego na badawcze. Istotne jest tutaj ogólne założenie Chwistka, że nie istnieje coś takiego jak widzenie czyste oraz jedno właściwe spojrzenie na świat[17]. Tę informację znaleźć można w jego pracy *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce* (wydanej w 1933 roku). Tam też następuje pobieżne przedstawienie eksperymentu, o którym była mowa, co dowodzi jego znaczenia dla filozofii Chwistka.

Ostatnią kwestią, którą chcę poruszyć, jest zastosowanie pojęcia oscylacji równomiernych do estetyki Chwistka. Tą kategorią posłużył się w swojej pracy *Wielość rzeczywistości* (wydanej w 1921 roku). Oscylacje treści percepcyjnych stanowią dla Chwistka kryterium tożsamości dzieła sztuki, które filozof odróżnia od ornamentu.

16 Por. L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości* [w:] idem, *Pisma filozoficzne i logiczne*, t. I, Warszawa 1961, ss. 30–105.

17 Por. idem, *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce* [w:] idem, *Pisma filozoficzne…*, ss. 249–251.

Jego zdaniem to właśnie ornament cechuje się oscylacjami równomiernymi, tymczasem w dziele sztuki pożądane są oscylacje nierównomierne, co znaczy, że w dziele powinna dominować pewna interpretacja, ale nie powinna być ona jedyna (gdyby była jedyna, obraz byłby nudny)[18]. Te dwa aspekty kryterium dzieła sztuki Chwistka sprawiają, że kryterium to nie jest uniwersalne. Jest tak właśnie z dwu powodów, które przedstawię jako kontrprzykłady. Po pierwsze, op-art jest zaliczany do sztuki, ale występują w nim oscylacje równomierne. Po drugie, hiperrealizm jest zaliczany do sztuki, ale trudno w nim o oscylacje, gdy obraz hiperrealistyczny nie jest na przykład wąskim kadrem, który na pierwszy rzut oka wygląda jak obraz abstrakcyjny.

W niniejszym tekście starałem się pokazać zalety oraz ograniczenia eksperymentu Chwistka, a także jego możliwe kontynuacje i korekty. Eksperyment ten dowodzi wczesnych zainteresowań Chwistka ideą wielości nastawień/światów/rzeczywistości, którym dał on filozoficzne i logiczne określenie w teorii wielości rzeczywistości.

18 Por. idem, *Wielość rzeczywistości* [w:] idem, *Pisma filozoficzne*…, ss. 91–95.

## Bibliografia

Chrobak K., *Niejedna rzeczywistość. Racjonalizm krytyczny Leona Chwistka*, Kraków 2004.

Chwistek L., *O zmianach periodycznych treści widzianych obrazów*, tłum. M. Sokołowicz, „Rocznik Historii Filozofii Polskiej" 2009/2010, t. 2/3.

Chwistek L., *Pisma filozoficzne i logiczne*, t. I, Warszawa 1961; t. II, Warszawa 1963.

Chwistek L., *Sur les variations périodiques du contenu des images vues un contour donné*, „Bulletin International de l'Académie des Sciences de Cracovie. Classe des Sciences Mathémaiques et Naturrelles" 1909, nr 3.

Chwistek L., *Wielość rzeczywistości* [w:] idem, *Pisma filozoficzne i logiczne*, t. I, Warszawa 1961.

Chwistek L., *Zagadnienia kultury duchowej w Polsce* [w:] idem, *Pisma filozoficzne i logiczne*, t. I, Warszawa 1961.

Estreicher K., *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944)*, Kraków 1971.

Femiak T., *Pisma psychologiczne Leona Chwistka: w setną rocznicę wydania artykułu: „O zmianach periodycznych treści widzianych obrazów"*, „Rocznik Historii Filozofii Polskiej" 2009/2010, t. 2/3.

Heinrich W., Chwistek L., *O cyklicznym znikaniu małych punktów*, tłum. M. Kmec, „Rocznik Historii Filozofii Polskiej" 2009/2010, t. 2/3.

Heinrich W., Chwistek L., *Über das periodische Verschwinden der kleinen Punkte*, „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane" 1907, 2. Abteilung: „Zeitschrift für Sinnesphysiologie", Bd. 41.

Jadacki J.J., *Leona Chwistka poglądy na sztukę*, „Studia Estetyczne" 1973, nr 10.

Jastrow J., *The mind's eye*, „Popular Science Monthly" 1899, No. 54.

Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. M. Rzepińska, Gdańsk 2006.

Wallace Wallin J. E., *Optical Illusions of Reversible Perspective*, Princeton 1905.

Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2000.

Wyczółkowska A., *Illusions of Reversible Perspective*, „Psychological Review", 1906, No. 13(4).

## Streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie i krytyczna analiza części samodzielnego eksperymentu psychologicznego Leona Chwistka. W szczególności pokazano, w jaki sposób można by ten eksperyment rozszerzyć i ulepszyć. Przedstawiono wreszcie zastosowanie idei eksperymentu w filozofii i estetyce Chwistka.

## Summary

### A Critique of Leon Chwistek's Experiment: *On the Periodic Changes of Visual Images' Content*

The purpose of the article is to present and critically analyze a part of Leon Chwistek's independent psychological experiment. In particular, it is shown how this experiment could be extended and improved. Finally, the application of the idea of said experiment to Chwistek's philosophy and aesthetics is presented.

Sylwester Szwedzki

# Zwyczaje japońskich mnichów buddyjskich z perspektywy listu Franciszka Ksawerego z 1549 roku do jezuickiego kolegium w Goa

Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego

## Wprowadzenie

Japonia XVI wieku, w czasie pierwszych misji katolickich, wciąż była krajem nieznanym Europejczykom. Co więcej, niektórym podróżnym z Europy wydawała się lądem mitycznym. Brak informacji na temat archipelagu japońskiego w tamtym czasie tłumaczony jest skąpą liczbą istniejących wówczas źródeł na jej temat.

Najstarszym, pochodzącym jeszcze sprzed jezuickich misji, tekstem źródłowym na temat Japonii są spisane w XIII wieku dzienniki Marco Polo – *Opisanie świata*[1]. Znajdujące się tam przedstawienie tajemniczej wyspy Zipangu zawierało jednak dużą ilość fantastycznie zabarwionych opisów. Z tego powodu tekst uznaje się za niewiarygodny[2].

Sytuacja zaczęła się zmieniać w latach pięćdziesiątych XVI wieku. Wtedy to jezuita Franciszek Ksawery (Francisco de Jaso y Azpilicueta) udał się na wyprawę misyjną do Japonii. W roku 1549 przybył do Kagoshimy, portowego miasta znajdującego się w południowym Kyūshū w prowincji Satsuma[3]. Jako pierwszy spośród europejskich

1 Dzienniki te opisują Japonię jako „wielką wyspę" na wschodzie noszącą nazwę Zipangu/Zipingu – nazwa jest zaczerpnięta z chińskich źródeł, z których miał korzystać Marco Polo. Autor przedstawiał ją jako kraj, którego mieszkańcy nie podlegali żadnemu obcemu zwierzchnictwu oraz posiadali niezliczone zasoby naturalne – obfite złoża złota, srebra i innych szlachetnych kruszców. Por. A. Iskenderow, *Toyotomi Hideyoshi*, tłum. E. Szulc, Warszawa 1991, ss. 117–119.

2 Inną relację przedstawia w swojej książce *Nestorian Missions* Aprem Mar. Tam, na podstawie relacji znajdujących się w jednej z kronik indyjskich chrześcijan nestoriańskich, wskazuje on, iż do pierwszych misji chrześcijańskich w Japonii miało dojść już w VII wieku. Jednak ze względu na brak potwierdzenia tej relacji w innych źródłach nie będzie ona zestawiona z dziennikami Marco Polo, których wiarygodność została udowodniona. Por. S. Turnbull, *The Kakure Kirishitan of Japan*, Richmond 1998, s. 28.

3 Por. G. Schurhammer, *Francis Xavier. His life, his times*, Vol. 4: *Japan and China: 1549–1552*, trans. M. J. Costelloe, Roma 1982, s. 121.

duchownych rozpoczął badania i eksplorację tego kraju, co potwierdza list nadany przez niego 5 listopada 1549 roku[4]. W nim – na podstawie swojego trzymiesięcznego pobytu – opisał kulturę i zwyczaje religijne Japonii.

Relacja Franciszka Ksawerego obejmuje głównie informacje dotyczące sposobu życia japońskich „duchownych". Jezuita załączył również opisy panujących wśród nich zwyczajów. Swoje spostrzeżenia odnosił głównie do mnichów buddyjskich (*bōzu*), a ujmując całą relację z perspektywy Europejczyka, część ich zachowań ocenił pozytywnie, inne przedstawił krytycznie.

Dzieło Franciszka Ksawerego jest pierwszą relacją naocznego świadka z Europy. Mimo subiektywności w opisach i ocenach zachowania Japończyków, trudno przecenić znaczenie tego tekstu – o jego wadze świadczy choćby wpływ, jaki wywarło ono na kroki podjęte przez jezuitów podczas przyszłych misji w tym kraju[5].

Głównym celem tej pracy jest przedstawienie wybranych charakterystyk opisujących zwyczaje mnichów buddyjskich w Japonii ujętych z perspektywy listu Franciszka Ksawerego do jezuickiego kolegium w Goa z 1549 roku. Analizie zostaną poddane kwestie seksualnej czystości panujące we wspólnotach mnichów oraz wśród członków grupy Ji-shū szkoły Czystej Krainy. Wskazane zostaną także różnice w rozumieniu terminu „dusza" przez Franciszka Ksawerego i buddyjskiego mnicha Ninshitsu. W zakończeniu zostanie omówiony wpływ pozostawionych w liście sugestii jezuity odnośnie do dalszej działalności misjonarzy w Japonii.

## Rys historyczny

Zanim doszło do wyprawy Franciszka Ksawerego do Japonii, zakon rozpoczął proces gromadzenia informacji na temat nowo obranego celu misyjnego. Z tego powodu już w 1546 roku ukazał się pierwszy rzetelny opis odnoszący się do archipelagu japońskiego. Była nim relacja handlarza Jorge Álvaresa napisana w Malakce – jednej z kolonii portugalskich i pomniejszej siedzibie misji. Opis sporządzany przez Portugalczyka zawierał charakterystykę zwyczajów, architektury i kultury stroju Japończyków. Podstawą jego sporządzenia był około półroczny pobyt żeglarza w południowej części Japonii na wyspach Kyūshū[6].

4 Por. ibidem, ss. 81–97; por. D. Massarella, *A World elsewhere. Europe's encounter with Japan in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Yale 1990, s. 40.

5 Mowa o sumiennym wypełnianiu licznych sugestii i wskazówek zawartych w raporcie Franciszka Ksawerego, jak chociażby prowadzeniu dalszych badań nad buddyzmem japońskim. Por. H. N. Ward, *Jesuit encounters with Confuciansm in Early Modern Japan*, „The Sixteenth Century Journal" 2009, Vol. 4, No. 40, s. 1046.

6 Por. M. Sobczyk, *Raj odnaleziony. Najstarsze jezuickie źródło o Japonii oraz jego recepcja na gruncie europejskim* [w:] *Między Wschodem a Zachodem. W poszukiwaniu źródeł i inspiracji*, red. A. Bednarczyk, M. Kubarek, M. Szatkowski, Toruń 2016, ss. 167–168; por. G. Schurhammer, op. cit., ss. 52–58.

Innym dokumentem, z którego misjonarze czerpali informacje o Japonii, było świadectwo japońskiego konwertyty Yajirō (Anjirō)[7]. Japończyk, prawdopodobnie po ucieczce z własnego kraju wymuszonej popełnionymi przestępstwami, przyjął chrzest i kształcił się w jezuickim Kolegium Świętego Pawła w indyjskim Goa[8]. Spisane na podstawie jego relacji opracowanie poruszało głównie kwestie zwyczajów religijnych i związanej z nimi kultury panującej w Japonii[9]. Zredagował je w 1548 roku zakonnik Nicolao Lancilotto, pełniący w tamtym czasie funkcję rektora kolegium. Relacja ostatecznie powstała w dwóch wersjach: pierwszej – będącej opisem religii i wierzeń Japończyków i drugiej – stworzonej na życzenie indyjskiego gubernatora Garcii de Sá jako charakterystyka polityki Japonii, jej topografii, uzbrojenia i surowców naturalnych[10]. Na pierwszą misję chrześcijańską do Japonii Franciszek Ksawery z grupą innych misjonarzy wyrusza zainspirowany relacją Yajirō.

## Pierwsze kroki

Franciszek Ksawery, by dotrzeć do Kagoshimy, odbył długą podróż z indyjskiego Goa na wyspy Kyūshū przez Malakkę. Ostatecznie swoje pierwsze kroki na wyspach Japonii postawił w uroczystość Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny – 15 sierpnia 1549 roku, tydzień po japońskim święcie zmarłych O-Bon[11]. Przybysze zostali serdecznie powitani przez miejscowego *bugyō*, odpowiedzialnego za zarządzanie miastem. Następnie udali się do domu rodzinnego Yajirō, japońskiego chrześcijanina[12]. W kolejnych dniach misjonarze wyruszyli na północ od portu w Kagoshimie, kierując się do rezydencji miejscowego władcy, *daimyō*[13] Shimazu Takahisy. Znajdowała się ona w miejscowości Ijūin, oddalonej o cztery godziny piechotą na zachód od miasta.

29 września 1549 roku misjonarze otrzymali od *daimyō* dom mieszkalny w Kagoshimie oraz zezwolenie na głoszenie nauk chrześcijańskich[14]. Franciszek Ksawery

---

7 Oryginalne brzmienie imienia Japończyka pozostaje kwestią nierozstrzygniętą. Małgorzata Sobczyk przyjmuje tezę, iż jest to rodzaj hybrydowego połączenia buddyjskiego imienia Ansei oraz świeckiego imienia Yajirō. Por. M. Sobczyk, op. cit., s. 168.

8 Por. ibidem, s. 168–169.

9 Przetłumaczony przez Małgorzatę Sobczyk fragment raportu wskazuje, iż mimo dużej wartości relacji Yajirō, była ona pełna niedomówień i sugerowała konieczność dalszych badań nad kulturą Japonii. Por. M. Sobczyk, op. cit., s. 169; por. I. Higashibaba, *Christianity in Early Modern Japan. Kirishitan Belief and Practice*, Leiden2001, s. 7.

10 Por. M. Sobczyk, op. cit., s. 168.

11 Por. C. R. Boxer, *The Christian century in Japan 1549–1650*, California, CA 1951, s. 37.

12 Por. G. Schurhammer, op. cit., s. 52.

13 Z jap. dosł. 'wielkie imię', 'wielkie nazwisko', w sensie: 'możny ród'. W okresie *sengoku* (dosł. 'państwo w wojnie'), w którym znajdowała się ówczesna Japonia, tytuł *daimyō* odnosił się do miejscowego władcy/feudała. Por. C. R. Boxer, op. cit., ss. 41–42; C. Totman, *Historia Japonii*, tłum. J. Hunia, Kraków 2010, ss. 259–264.

14 Por. G. Schurhammer, op. cit., ss. 64–65.

podczas spotkania z *daimyō* przedstawił także plan wyprawy do Miyako (obecnie Kyōtō). Chciał tam ubiegać się o audiencję z szogunem, uznawanym przez niego za „króla Japonii", by uzyskać zgodę na działalność misyjną w całym kraju. Jednakże pomoc Shimazu w tej sprawie zależna była od warunków atmosferycznych, które umożliwiałyby wyprawę statków na północ. Dodatkowo *daimyō* podkreślił, że taka wyprawa będzie mogła wyruszyć dopiero za pół roku[15]. Zatem, mimo chęci szybkiego spotkania z szogunem, Franciszek Ksawery był zmuszony pozostać dłużej w Kagoshimie.

Czas oczekiwania jezuita wypełnił lokalną działalnością misyjną[16]. Jeszcze przed jej rozpoczęciem Franciszek Ksawery napisał list, w którym podzielił się swoim odbiorem tamtejszej kultury, przebiegiem prac w Kagoshimie i przyszłymi planami odnośnie do Japonii. Początkowo sprawozdanie było adresowane do głównej jezuickiej placówki mieszczącej się w Goa i przeniesionej później do Makao. Tam zaś, od roku 1563, rozpoczęto prowadzenie zbiorów na temat zwyczajów krajów „wschodnich" i stworzono uniwersytet[17].

### List

Dokument składa się z kilku części. Pierwsza z nich przedstawia podróż jezuity z Malakki do Kagoshimy[18]. Kolejna pokrótce wprowadza do relacji na temat pierwszych kontaktów z Japończykami[19], a także opisuje zwyczaje mnichów buddyjskich. W dalszej części, co zostanie także omówione w tej pracy, Franciszek Ksawery opowiada o swojej relacji z przeorem klasztoru Fukushō-ji oraz podaje sugestie odnośnie dalszej pracy misyjnej w Japonii. Zakończenie listu jest przesłaniem misjonarza do innych zakonników na temat wiary w Boga oraz poprawnego wypełniania woli przełożonych[20].

## Dyscyplina seksualna wśród mnichów

Zwyczajem buddyjskim, który w pierwszej kolejności jest przytaczany w liście Franciszka Ksawerego, są praktyki seksualne panujące w ówczesnych klasztorach buddyjskich:

15 Por. ibidem.

16 Jezuita razem ze współbraćmi założył w tym czasie wspólnotę chrześcijan w pobliskiej miejscowości Ichiku. Następnie odbył daleką wyprawę aż do miasta Hirado, mieszczącego się na wschód od wysp Gotō, by i tam ubiegać się o nowe kontakty z miejscowym *daimyō* prowincji Hizen. Por. ibidem, ss. 121, 124–133.

17 Por. ibidem, s. 80; *Colonialism. An International Social, Cultural, and Political Encyclopedia*, ed. M. E. Page, Oxford 2003, s. 359.

18 W jej skład wchodzą opisy sztormów, których doświadczała załoga, oraz wewnętrzne rozterki misjonarza w czasie żeglugi.

19 W tej części Franciszek Ksawery omawia niektóre ze swoich uczuć oraz dokonuje charakterystyki zwyczajów, jakie panują w społeczeństwie japońskim.

20 Por. G. Schurhammer, op. cit., ss. 65–97.

> Stosunkowo niewiele grzechów można zauważyć pośród laikatu – wydaje się on bardziej powściągliwy w porównaniu z tymi, których traktuje się jak kapłanów, [a] których nazywa się *bomzos* [sic!] [jap. *bōzu*]; oni to wyznają wprost, nie zaprzeczając, że są skłonni do odrażających aktów przeciwko naturze. Jest to tak popularne, że obnoszą się z tym publicznie, manifestując względem wszystkich – mężczyzn, kobiet, młodych, starych – nie uważając tego ani za wstrętne, ani za dziwne. Ci, którzy nie są *bonzos*, wyrażają aprobatę względem nas, potępiających ten wstrętny grzech, zważając, iż posiadamy jasne argumenty, ganiąc dopuszczających się tego przewinienia, podkreślając jego wielką obelżywość względem samego Boga. Regularnie podejmujemy starania, by pouczać *bonzos* odnośnie do tego godnego wzgardy grzechu, jednakże wszystko, co mówimy im na ten temat, tylko ich rozbawia, wywołując bezwstydne śmiechy, podczas gdy my piętnujemy ten ohydny postępek. Ci *bonzos*, mając w swoich klasztorach wielu młodych chłopców, synów *hidalgos*[21], pobierających nauki dotyczące sztuki pisania i czytania, dopuszczają się z nimi tych nieprawości; powszechność tego grzechu jest tak wielka, że pomimo jasności w kwestii niemoralności tego aktu nikt nie czuje się tym zaniepokojony[22].

Jezuita, w przytoczonym fragmencie, potępia powszechną w tamtym czasie wśród mnichów[23] praktykę określaną jako *nanshoku* (także *shudō*, *wakashudō*). Pod terminem *nanshoku* rozumie się seksualną więź[24] łączącą starszego mistrza (*nenja*) z młodszym adeptem (*nyake*)[25]. Początki tej praktyki przypisuje się Kōbō-Daishiemu – założycielowi szkoły Shingon-shū, który miał rozpropagować ją w Japonii po powrocie z Chin w VIII wieku. Jednakże okres, w którym *shudō* było najbardziej rozpowszechnione

21 Określenie używane, by podkreślić czyjś wysoki status społeczny.

22 „There are fewer sins among the laity, and I see that they are more subject to reason than those whom they there regard as priests, whom they call *bomzos* [sic!], who are inclined to sins abhorrent to nature, and which they confess and do not deny; and this is so public and manifest to all, both men and women, young and old, that they do not regard it as strange or an abomination, since it is so very common. Those who are not *bonzos* are greatly pleased to hear us condemn that abominable sin, since it seems to them that we have much reason for saying how evil are those who commit such a sin, and how much they offend God. We frequently tell the *bonzos* that they should not commit such shameful sins; and everything that we tell them amuses them since laugh about it and have no shame when they are reproached about so vile a sin. These *bonzos* have many boys in their monasteries, sons of *hidalgos*, whom they teach how to read and write, and they commit their corruptions with them; and this sin is so common that, even though it seems an evil to them all, they are not upset by it" – Franciszek Ksawery [za:] ibidem, s. 84. Ten i kolejne przekłady – jeśli nie zaznaczono inaczej – stanowią własne tłumaczenia filologiczne – S. S.

23 Georg Schurhammer wskazuje, iż praktyka ta była najbardziej powszechna wśród mnichów z klasztorów szkoły Zen. Por. ibidem, s. 84.

24 Tak zwana relacja *chigo*; termin „*chigo*" (z jap. dosł. 'dziecko') w środowisku klasztornym posiadał trzy znaczenia. Pierwsze odnosiło się do osoby, która sprawowała funkcję akolity, drugie do osoby będącej dzieckiem. Trzecie tyczyło się osoby, która była związana seksualną relacją z mnichem. Często bywali to akolici. Z tego też powodu termin „*chigo*" powszechnie odnosił się do akolitów będących jednocześnie seksualnymi partnerami swoich klasztornych mistrzów. Por. G. P. Leupp, *Male colors. The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*, California, CA 1997, s. 31, 44; M. H. Childs, *Chigo Monogatari. Love stories or Buddhist Sermons?*, „Monumenta Nipponica" 1980, Vol. 2, No. 35, s. 127.

25 Por. J. Dougill, *300 lat milczenia. W poszukiwaniu ukrytych japońskich chrześcijan*, tłum. J. Ochab, Warszawa 2017, s. 58; por. G. P. Leupp, op. cit., s. 43.

przypada dopiero na czas epoki Edo/Tokugawa[26]. Na ówczesne przyzwolenie na praktykę *nanshoku* wpływało kilka czynników. Pierwszym z nich były reguły dyscypliny klasztornej z XVI wieku (z sanskrytu – *vinaya*). Nie znajdują się w nich żadne ustępy, które odnosiłyby się do praktyk homoseksualnych. Brak jednoznacznych regulacji w tej sferze prowadził często do podejmowania aktywności homoseksualnej. Ponadto niektórzy z przełożonych klasztornych mieli wprost udzielać cichego przyzwolenia dla tych czynów. Drugim, bardziej istotnym, był tradycyjnie regulowany przez zasady dyscypliny klasztornej obyczaj. Mowa o odgórnym zakazie jakichkolwiek kontaktów mnichów buddyjskich z kobietami. Te były postrzegane przez sanghę buddyjską negatywnie. Z tego powodu tłumaczy się, że mnisi tamtego okresu, motywowani wspomnianym zakazem, poszukiwali sposobów na jego „obejście". O popularności relacji homoseksualnych wśród mnichów buddyjskich ma świadczyć słynne wówczas powiedzenie „*ichi chigo ni samō*"[27], które tłumaczy się: „przed bóstwem góry *chigo* ma pierwszeństwo".

Spojrzenie jezuitów i innych Europejczyków z czasów przed izolacją Japonii[28] na powszechne wśród mnichów buddyjskich praktyki homoseksualne cechowało się nietolerancją i dezaprobatą. Najczęstszym terminem, którego używali wtedy do opisu *nanshoku*, było określenie „grzech sodomski". Jak wspomina sam Franciszek Ksawery, przewidując trudności przyszłych misji, zwyczaj *shudō* miał stać się przedmiotem otwartej krytyki ze strony jezuickich misjonarzy i ich późniejszych sporów z *bōzu*[29]. Odnosząc się zatem do tej kwestii, przyszli misjonarze powinni według niego podjąć wysiłek roztropnego dobierania słów i sposobu prowadzenia misji, gdyż niewłaściwe wyrażanie się mogłoby stać się nawet potencjalną przyczyną prześladowań chrześcijan[30].

## Zwyczaje szarych mnichów

Kolejnym tematem poruszanym przez Franciszka Ksawerego jest charakterystyka szarych mnichów:

> Pośród tych *bonzos* znajdują się również tacy, których ubranie przypomina strój zakonników (*frayles*). Noszą oni szare szaty, są cali ogoleni, co musi wskazywać na to, że muszą oni golić głowę razem z brodą jakoś co trzy, cztery dni. Prowadzą oni dość swobodny sposób życia. W ich ordynacji klasztornej znajdują się także zakonnice (*freylas*): wszyscy oni prowadzą razem wspólne życie. Osoby z zewnątrz mają na ich temat złą opinię, czego powodem wydaje się przekonanie, że kontakty z zakonnicami (*monjas*) mogą wywoływać negatywne konsekwencje. Świeccy wspominają

26 Por. G. P. Leupp, op. cit., s. 28.

27 Por. M. H. Childs, op. cit., s. 127.

28 To jest rokiem 1635, w którym doszło do zerwania kontaktów handlowych z Hiszpanami i Portugalczykami.

29 Por. G. Schurhammer, op. cit., s. 92–93.

30 Por. ibidem.

dodatkowo, że za każdym razem, kiedy którakolwiek z tych zakonnic (*monjas*) zachodzi w ciążę, zażywa specjalny lek, który powoduje natychmiastowe usunięcie dziecka; tego rodzaju precedensy wszystkim są powszechnie znane. Podejrzewam, że z tego co zdołałem zauważyć odnośnie do klasztorów zamieszkanych przez zakonników i zakonnice (*monjas*), ludzie mają niezbite dowody w kwestiach tego, co o nich mówią. Gdy pytałem się na osobności pewnych osób, czy ci zakonnicy (*frailes*) [sic!] są skłonni do popełniania innych grzesznych czynów, dowiedziałem się, że grzeszą oni także z chłopcami, których uczą pisać i czytać. Ci wszyscy *bonzos* ubierający się jak zakonnicy, i inni, którzy ubierają się jak księża (*clerigos*)[31], spoglądają na siebie z jawną wzajemną dezaprobatą[32].

Mnichami, których opisuje Franciszek, są członkowie wspólnoty Ji-shū[33], jednej z japońskich szkół buddyzmu Czystej Krainy[34]. Za okres powstania Ji-shū przyjmuje

31 Mnisi z sekty Hokke-shū, założonej w XIII wieku przez buddyjskiego mnicha Nichirena. Koncentrowali się oni na recytacji formuły „*namu myōhōrenge-kyō*", podkreślającej wiarę w zbawczą moc *Sutry Lotosu*. Por. J. Stone, *Rebuking the Enemies of the Lotus Nichirenist Exclusivism in Historical Perspective*, „Japanese Journal of Religious Studies" 1994, Vol. 2–3, No. 21, ss. 232–236.

32 „Among these *bomzos* there are some who dress in the manner of friars (*frayles*) and are dressed in a grey habit, all shaved, so that it seems that they shave both the whole of their head and beard every three or four days. These live very freely. They have nuns (*freylas*) of the same order, and they live in common with them; and the people have a very bad opinion of them, since it seems to them that so much conversation with nuns (*monjas*) is bad. All the laity say that when one of these nuns (*monjas*) feels pregnant, she takes a medicine by means of which she immediately expels the creature; and this is very well known; and it seems to me, according to what I have seen in this monastery of friars and nuns (*monjas*), that the people have good reason for what they have conceived about them. I asked certain individuals if these friars (*frailes*) had some other sin, and they told me that they had, namely with the boys whom they teach how to read and write. And these *bonzos*, who are dressed as friars, and the others, who are dressed as priests (*clerigos*), look upon each other with mutual disfavor." – Franciszek Ksawery [za:] G. Schurhammer, op. cit., s. 84.

33 Ji-shū (z jap. dosł. 'ludzie czasu'); w początkach swojego istnienia termin Ji-shū, w odróżnieniu od innych szkół Czystej Krainy, jak Jōdo-shū czy Jōdo-shinshū (założonych w XII/XIII wieku przez charyzmatycznych mnichów: pierwsza Hōnena, druga Shinrana), nie odnosił się do oddzielnie zorganizowanej wspólnoty klasztornej. Korespondował on raczej z grupą wiernych o podobnych wierzeniach i praktykach. Główną rolą takich osób było zajmowanie się zrzeszaniem i organizowaniem przyklasztornych grup chętnych do prowadzenia wieczornej praktyki *nembutsu* (to jest recytacji formuły *namu amida butsu*). O zmianach w tej dziedzinie można mówić dopiero w późnym XVII wieku. Wtedy to, z powstaniem grupy Yugyō-ha, zaczyna się organizować środowisko Ji-shū. Por. I. Hori, *Folk religion in Japan*, Chicago 1974, s. 131; G. Schurhammer, op. cit., s. 84; C. J. Griffiths, *Tracing the Itinerant Path. Jishū Nuns of Medieval Japan*, PhD thesis, University of Toronto, Toronto 2010, ss. 3–4; J. C. Dobbins, *Review: No Abode. The Record of Ippen by Dennis Hirota*, „Monumenta Nipponica" 1988, Vol. 2, No. 43, s. 253.

34 Głównym przekazem buddyzmu Czystej Krainy jest wiara, iż natura ludzka jest na tyle grzeszna, słaba i podatna na wpływy, że wyzwolenie o własnych siłach jest bardzo trudne bądź niemożliwe (zależnie od tradycji). Z tego powodu praktycy powinni powierzać swój los buddzie o imieniu Amida (sanskr. *amitābha*, dosł. 'bezkresne światło'), dzięki którego pomocy będą mogli otrzymać szansę na odrodzenie w przyszłym życiu w rajskiej krainie na Zachodzie (sanskr. *sukhāvatī*). Tam, otrzymawszy doskonałe miejsce do praktyki, będą mogli tak długo się udoskonalać, aż doświadczą wyzwolenia. Cechą charakterystyczną niektórych szkół Czystej Krainy (jak Jōdo-shinshū) był brak celibatu wśród mnichów. Por. E. Andreasen, *Popular Buddhism in Japan. Shin Buddhist Religion & Culture*, Honolulu

się drugą połowę XIII wieku, a za jej założyciela Ippen Shōnina[35]. Główną misją tej wspólnoty, poza praktyką *nembutsu,* było wypełnianie obowiązków niższych klas kapłańskich, takich jak odprawianie pogrzebów, żebranie czy zaklinanie duchów. Elementami, które wyróżniały jej członków, były noszone przez nich szare szaty oraz, przede wszystkim, działalność wśród prostego ludu[36]. Dzięki licznym bliskim kontaktom z lokalnymi społecznościami liderzy tych wspólnot[37] byli najbardziej znanymi mnichami wśród przedstawicieli innych szkół buddyjskich[38].

Kolejną cechą wyróżniającą wspólnoty Ji-shū była niejasność relacji między mężczyznami a kobietami. To właśnie odnotował Franciszek Ksawery. Wszyscy członkowie byli nazywani mnichami i mniszkami, lecz niektórzy z nich żyli w związkach małżeńskich, inni zaś byli klasztornymi celibatariuszami. Przyjmuje się, iż głównym problemem związanym z tym zjawiskiem był brak jednoznacznej definicji tego, kim był i jakie obowiązki powinien spełniać członek grupy Ji-shū; z tego powodu w niektórych regionach Japonii wspólnoty się mieszały, w innych zaś – rozdzielały według płci[39].

Franciszek Ksawery, o czym czytamy w jego liście, gorszył się prowadzonym przez mnichów i mniszki Ji-shū wspólnym życiem. Z perspektywy Europejczyka łączenie takich elementów jak szary strój, żebraczy styl życia oraz pełnienie posługi wśród ubogich, przywodziło na myśl obraz zakonników franciszkańskich. Ci, będąc w Europie przedstawicielami grupy osób konsekrowanych oraz osób żyjących w celibacie, przez strój i posługę wśród ludności niższych klas byli niemalże lustrzanie podobni do członków sekty Ji-shū[40]. Chęć tworzenia bardziej czy mniej słusznych analogii między tymi wspólnotami doprowadziła Franciszka Ksawerego do porównania mnichów grupy Ji-shū ze znanymi w Europie franciszkanami. Takie podejście wydaje

1998, ss. 13–15; I. Hori., *Folk religion…*, ss. 130–132; R. Szuksztul, *O darze i obdarowanym, czyli problem z soteriologią Shinrana*, „Estetyka i Krytyka. The Polish Journal of Aesthetics" 2011, Vol. 3, No. 22, s. 211.

35 Znany również jako Ippen Chishin (1239–1289). Był jednym z wędrownych buddyjskich mnichów wpisujących się w tradycję *hijiri* (jap. dosł. 'święty człowiek'). W swoich kazaniach, zainspirowany doktryną Jōdo-shū i postacią Hōnena, głosił liczne uproszczone nauki buddyzmu Czystej Krainy, a także popularyzował praktykę stosowania amuletów. Zakładał również liczne grupy Ji-shū. Składały się one z mężczyzn i kobiet, którzy mimo braku jakiejkolwiek ordynacji klasztornej, decydowali się na prowadzenie mniszego sposobu życia. Por. C. J. Griffiths, op. cit., s. 5; I. Hori, *Folk religion…*, s. 40; idem, *On the Concept of Hijiri (Holy-Man)*, „Numen" 1958, Vol. 2, No. 5, ss. 128–160.

36 Było to skutkiem zwyczaju osiedlania się członków Ji-shū w pobliżu wiosek i na obrzeżach miast.

37 Bardzo często wywodzący się spośród poważanych wędrownych mnichów kaznodziejów (z jap. *hijiri*).

38 To pozwoliło im też wywierać duży wpływ na wiernych. Por. I. Hori, *Folk religion…*, s. 139.

39 Niektórzy członkowie, nawet będąc świeckimi małżonkami, wstępowali do grup Ji-shū, przyjmując mniszy sposób życia, gdyż to często wiązało się z prestiżem społecznym. Takie osoby były wtedy jednocześnie mnichami/mniszkami i świeckimi mężami/żonami. Por. C. J. Griffiths, op. cit., ss. 107–108.

40 Jednak tym, co ich różniło, było utrzymywanie bliskich (małżeńskich) kontaktów z kobietami wśród Ji-shū.

się wyjaśniać silne oburzenie misjonarza charakterem relacji między mężczyznami i kobietami wśród członków Ji-shū.

Interesująca wydaje się także kwestia jezuickiej krytyki aborcji dokonywanej przez mniszki sekty Ji-shū. Może ona być dobrym tematem dalszych badań nad stanowiskiem europejskich duchownych w XVI wieku w sprawie zjawiska wywoływanych poronień i aborcji. Ze względu na odrębną tematykę pracy to zagadnienie nie zostanie tu szerzej omówione.

## Relacja Franciszka Ksawerego z mistrzem Ninshitsu

Ostatnim fragmentem, który odnosi się do kontaktów jezuitów z japońskimi mnichami buddyjskimi, jest opis relacji między Franciszkiem Ksawerym a Ninshitsu, przeorem klasztoru Fukushō-ji w Kagoshimie:

> Wiele razy rozmawiałem z niektórymi spośród uczonych mnichów, szczególnie jednak z jednym, do którego wszyscy żywią szczególne przywiązanie, ze względu na jego mądrość, życie i godność, oraz na jego sędziwy wiek, to jest osiemdziesiąt lat; nazywają go Ninxit, co oznacza w języku japońskim 'Prawego Serca'. Pośród nich jest on niczym biskup[41], gdyby zaś w pełni odpowiadał imieniu, jakie nosi, mógłby nawet być odbierany jak błogosławiony. W wielu rozmowach, które prowadziliśmy, zauważyłem w nim wątpliwości i rozterki w kwestii czy można mówić, że dusza jest nieśmiertelna, albo czy umiera razem z ciałem; czasami zgadzał się ze mną, innym razem nie. Obawiam się, że inni uczeni posiadają podobne rozterki w tych kwestiach. Mimo wszystko jestem zdumiony przyjaźnią, jaką obdarzył mnie ten mnich. Wszyscy, świeccy oraz *bonzos*, cieszą się z naszej obecności; najbardziej jednak są zaskoczeni faktem odległego dystansu, jaki jest między Portugalią a Japonią – to jest około sześciu tysięcy lig – który pokonaliśmy, by dotrzeć do nich i rozmawiać na temat Boga i Jego zbawczej mocy ochrony dusz, dzięki wierze w Jezusa Chrystusa, podkreślając, iż to właśnie Jego nakaz był naszym głównym powodem, aby znaleźć się na ich wyspach[42].

41 Posiada honorowy tytuł *tōdō* (dosł. 'mistrz'). Por. G. Schurhammer, op. cit., s. 85.

42 „I spoke many times with some of the most learned of these, especially with one to whom all in these parts are greatly attached, both because of his learning, life, and the dignity which he has, and also because of his great age, since he is eighty years old; and he is called Ninxit, which means „Heart of Truth" in the language of Japán. He is like a bishop among them, and if he were conformed to his name, he would be blessed. In the many conversations which we had, I found him doubtful and unable to decide whether our soul is immortal or whether it dies together with the body; sometimes he agreed with me, and at other times he did not. I am afraid that the other scholars are of the same mind. This Ninxit is such a great friend of mine that it is amazing. All, both the laity and the *bonzos*, are much pleased with us; and they are greatly astonished in seeing how we have come from such distant lands, as is Portugal from Japán, which is more than six thousand leagues, solely to speak about the things of God and how people have to save their souls by believing in *Yesú Christo*, saying that this for which we have come to these lands is a thing commanded by God" – Franciszek Ksawery, cyt. za: ibidem.

Buddyjski klasztor Fukushō-ji w Kagoshimie[43] zamieszkiwali mnisi ze szkoły Sōtō-Zen[44]. Była ona jedną z dwóch tradycji buddyzmu Zen, które istniały w ówczesnej Japonii[45]. Jej przedstawiciele swój główny cel, wyzwolenie, osiągali na drodze praktyki medytacji i lektury sutr[46]. Dialog Franciszka Ksawerego i Ninshitsu był momentem, w którym po raz pierwszy doszło do spotkania myśli buddyjskiej z myślą chrześcijańską[47]. Jednakże zjawiska, o których dyskutowali rozmówcy, dla obojga z nich posiadały różne znaczenie. Przykładem tego jest przedstawione w przywołanym wcześniej fragmencie ujęcie terminu „dusza".

Franciszek Ksawery pod pojęciem duszy rozumie element, który pozostaje w relacji z ciałem. Dla niego dusza jest rozumna, ma decydować o świadomości ciała, sama będąc jednocześnie stworzona bez udziału materii, *ex nihilo*[48], bezpośrednio przez samego Boga[49]. Z tego powodu dusza według Franciszka Ksawerego jest tym, co ożywia ciało, oraz cząstką przypisaną tylko do jednej, konkretnej osoby[50].

---

43 Klasztor w tamtym czasie, po renowacji przez Takahisę w 1540 roku z powodu uszkodzeń spowodowanych wojną domową, był rozbudowanym kompleksem. Zamieszkiwało go ponad stu mnichów. Jego zyski przeliczało się na około 243 tony ryżu rocznie. Por. ibidem, ss. 69–70.

44 Szkoła Sōtō-Zen została założona w XIII wieku przez mistrza Dōgena Kigena. Pobierał on nauki u dwóch mistrzów: Japończyka Myōzena – reprezentanta szkoły Rinzai-Zen, u którego spędził ponad osiem lat, oraz Chińczyka Tiantonga Rujinga – reprezentanta szkoły chińskiego chanu *caodong*, u którego spędził dwa lata. Dōgen jednak głównie czerpał z praktyk tradycji *caodong*. Dowodem tego przywiązania może być popularyzacja medytacyjnej praktyki *caodong* „odrzucenia umysłu i ciała". Z powodu tego zakorzenienia, szkoła Sōtō-Zen w głównej mierze reprezentuje linię chińskiej tradycji Rujinga. Por. *Catholicism and Interreligious Dialogue*, ed. J. L. Heft, Oxford 2012, s. 127; por. G. Schurhammer., op. cit., ss. 69–70; J.-P. Rubiés, *Real and Imaginary Dialogues in the Jesuit Mission of Sixteenth-century Japan*, „Journal of the Economic and Social History of the Orient" 2012, Vol. 2–3, No. 55, s. 460.

45 W tamtym czasie obok Sōtō-Zen istniała również szkoła Rinzai-Zen. W latach 60. XVII wieku dołączyła do nich także szkoła Ōbaku-Zen. Por. M. Mohr, *Zen Buddhism during the Tokugawa Period. The Challenge to Go beyond Sectarian Consciousness*, „Japanese Journal of Religions Studies" 1994, Vol. 4, No. 21, s. 342.

46 Przedstawiciele pokrewnych szkół skupiali się na innych praktykach: szkoła Rinzai-Zen koncentrowała się na rozwiązywaniu zagadek (*koan*) zadawanych przez mistrza. Miało to wprowadzić adepta w stan głębokiego wytężenia uwagi, by można było później gwałtownie go wybić ze standardowego sposobu myślenia, wprowadzając tym samym w stan poprawnej, czystej świadomości; w przyszłości zaś, zwyczajem grupy Ōbaku-Zen została inkorporacja praktyk z tradycji buddyzmu Czystej Krainy. Te (jak *nembutsu*), będą sumiennie realizowane w medytacyjnym duchu Zen; różnorodność oferowanych praktyk doskonalenia się dzieliła i pobudzała do rywalizacji wszystkie szkoły. Por. S. Heine, D. S. Wright, *The Kōan. Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford 2000, ss. 15–16.

47 Joan-Pau Rubiés twierdzi, że brak zmysłu dogmatyzmu filozoficznego ze strony Ninshitsu, był przestrzenią do przyjaznej rozmowy między chrześcijańskim misjonarzem a buddyjskim mnichem. Por. J.-P. Rubiés, op. cit., s. 460.

48 Por. T. V. Morris, *Creation „ex nihilo". Some Considerations*, „International Journal for Philosophy of Religion" 1983, Vol. 4, No. 14, s. 233.

49 Jednocześnie zastrzega się utożsamiania duszy z częścią bytu Boskiego, gdyż nie może ona zaistnieć przed powstaniem ciała.

50 Por. *Breviarium fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*, red. I. Bokwa, Poznań 2007, ss. 68, 86, 608.

Dla Ninshitsu pojęcie duszy niesie ze sobą inne znaczenie[51]. Koresponduje ono głównie z koncepcją natury buddy, obecną w Sōtō-Zen. Natura buddy[52], zapisywana w sanskrycie najczęściej jako *tathāgatagarbha*[53], dosłownie tłumaczona jest jako „istota, która posiada tathagatę [buddę]", albo prościej „embrion", „łono", „zalążek" buddy[54]. Popularnie przedstawia się ją jako ogromny i nieuświadomiony duchowy potencjał, który ukryty jest w każdej istocie[55]. Z czasem jednak stała się ona jednym z podstawowych elementów na drodze ku wyzwoleniu – wyłanianiu się prawdziwej osobowości[56]. Oddając się praktyce medytacji, mnisi szkoły Sōtō-Zen mieli doprowadzać do ujawnienia się natury buddy i uzyskania mądrości[57]. To zaś miało gwarantować poznanie i wgląd w prawdziwy stan natury rzeczywistości[58].

W związku z powyższym nietrudno było o uwidocznienie się innego rozumienia terminu „dusza" podczas dialogu Franciszka Ksawerego z Ninshitsu. Podstawowe w mniemaniu misjonarza pojęcie znaczyło zupełnie co innego dla jego rozmówcy. W efekcie nie obyło się bez niedomówień i nieporozumień między dialogującymi. Te w tym wypadku tylko potwierdzają różnice w kulturowych perspektywach, z których czerpali duchowni.

---

51 Inną relacją na temat rozumienia duszy przez buddyjskich mnichów jest fragment listu Cosme de Torresa. Opisywał on swoje dysputy w mieście Yamaguchi w prowincji Saō (Sawō). W nich obraz duszy różnił się w zależności od tradycji, do której się odnosili. Por. H. Dumoulin, *Zen Buddhism. A History*, Vol. 2: *Japan*, New York 2005, s. 266; por. G. Schurhammer, op. cit., ss. 267–273.

52 Pierwsze wzmianki na temat natury buddy tradycja Sōtō-Zen doszukuje się w takich tekstach jak: *Sutra Lotosu* z I wieku p.n.e. (sanskr. *Saddharma Puṇḍarīka Sūtra*); czy w *Tathāgatagarbha Sūtra* lub *Śrīmāladevī Sūtra* – obydwie z III wieku n.e. Por. P. Williams, A. Tribe, *Buddhist Thought. A Complete Introduction to the Indian Tradition*, London–New York 2000, ss. 160, 162–163.

53 Nazwa „natura buddy" jest pochodną od chińskiego tłumaczenia sanskryckiego terminu *buddha-dhātu* (dosł. 'zmysł buddy'), choć często przytacza się bardziej popularny sanskrycki termin *tathāgatagarbha* (dosł. 'istota, która posiada tathagatę [buddę]'). Por. S. B. King, *Buddha Nature and the Concept of Person*, „Philosophy East and West" 1989, Vol. 2, No. 39, s. 155.

54 Wskazuje się, iż każde odrębne tłumaczenie terminu *tathāgatagarbha* ma wynikać z różnej tradycji translatorskiej. Fakt ten wyjaśnia dlaczego ma on więcej niż jedno znaczenie. Na przykład: tłumaczenie „embrion" miało odpowiadać potencjałowi buddy, zaś tłumaczenie „łono" rozwiniętym cechom, które odpowiadają samemu buddzie. Por. P. Williams, A. Tribe, op. cit., s. 162.

55 Por. ibidem, ss. 162–163; P. L Swanson., *„Zen is not Buddhism" Recent Japanese Critiques of Buddha-Nature*, „Numen" 1993, Vol. 40, No. 2, s. 146.

56 W tym nurcie naturę buddy zwykle przedstawia się jako element wolny od niedoskonałości oraz, co więcej, odpowiadający przysposobieniu istoty oświeconej – buddzie. W konsekwencji, osiągnięcie natury buddy równało się z osiągnięciem wyzwolenia (sanskr. *nirvāṇa*). Por. P. Williams, A. Tribe, op. cit., s. 165; S. B. King, op. cit., s. 155.

57 Por. B. E. Brown, *The Buddha Nature. A Study of the Tathāgatagarbha and Ālayavijñāna*, Delhi 1991, s. 46.

58 Por. P. Williams, A. Tribe, op. cit., s. 166, 265.

## Podsumowanie

Przedstawionych z perspektywy listu Franciszka Ksawerego mnichów buddyjskich cechują liczne niedoskonałości. Wymienione – w ocenie Franciszka Ksawerego – moralne wykroczenia, których się dopuszczali, były dla misjonarza poważnym uchybieniem. Z tego powodu jezuita krytycznie opisał powszechne praktyki homoseksualne i małżeńskie wśród japońskich „duchownych". Jednakże misjonarz zauważył duży potencjał intelektualny u mnichów, którzy studiowali w klasztorach. Z tego powodu jezuita zachęcał innych misjonarzy, aby nawiązywać liczne kontakty z przedstawicielami buddyzmu w Japonii.

Korespondencja Franciszka Ksawerego ostatecznie jest pozytywną relacją na temat kontaktów jezuickich misji chrześcijańskich z kulturą Japonii. Autor wskazuje, iż Japończycy są najbardziej biegłą w zdobywaniu wiedzy społecznością, jaką napotkał w swojej karierze misjonarskiej[59]. Głównym przesłaniem listu, poza omówionymi tutaj zagadnieniami, jest przekazanie obrazu Japonii jako najlepszego miejsca dla chrześcijańskiej działalności misyjnej[60].

Zawarte w liście plany Franciszka Ksawerego, takie jak podróż do Miyako, by podjąć współpracę z szogunem i dotrzeć do istniejącym tam uniwersytetów[61], zapowiadały się jako słuszne przyszłe przedsięwzięcia. Jednakże trudno mówić o trafności sugestii dotyczących relacji jezuitów z innymi religiami Japonii. Misjonarz z powodu dominacji buddyzmu w tamtym czasie nawoływał do zwiększenia wysiłku zdobywania wiedzy w dziedzinie kultury buddyzmu japońskiego. Później jednak powodzenie misji chrześcijańskich ucierpiało również na skutek konfrontacji z innymi tradycjami religijnymi[62]. Mogło to być konsekwencją zniekształcenia i nieświadomego umniejszenia synkretycznego wymiaru religijności, ważnego dla Japonii, którego zrozumienie wymagałoby przede wszystkim wszechstronnej znajomości także innych istniejących tam wierzeń[63].

59 Por. G. Schurhammer , op. cit., s. 82.

60 Por. S. Turnbull, op. cit., s. 28.

61 Por. G. Schurhammer, op. cit., ss. 94–95.

62 Odnoszę się tu do przegranej publicznej debaty w 1606 roku między chrześcijańskim konwertytą Fabianem (Habiatem) a neokonfucjańskim nauczycielem Raizenem – późniejszym *geki* (to jest odpowiedzialnym za tworzenie i redakcje oficjalnych regulacji prawnych panujących w królestwie). Przyjmuje się, iż pod jej wpływem doszło do utworzenia postanowień zawartych w antychrześcijańskim traktacie Ieyasu Tokugawy w 1614 roku. Ten zaś był obwieszczeniem początku schyłku chrześcijańskich misji w epoce Edo. Por. J. Baskind, *„The Matter of the Zen School": Fukansai Habian's „Myōtei mondō" and His Christian Polemic on Buddhism*, „Japanese Journal of Religious Studies" 2012, Vol. 2, No. 39, ss. 307–310; H. N. Ward, op. cit., ss. 1060–1062.

63 Por. H. N. Ward, op. cit., ss. 1045–1046.

## Bibliografia

Andreasen E., *Popular Buddhism in Japan. Shin Buddhist Religion & Culture*, Honolulu 1998.

Baskind J. *„The Matter of the Zen School": Fukansai Habian's „Myōtei mondō" and His Christian Polemic on Buddhism*, „Japanese Journal of Religious Studies" 2012, Vol. 2, No. 39.

*Breviarium fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*, red. I. Bokwa, Poznań 2007.

Boxer C. R., *The Christian century in Japan 1549–1650*, California, CA 1951.

Brown B. E., *The Buddha Nature. A Study of the Tathāgatagarbha and Ālayavijñāna*, Delhi 1991.

Childs M. H., *Chigo Monogatari. Love stories or Buddhist Sermons?*, „Monumenta Nipponica" 1980, Vol. 2, No. 35.

Dobbins J. C., *Review: No Abode. The Record of Ippen by Dennis Hirota*, „Monumenta Nipponica" 1988, Vol. 2, No. 43.

Dougill J., *300 lat milczenia. W poszukiwaniu ukrytych japońskich chrześcijan*, tłum. J. Ochab, Warszawa 2017.

Dumoulin H., *Zen Buddhism: A History*, Vol. 2: *Japan*, New York 2005.

Griffiths C. J., *Tracing the Itinerant Path: Jishū Nuns of Medieval Japan*, PhD diss., University of Toronto, Toronto 2010.

*Catholicism and Interreligious Dialogue*, ed. J. L. Heft, Oxford 2012.

Heine S., Wright D. S., *The Kōan. Texts and Contexts in Zen Buddhism*, Oxford 2000.

Higashibaba I., *Christianity in Early Modern Japan. Kirishitan Belief and Practice*, Leiden 2001.

Hori I., *Folk religion in Japan*, Chicago 1974.

Hori I., *On the Concept of Hijiri (Holy-Man)*, „Numen" 1958, Vol. 2, No. 5.

Iskenderow A., *Toyotomi Hideyoshi*, tłum. E. Szulc, Warszawa 1991.

King S. B., *Buddha Nature and the Concept of Person*, „Philosophy East and West" 1989, Vol. 2, No. 9.

Leupp G. P., *Male colors. The Construction of Homosexuality in Tokugawa Japan*, California, CA 1997.

Massarella D., *A World elsewhere. Europe's encounter with Japan in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Yale 1990.

Mohr M., *Zen Buddhism during the Tokugawa Period. The Challenge to Go beyond Sectarian Consciousness*, „Japanese Journal of Religions Studies" 1994, Vol. 4, No 21.

Morris T. V., *Creation „ex nihilo". Some Considerations*, „International Journal for Philosophy of Religion" 1983, Vol. 4, No. 14.

*Colonialism: An International Social, Cultural, and Political Encyclopedia*, ed. M. E. Page, Oxford 2003.

Rubiés J.-P., *Real and Imaginary Dialogues in the Jesuit Mission of Sixteenth-century Japan*, „Journal of the Economic and Social History of the Orient" 2012, Vol. 2–3, No. 55.

Schurhammer G., *Francis Xavier. His life, his times*, Vol. 4: *Japan and China 1549–1552*, trans. M. J. Costelloe, Roma 1982.

Sobczyk M., *Raj odnaleziony. Najstarsze jezuickie źródło o Japonii oraz jego recepcja na gruncie europejskim* [w:] *Między Wschodem a Zachodem. W poszukiwaniu źródeł i inspiracji*, red. A. Bednarczyk, M. Kubarek, M. Szatkowski, Toruń 2016.

Stone J., *Rebuking the Enemies of the Lotus Nichirenist Exclusivism in Historical Perspective*, „Japanese Journal of Religious Studies" 1994, Vol. 2–3, No. 21.

Swanson P. L., *„Zen is not Buddhism" Recent Japanese Critiques of Buddha-Nature*, „Numen" 1993, Vol. 40, No. 2.

Szuksztul R., *O darze i obdarowanym, czyli problem z soteriologią Shinrana*, „Estetyka i Krytyka. The Polish Journal of Aesthetics" 2011, Vol. 3, No. 22.

Totman C., *Historia Japonii*, tłum. J. Hunia, Kraków 2010.

Turnbull S., *The Kakure Kirishitan of Japan*, Richmond 1998.

Ward H. N., *Jesuit encounters with Confuciansm in Early Moder Japan*, „The Sixteenth Century Journal" 2009, Vol. 4, No. 40.

Williams P., Tribe A., *Buddhist Thought: A Complete Introduction to the Indian Tradition*, London–New York 2000.

## Streszczenie

Japonia dla Europejczyków w XVI wieku wciąż była krajem nieodkrytym. W 1549 roku pierwszej zmiany dokonał Franciszek Ksawery. Nadał on wtedy list z Kagoshimy, miasta na południowym Kyūshū, do kolegium jezuickiego w Goa. Było to pierwsze świadectwo, które opisywało kulturę i zwyczaje religijne Japonii. Franciszek Ksawery, sam będąc duchownym, szczególnie dużo miejsca poświęcił opisowi zwyczajów japońskich mnichów buddyjskich, zwracając uwagę na ich zachowania, które postrzegał jako niemoralne. Wspominał między innymi o homoseksualnej praktyce *nanshoku* czy małżeństwach mnichów i mniszek z grup Ji-shū. Widział w tym główną przyczynę trudności dla przyszłych chrześcijańskich misji w Japonii.

Głównym celem artykułu jest przedstawienie na podstawie listu Franciszka Ksawerego z 1549 roku wybranych zwyczajów mnichów buddyjskich w Japonii. Analizie zostaną poddane kwestie czystości seksualnej we wspólnotach klasztornych oraz zwyczaje zawierania małżeństw wśród mnichów i mniszek z grup Ji-shū. Przyjrzę się także wymienionym w relacji różnicom w rozumieniu terminu „dusza" między Franciszkiem Ksawerym a buddyjskim przeorem Ninshitsu. W podsumowaniu zostaną omówione skutki, jakie wywołał raport, oraz pozostawione w nim sugestie co do dalszych poczynań misjonarzy w Japonii.

## Summary

### The Customs of Japanese Buddhist Monks from the Perspective of Francis Xavier's 1549 Letter to the Jesuit Collegium in Goa

For the 16th century Europeans, Japan was still an unexplored land. The change came with Francis Xavier's mission in 1549. At that time said Jesuit managed to send a letter from Kagoshima, the city of southern Kyūshū, to Jesuits' collegium in Goa. This description was the first report of Japanese culture and believes. However, Francis Xavier in his correspondence marked out also some customs of Buddhist monks in Japan that he considered immoral. For example, he mentioned the homosexual custom of *nanshoku* or practice of marriage in Ji-shū groups. To him they presented themselves as the main threat for success of further Christian missions in Japan.

The paper examines the customs of Buddhist monks described in Francis Xavier's letter from 1549. It includes an analysis of the meaning of sexual practices in Buddhist monks' monasteries, and the custom of marriage in Ji-shū groups. The study will also highlight the cultural difference in defining the term "soul" in the dialogue between Francis Xavier and Buddhist abbot Ninshitsu. Conclusion will underline the role of the letter and the suggestions for future Catholic missions.

# Maska

magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy

Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy „Maska" (numer ISSN: 1898-5947) to czasopismo naukowe powstałe przy Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ, które zrzesza studentów oraz doktorantów szeroko rozumianych nauk kulturowych i społecznych, m.in. antropologii, socjologii, filozofii i orientalistyki.

„Maska" ukazuje się co trzy miesiące w formie papierowej oraz elektronicznej. Artykuły przyjmowane do czasopisma muszą być powiązane z tematem numeru (podanym każdorazowo z kilkumiesięcznym wyprzedzeniem) i opatrzone recenzją pracownika naukowego ze stopniem co najmniej doktora. O zamieszczeniu artykułów w czasopiśmie zawsze decyduje redakcja na podstawie niezależnych recenzji.

Wszystkie teksty i materiały ilustracyjne (jeśli nie podano inaczej) udostępniane są w trybie otwartym z zachowaniem praw autorskich w użyciu niekomercyjnym.

Zachęcamy do nadsyłania artykułów do kolejnych numerów „Maski". Szczegóły dotyczące naboru znajdują się na stronie internetowej.

strona internetowa: **www.maska.psc.uj.edu.pl**
e-mail: **redakcja.maska@gmail.com**

**Wydawca:**

KATEDRA PORÓWNAWCZYCH STUDIÓW CYWILIZACJI
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

**Publikacja finansowana przez:**

RADA KÓŁ NAUKOWYCH
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO