

maska

magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy

47

1/2021

ISSN: 1898-5947



żałoba - pożegnanie

 **maska**
magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy

47 (1/2021)

żałoba – pożegnanie

Kraków 2021

**„Maska” nr 47 (1/2021)
Kraków 2021**

ISSN: 1898-5947

Nakład: 100 egzemplarzy
Egzemplarz bezpłatny

„Maska” jest recenzowanym czasopismem naukowym. Zgodnie z wymogami MNIĘ 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

Kolegium redakcyjne

Tomasz P. Bocheński
Dominika Ciesielska
Krzysztof Hliniak
Agnieszka Kiejziewicz
Aleksandra Łozińska
Marta Błaszczowska-Nawrocka
Maria Pastwa
Magdalena Stonawska
Natalia Tołsty
Agnieszka Urbańczyk
Adam Woźniak
Agnieszka Wójcik

Redakcja językowa

Tomasz P. Bocheński
Dominika Ciesielska
Aleksandra Łozińska
Marta Błaszczowska-Nawrocka
Magdalena Stonawska
Agnieszka Urbańczyk (kierowniczka)

Redakcja techniczna, skład i łamanie

Izabela Pisarek

Okładka

Paweł Kalina

Spis treści

| | |
|--|-----------|
| Wstęp | 5 |
| Kamila Midor “A piece of My Heart Was Ripped Out.” How Americans Talk about Grief After Suicide | 9 |
| Dominika Bartnik-Świątek Pożegnanie poety. Śmierć Yahyi Hassana w duńskich artykułach internetowych | 25 |
| Alicja Trubas Dlaczego Abel musiał zginąć? Pierwsza śmierć w <i>Sarnie</i> Juliana Strykowskiego na tle tradycji rabinicznych | 39 |
| Agnieszka Wójcik Bharatanatjam i bharatanritja – nowe życie tańca z <i>Natjaśastry</i> Bharaty | 53 |

Table of contents

| | |
|---|-----------|
| Introduction | 5 |
| Kamila Midor | 9 |
| “A piece of My Heart Was Ripped Out.” How Americans Talk about Grief After Suicide | |
| Dominika Bartnik-Świątek | 25 |
| A Farewell to the Poet. Death of Yahya Hassan in the Danish Online Articles | |
| Alicja Trubas | 39 |
| Why Did Abel Have to Die? The Meaning of the First Death in Julian Strykowski’s <i>Sarna</i> [<i>Doe</i>] Against the Background of the Rabbinic Traditions | |
| Agnieszka Wójcik | 53 |
| Bharatnāṭyam and Bharatanṛtyam – a New Life of the Dance of Bharata’s <i>Nāṭyaśāstra</i> | |

Wstęp

Drodzy Czytelnicy,

temat przewodni numeru, który oddajemy w Wasze ręce, nie jest przypadkowy. Nadszedł czas pożegnania z dotychczasowym zespołem „Maski”. Od kolejnego numeru pieczę nad losami czasopisma będą sprawowali studenci zrzeszeni w Kole Naukowym Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego. To ich pomysły, wizje i działania zdecydują o tym, jaki będzie charakter nowej „Maski”. Dla starego, ustępującego powoli grona redakcyjnego będzie to czas żałoby po pracy we wspólnym zespole. „Maska” była przestrzenią wymiany myśli, zdobywania doświadczenia zawodowego i zawiązywania – trwalszych, jak się okazuje, niż sam zespół – przyjaźni.

Historia „Maski” spleta się ściśle z dziejami Katedry Porównawczych Studiów Cywilizacji uJ. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia w Instytucie Socjologii uJ powstała Pracownia Porównawczych Studiów Cywilizacji, ośrodek badawczy poświęcony studiom kulturoznawczym prowadzonym w ujęciu komparatystycznym i dotyczącym kultur całego świata. Kilka lat później Pracownia przekształciła się w Zakład, a następnie Katedrę Porównawczych Studiów Cywilizacji, autonomiczną jednostkę naukowo-dydaktyczną działającą w ramach Wydziału Filozoficznego uJ. W październiku 2007 roku pojawili się pierwsi adepci studiów magisterskich Kulturoznawstwo: porównawcze studia cywilizacji, inspirowani charyzmatyczną postacią prof. Andrzeja Flisa, założyciela KPSC.

Entuzjazm badaczy tworzących młodzieżową jednostkę naukową zmotywował studentów do założenia Koła Naukowego Porównawczych Studiów Cywilizacji. Grupa jej najaktywniejszych członków już jesienią 2007 roku (czyli w roku otwarcia studiów magisterskich w ramach KPSC) postanowiła stworzyć własne czasopismo naukowe, istniejące w ramach Katedry i formalnie przez nią wydawane, ale prowadzone w całości przez studentów. Było to jedno z głównych założeń „Maski”, realizowanych przez cały okres jej istnienia: miała być czasopismem o jak najwyższym poziomie, ale prowadzonym wyłącznie przez młodych badaczy i do nich przede wszystkim skierowanym. Chociaż magazyn wspierało wiele znakomitych nazwisk Uniwersytetu, „Maska” od pierwszego numeru była czasopismem studencko-doktoranckim, a więc

periodykiem przeznaczonym dla badaczy dopiero rozpoczynających lub planujących ścieżkę akademicką, dzięki któremu mogli oni zaistnieć w wielkim świecie nauki.

Istnieje kilka anegdot dotyczących nazwy „Maska”. Pierwsza redakcja czasopisma – składająca się niemal wyłącznie z kobiet – postulowała tytuł „Dzika kobieta”, w nawiązaniu do zaprzyjaźnionego i bardzo wówczas popularnego czasopisma antropologicznego „Barbarzyńca”. Mnogość dyscyplin, w ramach których miało funkcjonować czasopismo – odzwierciedlająca zresztą wachlarz zainteresowań Katedry – wpłynęła jednak na zmianę planowanego tytułu na zgrabny akronim. „Maska” miała być magazynem antropologów, socjologów i kulturoznawców, co dawało skrót MASK. „Maska” jest zresztą pojęciem niezwykle bogatym w treść i ważnym dla wszystkich tych trzech dyscyplin (i nie tylko dla nich). To artefakt występujący w każdej kulturze, wydobywający najciekawsze aspekty jej estetyki, ale to także pojęcie ważne dla każdego humanisty i badacza nauk społecznych – maska to bowiem również inna twarz, oblicze odmienne dla każdej kultury i każdego człowieka.

Tak oto narodziła się „Maska” – córka Katedry Porównawczych Studiów Cywilizacji i Koła Naukowego psc, siostra „Barbarzyńcy”. Przez lata zresztą była jedynym czasopismem naukowym działającym przy KPSC. Pierwszy numer „Maski” – zgodnie z pierwotnym zamysłem – dotyczył kobiet, widzianych przede wszystkim przez pryzmat mediów – i oczywiście – kultury. Już wkrótce posypały się pomysły na kolejne tematy: etniczność, pamięć, rytuał, śmierć... Każdy z nich miał przywoływać jedno lub maksymalnie trzy pojęcia ważne w kulturoznawstwie, które można było interpretować z najróżniejszych perspektyw: antropologicznej, literaturoznawczej, filozoficznej, religioznawczej, filmoznawczej – a właściwie przy użyciu narzędzi wszystkich istniejących dyscyplin humanistycznych i społecznych. W przeciwieństwie do większości czasopism naukowych „Maska” układała temat przed rozpoczęciem naboru tekstów do danego numeru, a nie po jego zakończeniu. Innymi słowy, temat (podobnie jak w wypadku konferencji naukowych) miał inspirować młodych badaczy do podjęcia danego zagadnienia, do dyskusji, polemiki i ukazywania możliwie szerokiego ujęcia danej kwestii, by numer nie stanowił zaledwie zbioru niezwiązanych ze sobą publikacji. Redakcji zależało także na tym, by młodzi badacze zainteresowali się nowymi tematami i nie ograniczali się do przysyłania do publikacji gotowych tekstów, pisanych na przykład na zaliczenie przedmiotu na studiach. Zasada tematów poprzedzających nabór była stosowana konsekwentnie przez całą historię „Maski” z jedynym wyjątkiem – w 2015 roku otrzymaliśmy tak wiele propozycji artykułów na temat wojny (ponad 70), że zmuszeni zostaliśmy do podzielenia tematu na dwa numery. I tak, numer 25 ukazał się pod tytułem *Przemoc*, a 26 – *Wojna*.

Na okres ten przypada zresztą szczyt popularności „Maski”, przekładający się na liczbę otrzymywanych tekstów, a także na współpracę z polskimi i zagranicznymi

badaczami i jednostkami naukowymi. Choć „Maska” zaplanowana była jako kwartalnik, dopiero w 2011 roku zaczęła ukazywać się regularnie co trzy miesiące. Regularność wydawania, jakość tekstów i ogrom pracy wkładanej przez redakcję w publikacje sprawił, że w 2013 roku „Maska” po raz pierwszy pojawiła się na liście czasopism punktowanych MNiSW (lista B), a za publikację na jej łamach można było otrzymać 3 punkty. Punktacja ministerialna wpłynęła na jeszcze większą popularność czasopisma – chociaż nadal prowadzone było wyłącznie przez studentów i doktorantów, swoje artykuły zaczęli przysyłać także doktorzy, doktorzy habilitowani i profesorowie jednostek z całej Polski. W roku 2014 ukazał się pierwszy numer po angielsku (*The Other / Alien / Stranger*) i od tego momentu co czwarty numer „Maski” zawierał teksty wyłącznie w tym języku. Dzięki temu zaczęły spływać do nas także teksty zagranicznych badaczy. W 2015 roku czasopismo nawiązało współpracę z „The Central European Journal of Social Sciences and Humanities”, a także z kilkoma zagranicznymi badaczami, którzy od tej pory weszli do naszej Rady Naukowej. Wszystkie te działania sprawiły, że w grudniu 2015 roku „Maska” otrzymała najwyższe wyróżnienie w swojej historii: 7 punktów MNiSW, co według ówczesnej skali (warto wspomnieć, że większość prestiżowych polskich czasopism humanistycznych wydawanych przez pracowników naukowych otrzymała 5–10 punktów) oznaczało, że zajęła miejsce wśród najlepszych czasopism naukowych w Polsce. Punktację tę zachowała jeszcze przez kilka lat. Redakcja poza numerami regularnymi wydała także siedemnaście recenzowanych monografii tematycznych, stanowiących w większości tomy tekstów pokonferencyjnych.

Od początku istnienia czasopisma redakcją kierowały następujące osoby: Magdalena Jarosik, Karolina Agnieszka Dobosz, Marta Błaszowska-Nawrocka, Katarzyna Kleczkowska i Adam Woźniak. Przywiązywaliśmy też wagę do językowo-edytorskiego poziomu prezentowanych tekstów, nad czym czuwała kilkusobowa redakcja językowa „Maski”, pracująca pod przewodnictwem (kolejno) Marty Błaszowskiej-Nawrockiej, Tomasza P. Bocheńskiego i Agnieszki Urbańczyk.

W ostatnich latach – głównie z uwagi na zmiany w obrębie ministerialnej listy czasopism – „Maska” powoli traciła autorów, a praca nad kolejnymi publikacjami stawała przed nami wyzwaniem, z którymi wcześniej nie musieliśmy się mierzyć. Chcąc zachować wysoką jakość tekstów, z której znane było czasopismo, zmuszeni byliśmy wydawać coraz mniej obfite numery. Kryzys ten postanowiliśmy rozwiązać, przekazując narzędzia, doświadczenie i markę „Maski” w ręce młodszych naukowców. Ufamy, że uda im się zmienić „Maskę” w żywą i produktywną platformę wymiany myśli dla studentów z całej Polski.

Katarzyna Kleczkowska
Adam Woźniak

Kamila Midor

“A Piece of My Heart Was Ripped Out.” How Americans Talk about Grief After Suicide

Institute of Modern Languages, Jesuit University Ignatianum in Kraków

Introduction

In 2019, with 47,511 cases, suicide was the tenth leading cause of death in the United States. For people aged 10–34 it was even the second leading cause of death. The most common methods used to commit suicide included firearm (43.5%), suffocation (28.7%), and poisoning (19.1%).¹ Interestingly, more men than women commit suicide, which has been reported throughout the years in other countries as well.²

Every suicidal death is estimated to affect at least six people who were close to the person who died,³ although some researchers suggest that this number is much higher.⁴ This unique type of death, the only case when a person dies intentionally, has an immense impact on the grieving survivor who hardly ever has a chance to say goodbye to their loved one.

The aim of this paper is to discuss the conceptualization of loss and grief that occur after losing someone to suicide, providing examples of six Americans who described their experiences. Their way of thinking and talking about loss and grief is analyzed from the perspective of cognitive linguistics, using two theories, namely conceptual metaphor theory by Lakoff and Johnson (1980) and conceptual integration theory by Fauconnier and Turner (2002).

1 *Suicide* [on-line] <https://www.nlm.nih.gov/health/statistics/suicide.shtml> [18.04.2021].

2 E. Durkheim, *Suicide. A Study in Sociology*, trans. J. A. Spaulding, G. Simpson, London 2002, p. 121.

3 J. L. McIntosh, *Suicide as a Mental Health Problem. Epidemiological Aspects* [in:] *Suicide and Its Aftermath. Understanding and Counseling the Survivors*, eds. E. J. Dunne et al., New York 1987, pp. 19–30.

4 J. Cerel et al., *How Many People Are Exposed to Suicide? Not Six*, “Suicide and Life-Threatening Behavior” 2019, 49(2), pp. 529–534.

The paper has the following structure. First, the description of suicide, its risks factors, and types to introduce the topic. Then, the notions of loss and grief after losing someone to suicide from the psychological perspective to present the subject of this study. The next section includes the research approach and is followed by a section on the study results and discussion. Finally, there is a conclusion with some observations. This paper is a contribution to a general discussion in which such topics as suicide and bereavement should no longer be a taboo.

Suicide

Suicide has often been perceived as a stigma which, in the past, required a different burial than usual, especially in the Western cultures.⁵ Nowadays it is mostly considered to be a very tragic event. There are several aspects of suicide that should be discussed here.

Most of the known reasons for suicide are mental illnesses or disorders,⁶ especially those concerning depression and alcohol use.⁷ The American Psychiatric Association lists the following risk factors for suicide:

- Previous suicide attempt(s)
- A history of suicide in the family
- Substance misuse
- Mood disorders (depression, bipolar disorder)
- Access to lethal means (e.g., keeping firearms in the home)
- Losses and other events (for example, the breakup of a relationship or a death, academic failures, legal difficulties, financial difficulties, bullying)
- History of trauma or abuse
- Chronic physical illness, including chronic pain
- Exposure to the suicidal behavior of others.⁸

When approaching the topic of suicide, it is worth mentioning the notion of dyadic death – its instances are extended suicide and post-aggression suicide. Dyadic death occurs when one person kills another and later or simultaneously commits suicide. It is oftentimes referred to as “homicide followed by a suicide,” “homicide-suicide,”

5 G. H. Colt, *The History of the Suicide Survivor. The Mark of Cain* [in:] *Suicide and Its Aftermath. Understanding and Counseling the Survivors*, eds. E. J. Dunne et al., New York 1987, pp. 3–18; M. C. A. Liem, *Homicide Followed by Suicide. An Empirical Analysis*, PhD dissertation, Utrecht 2010, p. 5; M. Wańczowski et al., *Księga żałoby i śmierci*, Opole 1993, p. 310.

6 B. Noel, P. D. Blair, *I Wasn't Ready to Say Goodbye. Surviving, Coping & Healing After the Sudden Death of a Loved One*, Naperville 2008, p. 180.

7 *Suicide Prevention* [on-line] <https://www.psychiatry.org/patients-families/suicide-prevention> [18.06.2021].

8 *Ibidem*.

or “murder-suicide,”⁹ although “homicide-suicide” is broader than “murder-suicide” as the former includes both murder and manslaughter,¹⁰ that is “the crime of killing a person when the killer did not intend to do it or cannot be responsible for his or her actions”.¹¹ The terms “extended suicide” and “post-aggression suicide” are sometimes used interchangeably; however, scholars and legal practitioners emphasize differences between the two.¹² Jarosław Stukan and Alfred Staszak claim that extended suicide usually results from psychotic disorders (delusions) and altruistic motivation, for example, protecting the loved one from something else, such as an illness (COVID-19), based on a possibility of contracting it;¹³ suicidal intentions are primary and superior to homicide; and the emotional bond between the victim and the killer is positive. On the other hand, post-aggression suicide is a consequence of an earlier murder and it is usually of a minor, secondary nature. Jealousy, pity, or anger usually motivate the killer.¹⁴ Furthermore, the person might commit suicide after realizing the gravity of their action (manslaughter or murder); the feeling of remorse or fear of punishment pushes them to take their own life.¹⁵

Suicide is occasionally socially accepted, yet the idea of assisted suicide (or assisted death) – a suicide committed with the help of another person – is still very controversial.¹⁶ It is, however, beyond the scope of this paper, hence it will not be discussed further.

Loss and grief after death by suicide

Before moving on to the topic of grief that follows a suicide, a few terms need to be clarified. *Loss* is a subjective perception of an event in which a valued person or an object is no longer accessible to an individual. Typically, loss is associated mainly with

-
- 9 *American Roulette. Murder-Suicide in the United States* [on-line] <https://vpc.org/studies/amroul2020.pdf> [18.06.2021]; J. C. Gunn, *Extended Suicide, or Homicide Followed by Suicide*, “Criminal Behavior and Mental Health” 2019, Special Issue: *Contemporary Positions in Forensic Mental Health Research*, pp. 239–246; K. Förster, “Erweiterter Suizid.” *Ein problematischer Begriff?*, “Der Nervenarzt” 2009, 80(9), pp. 1078–1084.
- 10 M. C. A. Liem, op. cit., p. 13.
- 11 *Manslaughter* [on-line] <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/manslaughter> [23.06.2021].
- 12 J. Stukan, A. Staszak, *Samobójstwo rozszerzone i poagresyjne – próba uporządkowania pojęć*, “Problemy Kryminalistyki,” 2018, 301(3), pp. 35–43.
- 13 Cf. S. Martinelli, *Nearly Eleven Murder-Suicides Occur Across America Each Week, Claiming More Than 1,200 Lives Annually, New VPC Study Finds*, “Violence Policy Center,” 2020 [on-line] <https://vpc.org/press/nearly-eleven-murder-suicides-occur-across-america-each-week-claiming-more-than-1200-lives-annually-new-vpc-study-finds> [23.06.2021].
- 14 J. Stukan, A. Staszak, op. cit., p. 40.
- 15 M. C. A. Liem, op. cit., pp. 57, 109–110.
- 16 Cf. D. J. Mayo, *Rational Suicide* [in:] *Loss and Trauma. General and Close Relationships Perspectives*, eds. J. H. Harvey, E. D. Miller, Philadelphia 2000, pp. 121–130.

death, but it can also be caused by any type of separation (both temporal and permanent), such as the end of a relationship, migration, homelessness, risk of a life-threatening disease, or amputation.¹⁷ *Grief* is a natural and highly personal emotional, physiological, and behavioral reaction to loss that also affects spiritual, religious, and social aspects of the human life.¹⁸ Grief is the subject of this paper. *Mourning* is an expression of grief manifested in behavior and rituals, social interactions, and cultural and religious customs. Finally, *bereavement* is a period after experiencing the loss of a loved one, which contains grief and mourning.¹⁹

Suicide survivors, i.e., people whose loved ones have died by suicide, are sometimes also called “suicide bereaved” or “bereaved by suicide.”²⁰ Suicide is a sudden, unexpected, traumatic and often violent death. It frequently occurs in families that have already been under a lot of stress.²¹ John McIntosh, a psychology professor and suicidologist, provides a vast review of literature on the topic of suicide survivors in the family context, focusing on how families experience loss depending on their previous relationships with the one who died.²²

Explaining the nature of suicide, Therese Rando, a clinical psychologist, states:

[L]ike homicide, this death was not inevitable. It was preventable. You must recognize that you are particularly victimized by this type of death, and are susceptible to intensified and conflicted bereavement reactions.²³

As suicide may sometimes be preventable, the feelings of intense guilt and anger are oftentimes present in the grieving process of the survivors. It is especially painful for parents whose children committed suicide – they may feel responsible for their children’s well-being. Parents of children who suicided may also be subject to comments from other people, such as the fitness/unfitness to be a parent.²⁴ Moreover, one

-
- 17 L. R. Shives, *Basic Concepts of Psychiatric-Mental Health Nursing*, Philadelphia 2008, p. 76; S. Sabar, *Bereavement, Grief, and Mourning. A Gestalt perspective*, “Gestalt Review” 2000, 4(2), pp. 152–168; J. Archer, *The Nature of Grief: The Evolution and Psychology of Reactions to Loss*, New York 1999, p. 1.
- 18 T. A. Rando, *Grief and Mourning. Accommodating to Loss* [in:] *Dying: Facing the Facts*, eds. H. Wass, R. A. Neimeyer, Philadelphia 1995, p. 218; S. Mughal et al., *Grief Reaction*, “StatPearls,” Treasure Island 2021 [on-line] <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/29939609> [23.06.2021].
- 19 S. Mughal et al., op cit.
- 20 J. Cerel et al., *The Continuum of “Survivorship.” Definitional Issues in the Aftermath of Suicide*, “Suicide and Life-Threatening Behavior,” 2014, 44(6), pp. 591–600.
- 21 M. J. Hauser, *Special Aspects of Grief After a Suicide* [in:] *Suicide and Its Aftermath. Understanding and Counseling the Survivors*, eds. E. J. Dunne et al., New York 1987, pp. 62–67.
- 22 J. L. McIntosh, *Survivor Family Relationships. Literature Review* [in:] *Suicide and Its Aftermath. Understanding and Counseling the Survivors*, eds. E. J. Dunne et al., New York 1987, pp. 73–84.
- 23 B. Noel, P. D. Blair., op. cit., p. 181.
- 24 Ibidem, p. 184; J. L. McIntosh, *Survivor Family Relationships...*

of the findings of Kjell Erik Rudestam in his study on suicide was that people whose spouses died by suicide needed more time to recover emotionally than they would have needed in the case of accidental death.²⁵

Because of its stigmatizing circumstances, suicide may cause several difficulties in experiencing loss, expressing grief, and performing mourning rituals by the people close to the one who died.²⁶ Thus suicide survivors are prone to “disenfranchised grief” – a grief that is “not recognized, validated, or supported by the social world of the mourner.”²⁷ As Marylin J. Hauser states, “[s]uicide may lead to harmful expressions of unconscious anger and ultimately to distorted communication patterns” and “[f]ollowing a suicide some of the usual social supports may be withdrawn.”²⁸ As we see, grieving over a suicidal death can be especially challenging for those whose loved ones decided to take their own lives.

Research approach

The analysis performed for the purpose of this paper belongs to a larger research study focusing on the ways Americans and Poles conceptualize and talk about loss and grief after various types of death. The original study was approved by the Institutional Review Board at University of California, Berkeley. It is a qualitative study comprising of two anonymous online surveys with open questions concerning the experiences of loss and grief. There are two samples (Americans and Poles) consisting of approximately 60 people each. The respondents are adults born and raised in the United States and Poland respectively, who had lost someone to death up to 5 years prior to completing the survey. The data was collected in 2016.

In the present analysis, the sample consists of six Americans. All of them were women aged between 20 and 60 who graduated from high school; two additionally obtained a university degree. Four of them considered themselves religious (Christian or Jewish). Among the people whom they lost were an ex-boyfriend, a best friend, a daughter, a son, and in two cases an uncle. In three instances, the cause of death was specified: jumping off the bridge, hanging, and a gunshot (most likely a homicide-suicide).

The responses to the survey were collected, coded, and later analyzed from the perspective of cognitive linguistics, applying conceptual metaphor theory as proposed

25 K. E. Rudestam, *Public Perceptions of Suicide Survivors* [in:] *Suicide and Its Aftermath. Understanding and Counseling the Survivors*, eds. E. J. Dunne et al., New York 1987, pp. 38–39.

26 M. Hauser, op. cit., pp. 62–67.

27 C. Ambler Walter, J. L. M. McCoyd, *Grief and Loss Across the Lifespan. A Biopsychosocial Perspective*, New York 2009, p. 18.

28 M. Hauser, op. cit., pp. 62–67.

by George Lakoff and Mark Johnson²⁹ and conceptual integration theory developed by Gilles Fauconnier and Mark Turner.³⁰ Lakoff and Johnson highlight the importance of metaphorical thinking in everyday life. They consider metaphors as crucial in experiencing and understanding the world, claiming that we think in metaphors, contrary to the classical view in which metaphors were merely linguistic embellishments used mainly by poets. An example of a conceptual metaphor is LIFE IS A JOURNEY,³¹ in which the concept of LIFE is understood in terms of the concept of JOURNEY, and can be illustrated by, “I’m at the crossroads” (said when one needs to make an important decision in one’s life). Another common conceptual metaphor is DEATH IS DEPARTURE, for instance, “She passed away.” Fauconnier and Turner’s theory focuses on a slightly different aspect of conceptualization, allowing for analyses of more complex conceptual constructs called blends. Some blends are metaphorical in nature; therefore, the two theories can be combined and used in analyses.³² Nevertheless, since this is not a purely linguistic paper, the results are simplified to show the general patterns in conceptualization as identified in the data.

Results and discussion

In this section, the results of analysis are presented and illustrated with some examples (given in original spelling) with a coded participant ID,³³ followed by a commentary.

Loss was conceptualized by the respondents as ABSENCE, EMPTINESS, HOLE (IN ONE’S HEART), INCOMPLETENESS OF SELF, LACK OF INTEGRITY OF SELF, ANIMATE MOVING PHYSICAL OBJECT, PAIN, SCAR THAT BURNS, YET STRENGTHENS, and OBSTACLE ON THE JOURNEY.

Example 1 depicts LOSS as ABSENCE:

The person is not coming back, ever. (A21)

29 G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago 2003.

30 G. Fauconnier, M. Turner, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities*, New York 2002.

31 Conceptual metaphors by convention are written in small capitals.

32 Cf. K. Midor, *Loss for Words & Words for Loss. How Americans Talk About Loss When They Grieve. Metaphor and Blend* [in:] *Categorization in Discourse and Grammar*, eds. M. Fabiszak et al., Zurich 2016, pp. 193–212; K. Midor, “A Scar That Burns and Yet Makes You Stronger.” *How Mothers Conceptualize the Loss of a Child* [in:] *Cognitive Linguistics in the Year 2017*, eds. M. Grygiel, R. Kiełtyka, Berlin 2019, pp. 121–132.

33 For example, “A21”; the letter “A” stands for “American,” and it is followed by the participant’s unique number.

Since DEATH is often conceptualized as DEPARTURE, it can be said that LOSS IS ABSENCE THAT RESULTS FROM DEPARTURE. The person who committed suicide left and they are never returning.

The next group of examples refer to the ideas of emptiness and incompleteness, either in or outside the griever's self. Example 2 is the answer to the question "How do you feel now?":

Empty. A piece of me is missing. (A6)

Oftentimes, people conceptualize their loved ones as part of themselves, which is another pertinent metaphor. Once the person dies, the griever feels as if a part of them was lost as well. The "piece" that the participant A6 refers to might symbolize her loved one, everything related to that person, or his role in her life and vice-versa, without which she feels incomplete. The same participant further elaborates on her feelings of incompleteness in the following way:

Loss is a huge, aching hole in your heart that can never be filled. A piece of your soul, ripped from your being. It defies description. My son was my best friend and soulmate. He was an inextricable part of me. It was like seeing a part of myself ripped from this life. It cannot be explained. (A6)

As loss is the aftermath of death and is conceptualized as A HOLE, it can be assumed that DEATH IS AN AGENT OF A PHENOMENON THAT CREATED THE HOLE. Death may take the person away from someone's life or take a piece of one's heart (another metaphor), leaving a hole. In addition, it is clear that the event was tragic, brutal, and traumatic; the hole is "aching" and "can never be filled," the piece of soul was "ripped." A similar image can be seen in examples 4 and 5:

It felt like a piece of my heart was ripped out. (A35)

Loss is... [...] A hole that will never be filled. (A4)

Loss resulting from suicide clearly impacts the survivor's self. Apart from leaving the SELF incomplete, loss may also affect its integrity, as seen in example 6:

I'll forever be broken, putting on a brave/normal façade. (A4)

The participant A4 might believe that at some point she will need to pretend that she is fine, even though she will most likely feel the opposite. Such belief may be a result of the social expectations that grief must end after a certain period of time, whereas in reality grieving has no time constraints and lasts as long as the person needs. It may

become prolonged in the event of a traumatic death, such as suicide, or depending on a previous relationship with the person who died. Here, the one who committed suicide was the participant's daughter, and the loss of a child is often considered to be the most challenging type of loss.³⁴ Thus, it comes as no surprise that the participant perceives her grief as never-ending.

A very common conceptual metaphor is PSYCHOLOGICAL PAIN IS PHYSICAL PAIN, an example of which can be LOSS IS PAIN, illustrated below:

Loss is.... Pain that never goes away even during the happy times, but makes the happy times more appreciated. (A4)

The ache has lessened, but will always be there. (A6)

My Uncle's death is still incredibly painful for me and hard to accept. (A21)

I have grown strong enough that the pain is usually bearable. (A3)

Prototypically, pain is a sensation caused by physical trauma or illness. As death precedes loss, in this context, it seems more probable that DEATH was conceptualized as AN AGENT/ATTACK/INJURY rather than INFECTION that resulted in PAIN. This is true especially if the death is quick and sudden. Interestingly, one respondent stated that the pain was becoming less intense over time, but it was nonetheless always present.

An unusual conceptualization of loss is presented in example II:

Loss is.... [...] A scar that burns and yet makes you stronger. (A4)

Perhaps the participant viewed her loss as both AN INJURY (that burns) and A SCAR (which is a consequence of the injury). She certainly did think of loss as PAIN, which can be observed further on in her response. Injuries heal, just as loss is grieved over. Then, the scar remains, which is a reminder of the injury or the tragedy one experienced in the past. The participant did not forget about her scar, she still felt it. And yet, she noticed a positive aspect of the scar, claiming that it made her stronger. Loss as an experience is difficult, and it weakens the person both physically and emotionally. Nevertheless, difficult experiences shape one's character. Some people become more dejected and melancholic, while others are more mindful and grateful for what they have left. As suggested in Kamila Midor's paper³⁵ on the loss of a child, typically,

34 B. Noel, P. D. Blair, *op. cit.*, p. 135; cf. K. Midor, *A Scar That...*, *op. cit.*

35 K. Midor, *A Scar That...*, *op. cit.*

scars do not make people stronger. After receiving an injury, the body may weaken, though in some parts, the tissue might become thicker and more resistant.

The next participant talked about how unexpected and devastating suicide is:

Suicide is a different kind of loss. It's tragic and sudden and you never see it coming. (A35)

In her description, the loss is animated and moving. One can say that LOSS is AN AGENT that “wants” to move, but there is not enough information to conclude that it might be a person.

The data also included a case in which loss after a suicide was compared to loss of a leg:

If one loses a leg (and I often wished it was my leg instead of my son), no one tells you to “get over it”. No one expects you to be whole again. You move past it, you learn to cope, you learn to live with and make adjustments. But the leg will always be gone. You are now a different person than you were before. People don't understand that your life is now “before” and “after”. (A6)

It is worth to mention such phenomenon as phantom pain which is experienced by people who lost limbs or other organs. Those with phantom pain claim that they feel pain in the missing parts of their bodies. Although the limb is absent, it still hurts. Analyzing example 13, it may be stated that this pattern is similar to what the bereaved experience: the loved one is absent, yet the pain is present. What hurts is the absence.

In the next excerpt, a reference to journey was made:

[You] never get over it. It changes [...] everything. (A4)

During the journey of life, people encounter various difficulties which are conceptualized as IMPEDIMENTS TO MOTION. One needs to react to them and take action in order to be able to continue the journey.

GRIEF was conceptualized as BURDEN, JOURNEY, while GRIEVING as HEALING/RECOVERING, BECOMING STRONGER and SEEING THE WORLD DIFFERENTLY.

Example 15 depicts grief as a process:

I kind of skipped the anger part of the grieving process. (A3)

According to the Oxford Dictionary, a process is “a series of actions or steps taken in order to achieve a particular end.”³⁶ Therefore, this case can be treated as an illustration of the GRIEF IS A JOURNEY metaphor.

36 *Process* [on-line] <https://www.lexico.com/en/definition/process> [24.06.2021].

No one understands that one does NOT “get over it”. The grief journey is forever. It will take its twists and turns and bumps in the road, but the road goes on until the last breath. One is forever changed. (A6)

In example 16, the participant perceived LOSS as AN OBSTACLE, while GRIEF AS A JOURNEY. The “grief journey” is a stage of the “life journey.” Similar to example 14, she talked about the change she experienced, and the inability to “get over” the obstacle.

Another way of experiencing GRIEF is to feel a BURDEN:

I hadn't been that close to him for several years, so I wasn't weighed down with grief for too long. (A1)

Carrying a burden is difficult, unpleasant, and requires effort. Two important issues need to be highlighted here. On the one hand, it is common to refer to difficulties or unpleasant experiences in life as burdens. The Hungarian linguist Zoltán Kövecses discussed common conceptual metaphors, such as EMOTION IS BURDEN,³⁷ including SADNESS IS BURDEN³⁸ OR DIFFICULTIES ARE BURDENS.³⁹ On the other hand, one of the physiological manifestations of grief can indeed be heaviness in the chest.⁴⁰ Interestingly, the word “to grieve” derives from Old French *grever* (‘to burden’) and is based on the Latin verb *gravare*, from *gravis* which means ‘heavy, grave.’⁴¹

Furthermore, there is a reference to “down.” One of the most basic and common conceptual metaphors is GOOD IS UP/BAD IS DOWN. What is considered to be good for personal well-being is UP, for example, happiness, health, control, or life, as opposed to DOWN, for instance, sadness, illness, or death.⁴² Thus, not only does the griever carry a burden, but their posture is also drooping, which makes us think of the HAPPY IS UP/UNHAPPY IS DOWN OR SAD IS DOWN metaphors.⁴³ In example 17, it is especially easy to see how physical experience influences people’s conceptualization of both non-abstract and abstract phenomena.

Grief is a process during which the griever learns to adjust to a new reality:

37 Z. Kövecses, *Metaphor. A Practical Introduction*, New York/Oxford 2010, pp. 108, 117.

38 Idem, *Metaphor in Culture. Universality and Variation*, Cambridge 2005, pp. 101–102.

39 Idem, *Metaphor. A Practical...*, p. 64.

40 S. Mughal et al., op. cit.

41 *Grief* [on-line] <https://www.lexico.com/en/definition/grief> [23.06.2021]; *Grieve* [on-line] <https://www.lexico.com/en/definition/grieve> [23.06.2021].

42 G. Lakoff, M. Johnson., op. cit., pp. 16–18.

43 Ibidem, pp. 15–16; cf. A. Barcelona, *On the Concept of Depression in American English. A Cognitive Approach*, “Revista Canaria de Estudios Ingleses” 1986, 12, pp. 20–21; Idem. 2003. *On the Plausibility of Claiming a Metonymic Motivation for Conceptual Metaphor* [in:] *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*, ed. A. Barcelona, Berlin 2003, p. 43.

I have become stronger than I was. It wasn't really a choice, but I am the better for it. I see things differently. Life is fleeting. Friends are important. Material things mean little, if anything. (A6)

The perception of the world may change, and so do the priorities. The same participant elaborated on the aspect of emotional healing from grief and how this is related to the social interactions:

I think the most important aspect of grieving healing, recovery, making peace,—all that is part of this journey—has to be how the griever is treated by others. NEVER tell someone they have “changed.” Of course, they have! Never tell someone “I understand.” You don't! It's not YOUR journey. Never tell someone to “get over it!” It's not humanly possible and will never happen. Such a statement is cruel, heartless and ignorant. I think there is a great need for the education of those who love someone in grief. No matter how much you love someone or THINK you understand, you just DON'T. (A6)

The respondent identified as A6 raised a very important question of how other people treat and communicate with those who are grieving. Individuals in grief are extremely vulnerable, and it is very easy to hurt them. This is most likely the reason why some people prefer not to interact at all or avoid the topic of grief because they simply do not know how to act around the griever. However, such behavior may cause disenfranchised grief mentioned earlier in this paper. Psychologists and therapists usually suggest to “be around,” and let the griever know and feel that others are available and ready to help.⁴⁴ People in grief, especially those who mourn a tragic and traumatic death by suicide, should be approached with a lot of empathy, respect, and patience.

Conclusion

Suicide is a leading cause of death in the United States and leaves hundreds of thousands of survivors grieving the death of their loved one every year. Due to its stigmatizing nature, suicide greatly affects the way people grieve, sometimes causing the grief to be complicated, prolonged, or disenfranchised.

Several American women who lost someone to suicide took part in the research study investigating the ways Americans conceptualize loss and grief. Most of the conceptualizations were related to a sense of EMPTINESS OR INCOMPLETENESS OF SELF (including the BODY) and all of the metaphors somewhat put the griever in the center of attention. It was the griever who felt INCOMPLETE, sensed EMPTINESS in the SELF, noticed the ABSENCE, compared the loss to THE LOSS OF A LEG, or felt PAIN. The participants oftentimes particularly focused on the irreversibility of loss, and used words, such as “never” or “forever.” The remaining blends had more of a connection to

44 Cf. C. M. Parkes, *Bereavement. Studies of Grief in Adult Life*, New York 2001.

the outside world and involved the griever having some control, for example encountering and possibly overcoming AN OBSTACLE.

Participants conceptualized grief over the loss caused by a suicide in various ways, including A JOURNEY, A BURDEN, and PAIN. It is worth emphasizing that when talking about suicide, all of the respondents, at some point referred to the PAIN associated with either loss or grief. The above-mentioned ways of conceptualizing loss and grief point to the tragic nature of suicide, and show how challenging it was for the participants.

I hope that this paper will be a valuable contribution to the general discussion on suicide and grief, raising people's awareness of these issues and perhaps leading to some specific actions and initiatives, thanks to which people suffering emotionally could feel less isolated. I believe that all topics should be approached, no matter how challenging they may seem.

References

- Ambler Walter, C., McCoyd, J. L. M., *Grief and Loss Across the Lifespan. A Biopsychosocial Perspective*, New York 2009.
- American Roulette. Murder-Suicide in the United States* [on-line] <https://vpc.org/studies/amroul2020.pdf> [18.06.2021].
- Archer, J., *The Nature of Grief. The Evolution and Psychology of Reactions to Loss*, New York 1999.
- Barcelona, A., *On the Concept of Depression in American English. A Cognitive Approach*, "Revista Canaria de Estudios Ingleses" 1986, 12.
- Barcelona, A., *On the Plausibility of Claiming a Metonymic Motivation for Conceptual Metaphor* [in:] *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*, ed. A. Barcelona, Berlin 2003.
- Cerel, J., McIntosh, J. L., Neimeyer, R. A., Maple, M., Marshall, D., *The Continuum of "Survivorship." Definitional Issues in the Aftermath of Suicide*, "Suicide and Life-Threatening Behavior" 2014, 44(6).
- Cerel, J., Brown, M. M., Maple, M., Singleton, M., Van de Venne, J., Moore, M., Flaherty, C., *How Many People Are Exposed to Suicide? Not Six*, "Suicide and Life-Threatening Behavior," 2019, 49(2).
- Colt, G. H., *The History of the Suicide Survivor. The Mark of Cain* [in:] *Suicide and Its Aftermath. Understanding and Counseling the Survivors*, eds. E. J. Dunne, J. L. McIntosh, K. Dunne-Maxim, New York 1987.
- Durkheim, E. *Suicide. A Study in Sociology*, trans. J. A. Spaulding, G. Simpson, London 2002.
- Fauconnier, G., Turner, M., *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York 2002.
- Förster, K., "Erweiterter Suizid." *Ein problematischer Begriff?*, "Der Nervenarzt" 2009, 80(9).
- Grief* [on-line] <https://www.lexico.com/en/definition/grief> [23.06.2021].
- Grieve* [on-line] <https://www.lexico.com/en/definition/grieve> [23.06.2021].
- Gunn, J. C., *Extended Suicide, or Homicide Followed by Suicide*, "Criminal Behavior and Mental Health" 2019, Special Issue: *Contemporary Positions in Forensic Mental Health Research*, pp. 239–246.
- Hauser, M. J., *Special Aspects of Grief After a Suicide* [in:] *Suicide and Its Aftermath. Understanding and Counseling the Survivors*, ed. E. J. Dunne, J. L. McIntosh, K. Dunne-Maxim, New York 1987.
- Kövecses, Z., *Metaphor. A Practical Introduction*, New York/Oxford 2010.
- Kövecses, Z., *Metaphor in Culture. Universality and Variation*, Cambridge 2005.
- Lakoff, G., Johnson, M., *Metaphors We Live By*, Chicago 2003.

- Liem, M. C. A., *Homicide Followed by Suicide. An Empirical Analysis*, PhD dissertation, Utrecht 2010.
- Manslaughter* [on-line] <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/manslaughter> [23.06.2021].
- Martinelli, S., *Nearly Eleven Murder-Suicides Occur Across America Each Week, Claiming More Than 1,200 Lives Annually, New VPC Study Finds*, "Violence Policy Center" 2021 [on-line] <https://vpc.org/press/nearly-eleven-murder-suicides-occur-across-america-each-week-claiming-more-than-1200-lives-annually-new-vpc-study-finds> [23.06.2021].
- Mayo, D. J., *Rational Suicide* [in:] *Loss and Trauma. General and Close Relationships Perspectives*, eds. J. H. Harvey, E. D. Miller, Philadelphia 2000.
- McIntosh, J. L., *Suicide as a Mental Health Problem. Epidemiological Aspects* [in:] *Suicide and Its Aftermath. Understanding and Counseling the Survivors*, eds. E. J. Dunne, J. L. McIntosh, K. Dunne-Maxim, New York 1987.
- McIntosh, J. L. *Survivor Family Relationships. Literature Review* [in:] *Suicide and Its Aftermath. Understanding and Counseling the Survivors*, eds. E. J. Dunne, J. L. McIntosh, K. Dunne-Maxim. New York 1987.
- Midor, K., "A Scar That Burns and Yet Makes You Stronger." *How Mothers Conceptualize the Loss of a Child* [in:] *Cognitive Linguistics in the Year 2017*, eds. M. Grygiel, R. Kiełtyka, Berlin 2019.
- Midor, K., *Loss for Words & Words for Loss. How Americans Talk About Loss When They Grieve. Metaphor and Blend* [in:] *Categorization in Discourse and Grammar*, eds. M. Fabiszak, K. Krawczak, K. Rokoszewska, Zurich 2016.
- Mughal, S., Azhar, Y., Siddiqui, W. J., *Grief Reaction*, "StatPearls," Treasure Island 2021 [on-line] <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/29939609> [23.06.2021].
- Noel, B., Blair, P. D., *I Wasn't Ready to Say Goodbye. Surviving, Coping & Healing After the Sudden Death of a Loved One*, 2nd ed., Naperville 2008.
- Parkes, C. M. *Bereavement. Studies of Grief in Adult Life*. New York 2001.
- Process* [on-line] <https://www.lexico.com/en/definition/process> [23.06.2021].
- Rando, T. A., *Grief and Mourning. Accommodating to Loss* [in:] *Dying: Facing the Facts* (Series in Death Education, Aging, and Health Care), eds. H. Wass, R. A. Neimeyer. Philadelphia 1995.
- Rudestam, K. E., *Public Perceptions of Suicide Survivors* [in:] *Suicide and Its Aftermath. Understanding and Counseling the Survivors*, eds. E. J. Dunne, J. L. McIntosh, K. Dunne-Maxim. New York 1987.
- Sabar, S., *Bereavement, Grief, and Mourning. A Gestalt perspective*, "Gestalt Review" 2000, 4(2).

- Shives, L. R., *Basic Concepts of Psychiatric-Mental Health Nursing*, 7th ed., Philadelphia 2008.
- Stukan, J., Staszak, A., *Samobójstwo rozszerzone i poagresyjne – próba uporządkowania pojęć*, "Problemy Kryminalistyki" 2018, 301(3).
- Suicide* [on-line] <https://www.nimh.nih.gov/health/statistics/suicide.shtml> [18.04.2021].
- Suicide Prevention* [on-line] <https://www.psychiatry.org/patients-families/suicide-prevention>. [18.06.2021].
- Wańczowski, M., Lenart, M., Maciesowicz, E., *Księga żałoby i śmierci*, Opole 1993.

Summary

Suicide is one of the leading causes of death in the United States. In 2019, over 47,500 people took their own lives. It is estimated that each suicidal death affects at least six people who were close to the person who died. These people and their grief are the topic of this paper. It is studied how six Americans talk about their grief, based on their responses to a survey that is part of a larger study on loss and grief. The fragments were analyzed from the perspective of cognitive linguistics, namely using the theory of conceptual metaphor as proposed by Lakoff and Johnson, and the theory of conceptual integration developed by Fauconnier and Turner. The participants presented their loss as ABSENCE, EMPTINESS, HOLE (IN ONE'S HEART), INCOMPLETENESS OF SELF, LACK OF INTEGRITY OF SELF, ANIMATE MOVING PHYSICAL OBJECT, PAIN, SCAR THAT BURNS, YET STRENGTHENS, and OBSTACLE ON THE JOURNEY. On the other hand, they spoke of grief as BURDEN and JOURNEY, while GRIEVING as HEALING/RECOVERING, BECOMING STRONGER and SEEING THE WORLD DIFFERENTLY. Although the sample is relatively small, the study concerns a significant issue worth discussing.

Streszczenie

„Kawałek mojego serca został wyrwany”. Jak Amerykanie mówią o żałobie po śmierci samobójczej

Samobójstwo jest jedną z najczęstszych przyczyn śmierci w Stanach Zjednoczonych. W 2019 roku ponad 47 500 osób odebrało sobie życie. Szacuje się, że każda śmierć samobójcza wpływa na co najmniej sześć osób z bliskiego otoczenia człowieka, który odebrał sobie życie. Te właśnie osoby oraz ich przeżywanie żałoby (ang. *grief*) są tematem niniejszego artykułu. Zbadano, w jaki sposób sześć Amerykanek mówi o swojej żałobie na podstawie ich odpowiedzi na ankietę będącą częścią większego badania dotyczącego straty i żałoby. Wypowiedzi przeanalizowano z perspektywy językoznawstwa kognitywnego, a konkretnie stosując teorię metafory pojęciowej (Lakoff

i Johnson) oraz teorię integracji pojęciowej (Fauconnier i Turner). Uczestniczki badania przedstawiały swoją stratę jako NIEOBECNOŚĆ, PUSTKĘ, DZIURĘ (W SERCU), NIEKOMPLETNOŚĆ SIEBIE, WEWNĘTRZNE ROZBICIE, PORUSZAJĄCY SIĘ OŻYWIONY OBIEKT, BÓL, BLIZNĘ, KTÓRA PIECZE, ALE WZMACNIA, CZY PRZESZKODĘ NA DRODZE ŻYCIA. O żałobie natomiast mówiły jak o PODRÓŻY, CIĘŻARZE, LECZENIU RAN/ZDROWIENIU, STAWANIU SIĘ SILNIEJSZYMI czy ZMIANIE POSTRZEGANIA ŚWIATA. Choć przebadana grupa jest niewielka, badanie dotyczy istotnego problemu, o którym warto rozmawiać.

Dominika Bartnik-Świątek

Pożegnanie poety. Śmierć Yahyi Hassana w duńskich artykułach internetowych

Instytut Skandynawistyki i Fennistyki Uniwersytetu Gdańskiego

Wprowadzenie

NIE KOCHAM WAS RODZICE NIENAWIDZĘ WASZEGO NIESZCZĘŚCIA
NIENAWIDZĘ WASZYCH CHUST WASZYCH KORANÓW
I WASZYCH PROROKÓW ANALFABETÓW
WASZYCH ZINDOKTRYNIZOWANYCH RODZICÓW
WASZYCH WAD I WASZYCH MODLITW I ZASIEKÓW
NIENAWIDZĘ KRAJU KTÓRY STAŁ SIĘ NASZYM
KTÓRY NIGDY NIE BĘDZIE WASZYM
KTÓRY NIGDY NIE BĘDZIE NASZYM¹

Powyższy fragment pochodzi z debiutanckiego zbioru wierszy Yahyi Hassana – duńskiego poety palestyńskiego pochodzenia urodzonego w 1995 roku w Aarhus. Jego *Yahya Hassan*, z nakładem ponad stu dwudziestu tysięcy egzemplarzy, jest najlepiej sprzedającym się tomem poezji w historii literatury Danii². Sama forma tej publikacji jest charakterystyczna, bowiem nie jest ona opatrzona spisem treści ani nawet przedmową czy dedykacją, a wszystkie zawarte w niej utwory napisane są kapitalikami, bez użycia znaków interpunkcyjnych.

Yahya Hassan urodził się w rodzinie muzułmańskich imigrantów, którzy uciekli z Palestyny do Libanu z powodu konfliktu izraelsko-palestyńskiego, po czym przeprowadzili się do Danii w latach osiemdziesiątych xx wieku. Wychowywał się

¹ Y. Hassan, *Pójdziesz do piekła mój bracie* [w:] idem, *Wiersze*, tłum. B. Sochańska, Gdańsk 2016, s. 15.

² Informacja pochodzi ze strony internetowej Saxo.com, pierwszej i największej duńskiej księgarni internetowej. Por. 'Yahya Hassan 2' – *Yahya Hassans digte* [on-line:] <https://www.saxo.com/dk/side/forfatter/yahya-hassan> [24.II.2021].

w dzielnicy imigrantów (czyli getcie w Aarhus), drugim co do wielkości mieście w Danii³. Z powodu konfliktów z prawem został umieszczony w ośrodku dla nieletnich Solhaven w Farsø, gdzie nauczyciele dostrzegli i wsparli jego talent literacki⁴. Ten młody poeta zyskał niebывалą popularność między innymi z powodu swojego bezkompromisowego podejścia do kultury islamskiej oraz jej ostrej krytyki. Jego wiersze dotyczą w dużej mierze dorastania w getcie w Aarhus oraz rozczarowania pokoleniem jego rodziców i duńskim społeczeństwem. Poezja i wypowiedzi medialne Hassana wzbudziły gwałtowną reakcję ze strony duńskich muzułmanów, a z powodu gróźb śmierci kierowanych pod jego adresem poeta został objęty ochroną policyjną. 8 listopada 2019 r. ukazał się kolejny tom jego poezji, *Yahya Hassan* 2⁵. W Polsce pierwszy zbiór wierszy został przetłumaczony przez Bogusławę Sochańską i wydany w 2016 roku⁶. Hassan był także w tym samym roku nominowany do nagrody Europejski Poeta Wolności przyznawanej przez miasto Gdańsk.

30 kwietnia 2020 roku duńskie media obieżyła wiadomość, że Yahya Hassan został znaleziony martwy w swoim mieszkaniu w Aarhus. Chociaż przyczyna śmierci nie została oficjalnie podana do publicznej wiadomości, w mediach pojawiały się sugestie, że do jego śmierci mogło przyczynić się nadużywanie narkotyków i choroba psychiczna, z którą się zmagał⁷.

W niniejszym tekście przeprowadzona została analiza treści artykułów pochodzących z najbardziej poczytnych duńskich gazet i magazynów (w wersji cyfrowej) z 30 kwietnia 2020 roku, czyli dnia przekazania informacji o śmierci poety. Analiza koncentruje się na tytułach takich jak: „Politiken”, „Jyllands-Posten”, „Berlingske”, „Kristeligt Dagblad”, „Information”, „Ekstra Bladet”, „B.T.”, „Weekendavisen”, „Kulturmonitor” oraz „Heartbeats”. Ponieważ niektóre z gazet opublikowały tego dnia kilka nekrologów⁸ i tekstów poświęconych życiu poety, pod uwagę wzięto ostatecznie szesnaście artykułów. Należy tu również wspomnieć, że założeniem tej analizy jest to, iż „rola wiadomości publikowanych w prasie nie ogranicza się jedynie do odzwierciedlenia rzeczywistości, w której miało miejsce pewne zdarzenie. Ich zadaniem jest konstruowanie

3 Por. S. I. Schab, *Głos z „pustej przestrzeni”. O recepcji debiutu Hahyi Hassana w Danii*, „Folia Scandinavica Posnaniensia” 2016, t. 19, nr 1, s. 201.

4 Por. L. Rosengreen, *Yahya Hassan*, Forfatterweb [on-line:] <https://forfatterweb.dk/oversigt/hassan-yahya> [27.10.2021].

5 Por. Y. Hassan, *Yahya Hassan 2*, København 2019.

6 Por. idem, *Pójdziesz do piekła...*

7 Por. B. Rahbek, *Yahya Hassan er død: “Det er en katastrofe”*, „Kulturmonitor” 2020 [on-line:] <https://www.kulturmonitor.dk/medie-yahya-hassan-er-dod/> [25.08.2020].

8 Nekrologiem określam tu dłuższe formy prasowe zawierające przypomnienie sylwetki zmarłego. W duńskiej prasie tego typu artykuły oznaczone są często tytułem „Nekrolog”.

zakodowanej definicji tego, co powinno być traktowane jako rzeczywiste zdarzenie⁹. Ta analiza traktuje zatem pojawiające się w prasie obrazy poety jako konstrukty.

Śmierć Hassana wzbudziła w Danii ogromne emocje, a teksty dotyczące tego smutnego wydarzenia były publikowane na portalach internetowych przez wszystkie gazety jako główna informacja. To zainteresowanie znaną postacią życia publicznego i jej śmiercią wpisuje się w proces kulturowy, którego jesteśmy świadkami, bowiem, jak twierdzi Ogonowska:

Dostrzegamy także znaczenie kultury celebrytów dla dokonującej się transgresji kulturowej, która wyraża się choćby w sposobie ujmowania takich zjawisk jak prywatność czy intymność. Współcześnie są to tematy zdesakralizowane, „wyjęte” spod sfery działania tabu, tematy sprowadzone do rangi kulturowych atrakcyjności. Śmierć mediatyzowana staje się elementem często chwilowego wzmocnienia kultu idola¹⁰.

Dwie kwestie uwzględnione w powyższym cytacie są widoczne na przykładzie śmierci Hassana. Pierwszą jest brak prywatności czy intymności – media informowały kilka dni po jego odejściu o dokładnych okolicznościach znalezienia ciała czy zachowaniu członków rodziny. Drugą to natomiast mediatyzacja śmierci, która w tym konkretnym przypadku przyczyniła się do zwiększenia zainteresowania poezją Hassana i postacią samego poety¹¹.

Emocyjność przekazu

Już sama analiza treści nagłówków pokazuje, z jakiego typem przekazu będziemy mieli do czynienia, czytając artykuły, dlatego stanowić ona będzie pierwszy etap niniejszych rozważań. Według Walerego Pisarka nagłówki można podzielić na dwie grupy: informacyjne oraz publicystyczne¹². W omawianym przypadku informacyjne to te, które przekazują wiadomość o śmierci Hassana, natomiast stanowiące większość publicystyczne zawierają dodatkowy przekaz, który sygnalizuje, jaki ton i charakter będzie miał artykuł. Według Anny Duszak taki jest właśnie ich cel – wskazują na „zakres i typ znaczeń globalnych w tekście”¹³. Treść konkretnych nagłówków informacyjnych brzmi następująco:

9 S. Allan, *Kultura newsów*, tłum. A. Sokołowska-Ostapko, Kraków 2006, s. 85.

10 A. Ogonowska, „*Król popu nie żyje! Zapraszamy Państwa na spektakl*”. *Śmierć i umieranie w kulturze celebrytów*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*”, f. 88: „*Studia de Cultura*” 2010, t. 1, s. 144.

11 Por. M. Karlsson, *Kampen om Yahya Hassan: „Jeg er bare en digter, der har udgivet en bog”*, praca magisterska napisana na Uniwersytecie w Lund, Lund 2021 [on-line:] <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/9055396>.

12 Por. W. Pisarek, *Poznać prasę po nagłówkach! Nagłówek wypowiedzi prasowej w oświeceniu lingwistycznym*, Kraków 1967.

13 A. Duszak, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998, s. 130.

Tabela 1. Nagłówki informacyjne

| Tytuł artykułu | Gazeta |
|---|-----------------|
| <i>Forlag bekræfter: Digteren Yahya Hassan er død</i> [Wydawca potwierdza: poeta Yahya Hassan nie żyje] ¹⁴ | „Politiken” |
| <i>Digteren Yahya Hassan er død</i> [Poeta Yahya Hassan nie żyje] ¹⁵ | „Politiken” |
| <i>Digteren Yahya Hassan er død</i> [Poeta Yahya Hassan nie żyje] ¹⁶ | „Ekstra Bladet” |
| <i>Yahya blev fundet af sin mor</i> [Yahya został znaleziony przez swoją matkę] ¹⁷ | „Ekstra Bladet” |
| <i>Digteren Yahya Hassan er død</i> [Poeta Yahya Hassan nie żyje] ¹⁸ | „Berlingske” |
| <i>Yahya Hassan er død</i> [Yahya Hassan nie żyje] ¹⁹ | „B.T.” |
| <i>Digteren Yahya Hassan er død - 24 år gammel</i> [Poeta Yahya Hassan zmarł w wieku 24 lat] ²⁰ | „Information” |

Powyższe tytuły zawierają najważniejszy komunikat – za pomocą prostego przekazu informują o śmierci poety. W samych artykułach znajdziemy rozwinięcie tego komunikatu, skonstruowane w oparciu o wiadomości podawane przez duńską agencję prasową Ritzau. Dopiero kolejne teksty opublikowane przez gazety pogłębiają ten pierwszy przekaz. Co ciekawe, nawet prasa tabloidowa – reprezentowana tu przez „Ekstra Bladet” oraz „B.T.” – nie pokusiła się o typowy dla siebie sensacyjny charakter samych tytułów. Nie zawierają one chociażby wykrzyknika, który jest często stosowanym znakiem interpunkcyjnym w nagłówkach tego typu prasy. Celem tych przekazów jest bowiem uwypuklenie okoliczności i streszczenie całej informacji. Po tych pierwszych doniesieniach gazety zaczęły zamieszczać artykuły przedstawiające sylwetkę Hassana, podkreślając, że Dania straciła bardzo ważną postać ze świata kultury. Poniższe nagłówki, czasem w sposób bardzo obrazowy, pokazują kim dla duń-

14 A. Bech-Danielsen, *Forlag bekræfter: Digteren Yahya Hassan er død*, „Politiken” 2020, 30.04. [on-line:] <https://politiken.dk/kultur/art7767650/Digteren-Yahya-Hassan-er-d%C3%B8d> [25.08.2020]. Ten i kolejne przekłady tytułów stanowią własne tłumaczenia filologiczne – D. B.-Ś.

15 O. Kusnitzoff, *Digteren Yahya Hassan er død*, „Politiken” 2020, 30.04. [on-line:] https://politiken.dk/nyhedsbreve/mine/nyhedsbreve_breaking/art7767934/DigterenYahya-Hassan-er-d%C3%B8d [25.08.2020].

16 S. Fisher, K. Vangkilde, *Digteren Yahya Hassan er død*, „Ekstra Bladet” 2020, 30.04. [on-line:] <https://ekstrabladet.dk/krimi/digteren-yahya-hassan-er-dod/8106384> [25.08.2020].

17 C. Hjort., *Yahya blev fundet af sin mor*, „Ekstra Bladet” 2020, 30.04. [on-line:] <https://ekstrabladet.dk/nyheder/samfund/yahya-blev-fundet-af-sin-mor/8106870> [25.08.2020].

18 K. Lindberg, M. Bagger Ganderup, *Digteren Yahya Hassan er død*, „Berlingske” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.berlingske.dk/aok/digteren-yahya-hassan-er-dod> [25.08.2020].

19 T. Nielsen, Ch. Winther Johansen, K. Mejbom, *Yahya Hassan er død*, „B.T.” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.bt.dk/samfund/yahya-hassan-er-dod> [25.08.2020].

20 T. Vorn, *Digteren Yahya Hassan er død—24 år gammel*, „Information” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.information.dk/telegram/2020/04/digteren-yahya-hassan-dod-24-aar-gammel> [25.08.2020].

skiej literatury i kultury był Hassan. Można zauważyć, że część z tych nagłówków ma bardzo emocjonalny charakter:

Tabela 2. Nagłówki nacechowane emocjonalnie

| Tytuł artykułu | Gazeta |
|--|----------------------|
| <i>Forlægger og nær ven mindes Yahya Hassan: »Der var en vildskab og et kaos i ham, som han ikke kunne gøre sig til herre over«</i> [Wydawca i bliski przyjaciel wspomina Yahyę Hassana: »Były w nim dzikość i chaos, nad którymi nie mógł zapanować«] ²¹ | „Berlingske” |
| <i>Yahya Hassan er død. Danmarks brændende digterkomet er slukket for altid</i> [Yahya Hassan nie żyje. Płonąca kometa duńskiego poety zgasła na zawsze] ²² | „Berlingske” |
| <i>Gyldendal-chef: Yahya Hassan tog os med ind i en ny verden</i> [Szef agencji wydawniczej Gyldendal: Yahya Hassan zabrał nas do nowego świata] ²³ | „Information” |
| <i>Her er 13 vigtige begivenheder fra Yahya Hassans liv</i> [Oto 13 najważniejszych wydarzeń z życia Yahyi Hassana] ²⁴ | „Politiken” |
| <i>Yahya Hassan var en sensationsdigter fra begyndelsen til det sidste</i> [Yahya Hassan był sensacją od początku do końca] ²⁵ | „Kristeligt Dagblad” |
| <i>Vi har tabt ham, men i det meste har vi haft ham</i> [Straciliśmy go, ale przynajmniej był...] ²⁶ | „Weekendavisen” |
| <i>Yahya Hassan er død: »Det er en katastrofe«</i> [Yahya Hassan nie żyje: „To katastrofa”] ²⁷ | „Kulturmonitor” |
| <i>Yahya Hassan er død: Farvel til perkeren, rebellen og den store digter</i> [Yahya Hassan nie żyje: Żegnaj, perker, buntownika i wielki poeta] ²⁸ | „Heartbeats” |

- 21 M. Bagger Ganderup, T. Reinwald, *Forlægger og nær ven mindes Yahya Hassan: »Der var en vildskab og et kaos i ham, som han ikke kunne gøre sig til herre over«*, „Berlingske” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.berlingske.dk/kultur/forlaegger-og-naer-ven-mindes-yahya-hassan-der-var-en-vildskab-og-et-kaos-i> [25.08.2020].
- 22 S. Jacobsen Damm, *Yahya Hassan er død. Danmarks brændende digterkomet er slukket for altid*, „Berlingske” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.berlingske.dk/kultur/yahya-hassan-er-doed-danmarks-braendende-digterkomet-er-slukket-for-altid> [25.08.2020].
- 23 T. Vorn, *Gyldendal-chef: Yahya Hassan tog os med ind i en ny verden*, „Information” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.information.dk/telegram/2020/04/gyldendal-chef-yahya-hassan-tog-ny-verden> [25.08.2020].
- 24 S. Stryhn Kjeldtoft, *Her er 13 vigtige begivenheder fra Yahya Hassans liv*, „Politiken” 2020, 30.04. [on-line:] <https://politiken.dk/kultur/art7768235/Her-er-13-vigtige-begivenheder-fra-Yahya-Hassans-liv> [25.08.2020].
- 25 D. Øhrstrøm, L. Polack, *Yahya Hassan var en sensationsdigter fra begyndelsen til det sidste*, „Kristeligt Dagblad” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/yahya-hassan-var-en-sensationsdigter-fra-begyndelsen-til-det-sidste> [25.08.2020].
- 26 M. Krasnik, *Vi har tabt ham, men i det meste har vi haft ham*, „Weekendavisen” 2020, nr. 18, 1.05. [on-line:] <https://www.weekendavisen.dk/2020-18/samfund/vi-har-tabt-ham-men-i-det-mindste-har-vi-haft-ham> [25.08.2020].
- 27 B. Rahbek, *Yahya Hassan er død: »Det er en katastrofe«*, „Kulturmonitor” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.kulturmonitor.dk/medie-yahya-hassan-er-doed/> [25.08.2020].
- 28 K. Zøllner, *Yahya Hassan er død: Farvel til perkeren, rebellen og den store digter*, „Heartbeats” 2020, 30.04. [on-line:] <https://heartbeats.dk/yahya-hassan-er-doed-farvel-til-perkeren-rebellen-og-den-store-digter/> [25.08.2020].

Nagłówki czy – jak je nazywa Walery Pisarek – „etykiety” konstruują pewien obraz poety poprzez słowa i wyrażenia takie jak: „dzikość i chaos”, „płonąca kometa”, „sensacja”, „buntownik”, „wielki poeta” i „*perker*”²⁹. Określenia te pokazują jednocześnie, jaki jest dominujący obraz Hassana w mediach. Dostrzegalny jest również przynębiający ton tych artykułów, ponieważ żal, smutek, a w przypadku śmierci osoby bardzo młodej również szok czy wręcz poczucie bezradności, są typowymi elementami takich nekrologów³⁰. Żal i smutek wyrażają tu określenia takie jak: „katastrofa”, „straciliśmy go, ale przynajmniej był...” czy „[kometa] zgasła na zawsze”³¹, które mają moc ekspresyjną.

W dwunastu z szesnastu analizowanych artykułów zamieszczono zdjęcia poety, w większości przedstawiające Hassana podczas odczytu swojej poezji. Część fotografii jest kolorowa (dziesięć), natomiast część (sześć) czarno-biała. Większość materiału fotograficznego pochodzi z bazy agencji Ritzau. Zdjęcia przedstawiają sylwetkę poety podczas charakterystycznego dla siebie odczytu poezji. Zwykł on recytować wiersze podniesionym głosem czy wręcz krzycząc i wypowiadając poszczególne słowa z charakterystyczną melodią. Według wielu krytyków literackich oraz komentatorów życia publicznego w Danii podczas tych odczytów można było odnieść wrażenie, że recytuje Koran³².

Artykuły pojawiające się na dzień po śmierci poety wspominają jego dokonania literackie, a ponadto koncentrują się w dużej mierze na życiorysie Hassana, kreując w ten sposób jego medialny obraz. Autorzy dokonują również rozważań na temat pozycji poety w świecie kultury po jego śmierci. Przede wszystkim mamy do czynienia z wizerunkiem przynębiającym, ale jednocześnie wielowymiarowym. Takie też bowiem było życie poety – krótkie, ale niezwykle intensywne. Pierwszym elementem, wokół którego zbudowany został wizerunek Yahyi Hassana, jest bunt i wewnętrzne rozdarcie spowodowane trudnym dzieciństwem, dorastaniem w środowisku bezrobotnych imigrantów oraz problemami asymilacyjnymi. Cytowane są przy tej okazji wypowiedzi, w których używał języka potocznego, nie stroniąc również od wulgaryzmów. W ten sposób stworzono obraz bezkompromisowego i zbuntowanego młodzieńca, który rozlicza się z pokoleniem rodziców i swoją kulturą:

29 *Perker* to obraźliwe określenie osoby z Bliskiego Wschodu. Słowo to jest używane jako obelga, a także, w niektórych kontekstach, ironicznie lub jako wyznacznik tożsamości grup mniejszościowych. Powstało z połączenia słów *perser* (Pers) i *tyrker* (Turek).

30 Por. B. Carroll, K. Landry, *Logging On and Letting Out. Using Online Social Networks to Grieve and to Mourn*, „Bulletin of Science, Technology & Society” 2010, Vol. 30, No. 5, ss. 341–349; D. Refslund Christensen, K. Sandvik, *Death Ends a Life Not a Relationship. Timework and Ritualizations at Mindet.dk*, „New Review of Hypermedia and Multimedia” 2015, Vol. 21, Is. 1–2, ss. 57–71.

31 B. Rahbek, op. cit.; A. Bech-Danielsen, *Forlag bekræfter: Digteren Yahya Hassan er død*, „Politiken” 2020, 30.04. [on-line:] <https://politiken.dk/kultur/art7767650/Digteren-Yahya-Hassan-er-d%C3%B8d> [25.08.2020].

32 Por. M. Karlsson, op. cit., s. 45.

Moje pokolenie nie było w stanie walczyć z ogromnym rozczarowaniem zafundowanym nam przez rodziców. Zwłaszcza dobrze wykształceni z generacji tak zwanych nowych Duńczyków nie wywiązali się ze swojej odpowiedzialności, jaką jest krytyka i artykułowanie problemów, które nas dotyczą. Są najlepszymi krytykami na świecie, jeśli chodzi o prawa człowieka i wojny na Bliskim Wschodzie, ale jeśli chodzi o ich własne podwórko, są tępi i pasywni³³.

Przywoływany wątek kultury arabskiej i pochodzenia Yahyi Hassana koncentruje się wokół kilku powtarzających się motywów, takich jak problemy z asymilacją, przeemoc (głównie stosowana na członkach rodzin) i problemy ekonomiczne. Co więcej, wyraźne jest również bardzo pejoratywne nacechowanie pojawiających się obrazów kultury muzułmańskiej i środowiska, w którym dorastał poeta. Określenia typu „tępi” czy „pasywni” jednoznacznie wskazują na jego żal i rozczarowanie najbliższym otoczeniem. Hassan to postać, która została wykreowana w mediach na osobę niepasującą w pełni do żadnej z dwóch grup społecznych – ani Duńczyków, ani imigrantów. To niedopasowanie jest główną osią, wokół której zbudowany został jego wizerunek w analizowanym materiale.

Dominujący negatywny wizerunek muzułmanów i islamu jest również często powielany i przekazywany poprzez obrazy młodych muzułmanów modlących się na ulicy lub w meczecie, gangów młodocianych przestępców zamieszkujących getta, młode muzułmanki noszące tradycyjne islamskie ubrania lub mężczyzn z brodami. Jednocześnie w analizowanych tekstach prasowych w zasadzie nie ma obrazów przedstawiających muzułmanów w codziennych sytuacjach. Podawane są przykłady jaskrawe, ukazujące stojące w opozycji do kultury duńskiej zachowania i obyczaje. Hassan jest przy tym ofiarą wykluczenia przez obie te przeciwstawione sobie kultury. Mamy tu do czynienia ze stereotypowym konstruowaniem islamu jako religii o jasno zdefiniowanym systemie surowych reguł, która jest Hassanowi czymś obcym i wobec której czuje niechęć. Islam, kojarzony ze ślepym podążaniem za tradycją, staje się w tych wyobrażeniach jednym ze źródeł jego odmienności od duńskiego społeczeństwa. W ten sposób religia przedstawiona została jako punkt odniesienia poety do otaczającej go rzeczywistości, lustro, w którym ogląda swoją tożsamość. Pochodzenie etniczne i kulturowe również jest ukazane jako odgrywające decydującą rolę w jego definiowaniu samego siebie.

Chociaż sylwetkę postaci zmarłego zwyczajowo przedstawia się w kulturze zachodniej w jak najlepszym świetle³⁴, przypadek Hassana nie wpisuje się w ten sche-

33 „Min generation har ikke magtet at tage kampen med det kæmpe svigt, som deres forældre har vist dem. Især de veluddannede og såkaldte intellektuelle nydanskere har ikke levet op til deres ansvar om at kritikere, når det kommer til menneskerettigheder og krige i Mellemøsten, men når det kommer til deres egen baghave, er de stumme og passive” – B. Rahbek, op. cit.

34 Por. Ł. Kałużny, *Pomiędzy tabu a pornografią. Graficzne reprezentacje śmierci w prasie*, „Kultura Popularna” 2012, nr 34, ss. 140–148.

mat. Pojawia się tu wizerunek osoby, której nie powiodło się w życiu prywatnym i która została wykluczona ze społeczeństwa. W tekstach padają często słowa takie jak: „uchodźcy”, „imigranci”, „nowi Duńczycy” [*nydanskere*], „Arab”, „*perker*”. O ile „nowi Duńczycy” czy „imigranci” są wyrażeniami powszechnie używanymi w języku duńskim i nie mają pejoratywnego znaczenia, o tyle już *perker* jest słowem o negatywnym zabarwieniu dyskryminującym i uprzedmiotowiającym. Oznaczać może po polsku tyle co „ciapaty” czy „kebab”.

Wspominanie w artykułach trudnego dzieciństwa i okresu dojrzewania naznaczonego problemami jest kluczowym zabiegiem w tworzeniu postaci Yahyi Hassana jako potomka imigrantów i stanowi główną oś tej konstrukcji. Okres ten przedstawiony jest jako źródło wszystkich dramatycznych przeżyć i nieszczęść poety:

Byłem zastraszany jako dziecko. Systematycznie bity. Wszyscy moi przyjaciele byli bici. Mój tata spędzał czas na wymyślaniu kar dla mnie i mojego rodzeństwa. Zmusił nas do stania godzinami na jednej nodze, twarzą do ściany z rękami wyciągniętymi na boki. To było chore³⁵.

Obraz dzieciństwa przywoływany w niektórych artykułach³⁶ jest przepelniony dramatycznymi czy wręcz tragicznymi opisami, które mogą szokować odbiorcę. W analizowanych tekstach zjawisko bicia dzieci przedstawiane jest jako wynik bezsilności, ale też element kultury, wynikający z tradycyjnego podejścia do wychowania. Dorastanie w rodzinie imigrantów jest ściśle powiązane z wizerunkiem Hassana jako poety. Są to dwie nierozdzielne części, a sugestywne, pełne negatywnych emocji wspomnienia z lat najmłodszych i wieku młodzieńczego tworzą szerszy kontekst, dzięki któremu czytelnik może odczytać znaczenie jego poezji. Ich forma jest dosadna, bo i język Hassana taki właśnie był.

Hassan jako wielki poeta

Obraz Hassana to również obraz „wielkiego poety”³⁷, „jednego z najbardziej znanych pisarzy”³⁸, „wielkiego talentu”³⁹. W każdym z analizowanych artykułów znajduje się również odniesienie do ogromnego sukcesu komercyjnego, jaki odniósł. Pojawiają się

35 „Jeg er blevet tæsket som barn. Systematisk tæsket. Alle mine venner blev opdraget med tæsk. Min far brugte tid på at finde straffe til mig og mine søskende. Han tvang os til at stå på et ben med ansigtet vendt mod væggen i timevis med hænder udstrakt til hver side. Det er jo sygt” – T. Reinwald, *Gyldendal-chef: Yahya Hassan tog os med ind i en ny verden*, „Berlingske” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.berlingske.dk/danmark/gyldendal-chef-yahya-hassan-tog-os-med-ind-i-en-ny-verden>.

36 Por. S. Stryhn Kjeldtoft, op. cit.; M. Bagger Ganderup, T. Reinwald, op. cit.

37 K. Zøllner, op. cit.; S. Jacobsen Damm, op. cit.

38 K. Lindberg, M. Bagger Ganderup, op. cit.

39 C. Hjorth, op. cit.

informacje o liczbie sprzedanych książek, ukończeniu Forfatterskolen (Szkoły Pisarzy w Kopenhadze) oraz wydaniu tomiku przez najstarsze duńskie wydawnictwo, Gyldendal, będące symbolem uznanej literatury. Wzmianki o tym, że debiutancki tom poezji Hassana został opublikowany przez największą i najbardziej uznaną duńską oficynę, wpisują się w obraz utalentowanego młodego poety: „Jednego dnia uciekał przed policją, a drugiego szedł na jesienne przyjęcie do wydawnictwa Gyldendal, gdzie pił wino z wielkimi pisarzami”⁴⁰. Na tym przykładzie widać pewną tendencję – analizowane media traktują twórczość Hassana jako tę jaśniejszą stronę jego życia, formę ucieczki od dotychczasowych zmagani i złych wspomnień: „[konflikty z prawem] trwały przez wiele lat do momentu przyjazdu do ośrodka w Solhaven w Północnej Jutlandii, gdzie po raz pierwszy miał styczność z literaturą”⁴¹.

Oprócz tego w artykułach pojawia się motyw poety nurtu literatury migracyjnej (*indvandrerlitteratur*). Etniczność stała się bowiem w Danii jednym z głównych kodów pozwalających na zrozumienie zróżnicowanego kulturowo społeczeństwa, a literatura została uznana za klucz do rozwikłania tego kodu⁴². Po śmierci Hassana duńska prasa konstruuje jednak jego twórczość nie tylko w oparciu o ramę poezji migracyjnej, ale również „wielkiej poezji”⁴³. Charakteryzowana jest ona stosowaniem strategii performatywnych i narzędzi autoprezentacji, poprzez które twórca zaprasza czytelników do aktywnego odczytu poezji. Odbiorca nie jest bierny, ale bierze udział w procesie tworzenia znaczeń poprzez konfrontację ze swoimi dotychczasowymi doświadczeniami.

Hassan stawał się już za życia pewnym symbolem przełamywania tematów tabu i ukazywania społecznych nierówności w kraju, który słynie z tak zwanego prawa Jante, według którego nie ma podziału na lepszych i gorszych, a każdy członek społeczności powinien być traktowany tak jak reszta obywateli. W jednym z tekstów informujących o śmierci poety można również natrafić na pewne wspomnienie, które świadczy o egzotyzyacji jego twórczości i jego samego:

Wciąż jednak jestem tym perkerem. Także w oczach wydawnictwa. Na przykład taki mój redaktor z wydawnictwa Gyldendal. Jedną z pierwszych rzeczy, o które zapytał w kontekście moich wierszy, to czy nie powinniśmy ich nazwać wierszami z getta⁴⁴.

40 „Den ene dag løb han væk fra politiet, den anden dag var han til Gyldendals efterårsreception, hvor han drak vin med de store forfattere” – S. Stryhn Kjeldtoft, op. cit.

41 „Dette mønster forsatte mange år frem, indtil han kom på døgninstitutionen Solhaven i Nordjylland, hvor han for første gang stiftede bekendtskab med litteraturen” – K. Lindberg, M. Bagger Ganderup, op. cit.

42 Por. N. Gokieli, *The Iconicity of an 'Immigrant Writer' Jonas Hassen Khemiri and Yahya Hassan*, „Akademisk Kvarter” 2015, vol. 15: *Network*, s. 210.

43 Por. T. Vorn, op. cit.

44 „Tag bare min redaktør på Gyldendal. En af de første ting, han sagde om min digtsamling, var, om vi ikke skulle give den titlen »Ghettodigte«” – K. Zöllner, op. cit.

Yahya Hassan powiązany jest wyraźnie z dyskursem imigracyjnym i integracyjnym. Jego historia przedstawiana została w prasie jako coś więcej niż liryczna opowieść o zaniedbaniu i braku odpowiednich wzorców rodzinnych. Ukazywana jest też bowiem jako opowieść o problemach integracyjnych, imigracyjnych i islamie. Wiarygodność tej narracji upatrywana jest właśnie w pochodzeniu Hassana, który jako osoba pochodząca z kultury muzułmańskich imigrantów ma niepisane prawo poddawać tak ostrej krytyce to środowisko. Niesie to za sobą pewne konsekwencje, ponieważ w dalszym ciągu ma etykietę *perker*. Egzotyzyzacja stanowi zatem element ramy, za pomocą której tworzony jest obraz poety jako swoistej „ciekawostki” na rynku wydawniczym. W artykułach można wskazać na etniczne atrybuty, które przypisywane są Hassanowi, takie jak język *perkerdansk* – rodzaj multietnolektu łączącego duński z elementami z między innymi języka arabskiego, charakterystyczny hip-hopowy styl ubioru, rytuały, specyficzne preferencje muzyczne i żywieniowe. Już sam wygląd fizyczny (długość i kolor włosów, czarne oczy, gesty, maniery) dopełnia obraz Hassana jako poety nurtu literatury migracyjnej – człowieka o orientalnej aparycji i zachowaniu⁴⁵. Jednak oprócz kwestii społeczno-kulturowych związanych z poezją Hassana największymi walorami w jego wierszach są „język, słowotwórstwo oraz rytm i melodia”⁴⁶.

Przywoływane w artykułach fragmenty wypowiedzi Hassana mają bardzo stanowczy, a wręcz konfrontacyjny ton. Z kolei siłą jego wierszy są według analizowanych materiałów sugestywne obrazy gniewu oraz niespotykana do tej pory odważna i bardzo krytyczna wobec islamu i muzułmanów mieszkających w Danii narracja.

Zakończenie

W analizowanych artykułach na temat śmierci Yahyi Hassana pojawiają się wyobrażenia, które konstruują obraz poety, pokazując go jako potomka imigrantów, poetę migracyjnego oraz osobę wyobcowaną kulturowo. Niezależnie od tego, do której ramy będziemy się odwoływać, obraz poety jako gniewnego i zbuntowanego młodego człowieka reprezentującego nieformalnie postulaty grupy społecznej, do której należy, jest dominujący. Hassan jest też poddany medialnemu kategoryzowaniu społecznemu jako osoba należąca do określonej grupy etnicznej. Pochodzenie przedstawiane jest jako czynnik silnie determinujący los poety, swojego rodzaju fatum, od którego nie można uciec, i które staje się ciężarem. Przykładem jest tu chociażby rodzina, w której się wychował, i która konstruowana jest jako źródło jego problemów. To przeciwieństwo tradycyjnej duńskiej rodziny – wspierającej i przekazującej potomstwu podstawowe wartości.

45 Por. S. Jacobsen Damm, op. cit.

46 T. Reinwald, op. cit.

Obraz Hassana zbudowany jest na sprzecznościach i opozycjach, które są pochodną jego życia i doświadczeń. Będąc potomkiem imigrantów, nie należał do grupy etnicznych Duńczyków, a wyobrażenie poety to nie duński poeta młodego pokolenia, ale poeta migracyjny – zbuntowany młodzieniec palestyńskiego pochodzenia. Pożegnanie Hassana w prasie nie jest więc oparte na typowo pozytywnym wizerunku ukazującym dokonania i jasne strony jego życia. To obraz dość nietypowy, bo pełen emocji i pozbawiony charakterystycznego dla tego gatunku dziennikarskiego patosu.

Twórczość Yahyi Hassana zostaje skategoryzowana przez duńską prasę jako literatura migracyjna. Jednocześnie nie stanowi ona odrębnej części literatury w ogóle, równoległe do niej funkcjonującego nurtu czy tylko „literatury z getta”. Przywoływanie w artykułach ogromnego sukcesu, jaki osiągnął Hassan, ma przekonać czytelników, że ten rodzaj poezji to po prostu twórczość zasługująca na uwagę ze względu na swoją wartość. Te granice między kategoriami literackimi ustalane są w procesie klasyfikowania, rozpoznającego różne formy twórczości literackiej i ustalającego definicje. Zastosowanie etykiety (literatura duńska lub literatura migracyjna) będącej odzwierciedleniem praktyk dyskursywnych w prasie tworzy specyficzne przestrzenie, definiując tym samym wyobrażenia przynależności narodowej i etnicznej. Jednak pomimo smutnego, czy wręcz przygnębiającego tonu artykułów, pojawia się w nich też pozytywna konstatacja, że poezja Hassana zostaje z nami na zawsze.

Bibliografia

- Allan S., *Kultura newsów*, tłum. A. Sokołowska-Ostapko, Kraków 2006.
- Bagger Ganderup M., Reinwald T., *Forlægger og nær ven mindes Yahya Hassan: »Der var en vildskab og et kaos i ham, som han ikke kunne gøre sig til herre over«*, „Berlingske” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.berlingske.dk/kultur/forlaegger-og-naer-ven-mindes-yahya-hassan-der-var-en-vildskab-og-et-kaos-i> [25.08.2020].
- Bech-Danielsen A., *Forlag bekræfter: Digteren Yahya Hassan er død*, „Politiken” 2020, 30.04. [on-line:] <https://politiken.dk/kultur/art7767650/Digteren-Yahya-Hassan-er-d%C3%B8d> [25.08.2020].
- Carroll B., Landry K., *Logging On and Letting Out. Using Online Social Networks to Grieve and to Mourn*, „Bulletin of Science, Technology & Society” 2010, Vol. 30, No. 5.
- Duszak A., *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa 1998.
- Fisher S., Vangkilde K., *Digteren Yahya Hassan er død*, „Ekstra Bladet” 2020, 30.04. [on-line:] <https://ekstrabladet.dk/krimi/digteren-yahya-hassan-er-doed/8106384> [25.08.2020].
- Gokieli N., *The Iconicity of an 'Immigrant Writer' Jonas Hassen Khemiri and Yahya Hassan*, „Akademisk Kvarter” 2015, Vol. 15: *Network*.
- Hassan Y., *Wiersze*, tłum. B. Sochańska, Gdańsk 2016.
- Hassan Y., *Yahya Hassan 2*, København 2019.
- Hjorth C., *Yahya blev fundet af sin mor*, „Ekstra Bladet” 2020, 30.04. [on-line:] <https://ekstrabladet.dk/nyheder/samfund/yahya-blev-fundet-af-sin-mor/8106870> [25.08.2020].
- Jacobsen Damm S., *Yahya Hassan er død. Danmarks brændende digterkomet er slukket for altid*, „Berlingske” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.berlingske.dk/kultur/yahya-hassan-er-doed-danmarks-braendende-digterkomet-er-slukket-for-altid> [25.08.2020].
- Kałużny Ł., *Pomiędzy tabu a pornografią. Graficzne reprezentacje śmierci w prasie*, „Kultura Popularna” 2012, nr 34.
- Karlsson M., *Kampen om Yahya Hassan: »Jeg er bare en digter, der har udgivet en bog»*, praca magisterska napisana na Uniwersytecie w Lund, Lund 2021 [on-line:] <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/9055396>.
- Krasnik M., *Vi har tabt ham, men i det meste har vi haft ham*, „Weekendavisen” 2020, nr. 18, 1.05. [on-line:] <https://www.weekendavisen.dk/2020-18/samfund/vi-har-tabt-ham-men-i-det-mindste-har-vi-haft-ham> [25.08.2020].
- Kusnitzoff O., *Digteren Yahya Hassan er død*, „Politiken” 2020, 30.04. [on-line:] https://politiken.dk/nyhedsbreve/mine/nyhedsbreve_breaking/art7767934/DigterenYahya-Hassan-er-d%C3%B8d [25.08.2020].

- Lindberg K., Bagger Ganderup M., *Digteren Yahya Hassan er død*, „Berlingske” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.berlingske.dk/aok/digteren-yahya-hassan-er-doeed> [25.08.2020].
- Nielsen T., Winther Johansen Ch., Mejborn K., *Yahya Hassan er død*, „B.T.” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.bt.dk/samfund/yahya-hassan-er-doeed> [25.08.2020].
- Ogonowska A., „*Król popu nie żyje! Zapraszamy Państwa na spektakl*”. *Śmierć i umiarnie w kulturze celebrytów*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”, f. 88: „Studia de Cultura” 2010, t. 1.
- Øhrstrøm D., Polack L., *Yahya Hassan var en sensationsdigter fra begyndelsen til det sidste*, „Kristeligt Dagblad” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/yahya-hassan-var-en-sensationsdigter-fra-begyndelsen-til-det-sidste> [25.08.2020].
- Pisarek W., *Poznać prasę po nagłówkach! Nagłówek wypowiedzi prasowej w oświeceniu lingwistycznym*, Kraków 1967.
- Rahbek B., *Yahya Hassan er død: “Det er en katastrofe”*, „Kulturmonitor” 2020 [on-line:] <https://www.kulturmonitor.dk/medie-yahya-hassan-er-doeed/> [25.08.2020].
- Refslund Christensen D., Sandvik K., *Death Ends a Life Not a Relationship. Timework and Ritualizations at Mindet.dk*, „New Review of Hypermedia and Multimedia” 2015, Vol. 21, Is. 1–2.
- Reinwald T., *Gyldendal-chef: Yahya Hassan tog os med ind i en ny verden*, „Berlingske” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.berlingske.dk/danmark/gyldendal-chef-yahya-hassan-tog-os-med-ind-i-en-ny-verden> [25.08.2020].
- Schab S. I., *Głos z „pustej przestrzeni”. O recepcji debiutu Hahyi Hassana w Danii*, „Folia Scandinavica Posnaniensia” 2016, t. 19, nr 1.
- Ślawska, M., *Tytuł – najmniej tekst prasowy*, „Rocznik Prasoznawczy” 2008, t. 2.
- Stryhn Kjeldtoft S., *Her er 13 vigtige begivenheder fra Yahya Hassans liv*, „Politiken” 2020, 30.04. [on-line:] <https://politiken.dk/kultur/art7768235/Her-er-13-vigtige-begivenheder-fra-Yahya-Hassans-liv> [25.08.2020].
- Vorn T., *Digteren Yahya Hassan er død—24 år gammel*, „Information” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.information.dk/telegram/2020/04/digteren-yahya-hassan-doeed-24-aar-gammel> [25.08.2020].
- Vorn T., *Gyldendal-chef: Yahya Hassan tog os med ind i en ny verden*, „Information” 2020, 30.04. [on-line:] <https://www.information.dk/telegram/2020/04/gyldendal-chef-yahya-hassan-tog-ny-verden> [25.08.2020].
- Zøllner K., *Yahya Hassan er død: Farvel til perkeren, rebellen og den store digter*, „Heartbeats” 2020, 30.04. [on-line:] <https://heartbeats.dk/yahya-hassan-er-doeed-farvel-til-perkeren-rebellen-og-den-store-digter/> [25.08.2020].

Streszczenie

Niniejszy artykuł jest analizą treści szesnastu duńskich artykułów internetowych, której celem jest wyłonienie obrazu duńskiego poety palestyńskiego pochodzenia – Yahyi Hassana – po jego śmierci. Analizowany materiał pochodzi z największych krajowych dzienników: „Politiken”, „Jyllands-Posten”, „Berlingske”, „Kristeligt Dagblad”, „Information”, „Ekstra Bladet”, „B.T.”, „Weekendavisen”, „Kulturmonitor” oraz „Heartbeats”. Yahya Hassan konstruowany jest w nich jako potomek imigrantów, poeta migracyjny oraz osoba wyobcowana kulturowo.

Summary

A Farewell to the Poet. Death of Yahya Hassan in the Danish Online Articles

This article analyzes the content of sixteen Danish online articles in order to reveal the image of the Danish poet of Palestinian origin, Yahya Hassan, after his death. The analyzed material comes from the largest national newspapers: “Politiken,” “Jyllands-Posten,” “Berlingske,” “Kristeligt Dagblad,” “Information,” “Ekstra Bladet,” “B.T.,” “Weekendavisen,” “Kulturmonitor,” and “Heartbeats.” Yahya Hassan has been constructed as a descendant of immigrants, a migrant poet and a culturally alienated person.

Alicja Trubas

Dlaczego Abel musiał zginąć? Pierwsza śmierć w Sarnie Juliana Strykowskiego na tle tradycji rabinicznych¹

Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego

Kiedy w 1992 roku zostało wydane przedostatnie opowiadanie Juliana Strykowskiego², nie zwróciło ono uwagi krytyków. *Sarna albo rozmowa Szatana z chłopcem, aniołem i Lucyferem* (dalej *Sarna*) klasyfikowana jest jako współczesny moralitet i, tak jak znamienita większość twórczości Strykowskiego, zawiera rozważania na tematy frapujące autora od młodości. Opowiadanie porusza kwestie roli i miejsca Boga oraz człowieka w świecie, a także judaizmu i losów żydowskich społeczności w ogólności. Mimo że Strykowski – wychowany w religijnej żydowskiej rodzinie – od wiary odszedł stosunkowo wcześnie, w późniejszych latach do niej powrócił³. Tradycja

-
- 1 Niniejszy artykuł jest poprawioną wersją mojej pracy licencjackiej pisanej pod kierunkiem dra. Wojciecha Kosiora, któremu szczerze dziękuję za wszystkie rady, wskazówki oraz za całą pomoc.
 - 2 Julian Strykowski, właśc. Pesach Stark (1905–1996), był polskim pisarzem żydowskiego pochodzenia, doktorem nauk humanistycznych, tłumaczem oraz dziennikarzem. Największy rozgłos przyniosła mu wydana w 1966 roku, klasyfikowana jako wojenna, powieść *Austeria* (por. P. Szevc, *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szevc*, Montricher 1991). Bardziej wnikliwą analizą samej *Sarny* zajął się Ireneusz Piekarski, podkreślający jednak niewykorzystany wciąż potencjał interpretacyjny zarówno opowiadania, jak i całokształtu twórczości Strykowskiego (por. I. Piekarski, *Szatan, Bóg i Mesjasz. O Sarnie Juliana Strykowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2003, t. 94, z. 4, ss. 117–119; idem, „Zanim rozległy się „Głosy w ciemności”, albo o relacjach między tekstami jednego autora. *Czyli tam i z powrotem*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5: *Trwale ślady „ja”*, ss. 149–161).
 - 3 Podczas przemówienia z okazji swoich osiemdziesiątych urodzin Strykowski powiedział: „W domu mówiono tylko po żydowsku i kiedy ojciec odprowadził mnie jako sześciolatnie dziecko do szkoły, powiedział mi, gdy nauczycielka wywoła cię po nazwisku, powiesz: jestem. [...] Po każdym moim jestem moi koledzy wybuchali śmiechem, a ja nie wiedziałem czy to dobrze, czy źle dla Żydów. Ale też nie wiedziałem, że powierzone mi słowo ojcowskie »jestem« było najważniejsze w życiu” (J. Strykowski, *Juda Makabi*, Poznań 1986, s. 189). „Jestem” – odpowiedział Bóg Mojżeszowi w Księdze Wyjścia, kiedy ten spytał Jahwe o jego imię (Wj 3,14).

judaistyczna oraz przynależność etniczna natomiast stanowiły nieodłączny element jego pisarstwa we wszystkich okresach. W latach 1982–1986 ukazywały się kolejno opowiadania *Odpowiedź*, *Król Dawid żyje!* i *Juda Makabi* jego autorstwa, inspirowane zdarzeniami przedstawionymi w Biblii Hebrajskiej (dalej BH). Te trzy opowiadania tworzą cykl zwany „tryptykiem biblijnym”, w którym Strykowski poświęca sporo uwagi złożonej naturze Boga Jahwe oraz narodowi wybranemu. Podobne wątki zostają wyraźnie zaznaczone także w *Sarnie*. To stosunkowo niedługie opowiadanie odnosi się do złożonych problemów, takich choćby, jak istniejąca w judaizmie koncepcja nadejścia Mesjasza czy obecność na świecie zła oraz względność samego jego pojęcia. W niniejszym tekście także zostaje podjęta próba wnikliwszego spojrzenia na nieodłączny aspekt życia, jakim jest śmierć, a konkretnie – pierwsza śmierć, ukazana w BH w opisywającym historię Kaina i Abla 4. rozdziale Księgi Rodzaju. Artykuł, bazujący na *Sarnie*, BH oraz zainteresowaniach samego autora moralitetu, stanowić będzie z kolei próbę uchwycenia wymowy opowiadania Strykowskiego. Interpretacja odwołań do Rdz 4 w *Sarnie* musi jednak zostać poprzedzona analizą samego tekstu biblijnego.

Pytanie, które prędzej czy później zostaje zadane w odniesieniu do zdarzeń ukazanych w Rdz 4, dotyczy Kaina. Dlaczego zabił on brata? Losy Kaina i Abla przedstawione są w sposób bardzo lakoniczny, lecz prowokujący coraz więcej wątpliwości, które rabini od wieków próbowali rozstrzygać w będących obszernymi komentarzami do BH midraszach. Sam Kain jest powszechnie znany jako pierwszy morderca, jednak komentarze stosunkowo rzadko skupiają się na Ablu – pierwszej ofierze. Intrygujący jest fakt, że tak znaczące wydarzenie, jakim był najwcześniejszy akt zabójstwa w dziejach ludzkości, w BH opisane jest tylko w jednym rozdziale, jakby później pamięć o Kainie i Ablu zaginęła.

Trudno zaprzeczyć, że Kain utrwalił się w późniejszej literaturze w większym stopniu niż jego brat. Stał się niejako personifikacją grzechu, archetypem ukaranego przez Boga złego człowieka, antywzorem⁴. Abel zdaje się tkwić w cieniu Kaina, będąc tym dobrym, cichym bratem – ale to nie powinno skutkować umniejszeniem jego roli w Rdz 4. Jak zostało już wspomniane, perykopa ta jest znacznie bardziej skomplikowana, niż mogłoby się wydawać, a przesądza o tym nie tylko fakt, że jej treść dotyczy brata zabijającego brata. Po raz pierwszy dochodzi tu też do kontaktu człowieka ze śmiercią⁵.

4 Przykładowo, jest on główną postacią powieści Joségo Saramago *Kain*, będącej alternatywnym spojrzeniem na wydarzenia przedstawione w Księdze Rodzaju. Także w powieści *Syn człowieczy* autorstwa Yi Muniyöla pojawia się wątek morderstwa Abla (por. J. Saramago, *Kain*, tłum. W. Charchalis, Poznań 2013; Y. Muniyöl, *Syn człowieczy*, tłum. I. Bach, Poznań 2011).

5 Przed pierwszym grzechem w rajskim ogrodzie człowiek miał być nieśmiertelny. Por. Pirkej de-rabbi Eliezer (dalej w tekście jako: PdrE) 14,4–5 [za:] *Pirke de Rabbi Eliezer (The chapters of Rabbi Eliezer the Great) according to the text of the manuscript belonging to Abraham Epstein of Vienna*, trans. G. Friedlander, London–New York 1916, ss. 150–157; por. A. Cohen, *Everyman's Talmud*, London 1949, s. 73).

Stróż i oprawca

Według myśli rabinicznej człowiek nie powinien lękać się śmierci, ponieważ stanowi ona nieodłączny etap życia. Natomiast szacunek do samego życia jest absolutny i jedynie Bóg Jahwe ma prawo decydować o życiu i śmierci, które zresztą od niego tylko pochodzą⁶. Ta właśnie prawidłowość określa ramy interpretacji perykopy z Rdz 4.

Wnikliwa analiza historii o Kainie i Ablu czytanej w polskim przekładzie⁷ pozwala odnieść wrażenie, że tekst ten nie jest całkowicie spójny. Przynajmniej udziela niewielu informacji na temat braci. Z treści wynika, że starszy Kain jest rolnikiem, a młodszy Abel to pasterz. Jahwe przyjmuje ofiarę złożoną mu przez Abła, do Kaina natomiast zwraca się z enigmatyczną przestrożą:

I rzekł Wiekuisty do Kaina: „Czemu się gniewasz i czemu zapadły lica twoje? Wszak, jeżeli się poprawisz, pierwszeństwo twoje, a jeżeli się nie poprawisz, u drzwi grzech leży; a ma on skłonność do ciebie, a ty panować masz nad nim [Rdz 4,6–7].

Następnie Kain zabija brata, okłamuje Boga, mówiąc, że nie wie, gdzie jest Abel, po czym zostaje ukarany i odchodzi na wschód do krainy zwanej Nod⁸. Należy zatem powtórzyć pytanie zadane już we wstępie tego artykułu – dlaczego właściwie miało miejsce to morderstwo? Czy naprawdę odrzucenie przez Boga jego ofiary i przyjęcie Ablowej mogło rozżłościć Kaina do tego stopnia, że dopuścił się bratobójstwa? Większość refleksji nad tym fragmentem BH oscyluje właśnie wokół sprawy zbrodni. Interpretatorzy próbują dopatrzeć się w tekście powodu, dla którego historia braci potoczyła się tak, a nie inaczej. Można się jednak zastanawiać, jaką rolę odegrał w niej Abel, który przez cały czas rozwoju wydarzeń pozostawał zasadniczo w cieniu Kaina, i czy istniała szansa, by do bratobójstwa w ogóle nie doszło.

Literatura rabiniczna koncentrująca się na Rdz 4 za punkt wyjścia dla tych rozważań obiera to, co wydarzyło się jeszcze przed narodzinami braci. Słowa Ewy z Rdz 4,1 („A Adam poznał Chawę, żonę swoją, i poczęła, i urodziła Kaina; bo rzekła: »Nabyłam mężczyznę od Wiekuistego«”) zwróciły uwagę żydowskich uczonych, jako że wydają się kwestionować jednoznaczny rodowód starszego z braci, Kaina. W tekstach rabinicznych kilkakrotnie pojawia się bowiem wzmianka o Samaelu (PdrE 13,5–7, targum Pseudo-Jonatana do Rdz 4,1), mającym jeszcze w edeńskim ogrodzie uwieść Ewę i spłodzić z nią syna⁹, którym byłby właśnie Kain. W przypadku Abła natomiast

6 Por. A. Cohen, op. cit., s. 39; Szabat 152b,4; PdrE 14,5.

7 Wszystkie cytaty z BH przytoczone w tekście pochodzą z: *Pięcioksiąg Mojżesza. Genesis, księga rodzaju*, tłum. I. Cylkow, Kraków 1895.

8 Sama nazwa kraju Nod (נוד) stanowi rdzeń hebrajskiego czasownika *wędrować* (לנדוד).

9 Skupiając się na słowach Ewy z Rdz 4,1 w wersji hebrajskiej, można też wysnuć wniosek, jakoby ojcem Kaina w pierwszym wariantcie tej opowieści był sam Jahwe (por. W. Kosior, *Kain według midraszu Bereszit rabba 22*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2015, t. 16, nr 4, s. 70).

nic nie wskazuje na to, by jego ojcem nie był Adam. Kain i Abel są zatem braćmi przyrodnimi, a w dodatku tylko jeden z nich jest w pełni człowiekiem. Z kolei według midraszu Bereszit rabba 22 powodem morderstwa miała być zazdrość: o podział ziemi, o siostrę bliźniaczkę Abła¹⁰, o „pierwszą Ewę”¹¹ – a więc znacznie więcej niż sam żal spowodowany odrzuceniem ofiary przez Jahwe. O ile sam tekst Rdz 4 nie mówi o relacji braci praktycznie nic, komentarze rabinów pokazują ich jako posiadających różnych ojców oraz podpowiadają, że relacja ta polegała na pewnego rodzaju rywalizacji.

Na inne pochodzenie Kaina wskazuje też PdrE 21,2, sugerując, że jego wyglądem nie był całkowicie ludzki¹². Podobny obraz zostaje odmalowany także w midraszu Tanchuma Bereszit, według którego morderca po skazaniu na wygnanie z czasem staje się samym Aniołem Śmierci¹³. Z tą postacią kojarzony jest także Samael, tu hipotetyczny ojciec Kaina, choć równie popularne jest utożsamianie sylwetki Anioła Śmierci z Szatanem (Bawa Batra 16a,8). Pewne jest jednak to, że wszyscy trzej należą do grupy bożych posłańców¹⁴. Podług PdrE 13 zejście Samaela, mającego wsparcie wiernych mu aniołów, do edeńskiego ogrodu i uwiedzenie Ewy podyktowane były zazdrością o człowieka. Po tym zdarzeniu natomiast Bóg wygnął Samaela, będącego dotychczas jednym z najpotężniejszych aniołów (PdrE 13,2). Patrząc na podobny spłot zdarzeń, można dostrzec pewne podobieństwo między losem Samaela a Kaina¹⁵, który również zostaje przez Boga ukarany wieczną tułaczką po świecie, a którym, według najpowszechniejszych interpretacji, również kierowała zazdrość – w tym przypadku o swojego człowieczego brata.

Samael jako Anioł Śmierci pojawia się w tradycji żydowskiej stosunkowo często, choć jego wizerunek nie jest spójny. Rabini z postacią Anioła Śmierci utożsamiają istotę ukazywaną w BH z mieczem¹⁶ (w późniejszych tekstach rabinicznych miała ona stać z nim u wezłowania łóżka konającego). Wymieniony wcześniej midrasz PdrE 13,2 wspomina, że Samael miał dwanaście skrzydeł, a zatem więcej niż pozostałe anioły.

10 Według midraszu Bereszit rabba 22,2 Adam i Ewa poza Kainem i Ablem mieli także córki.

11 Por. W. Kosior, *Kain według midraszu...*, s. 81.

12 W Rdz 6 pojawia się opis potomstwa aniołów i ziemskich kobiet. I Księga Henocha ukazuje m.in. Samaela jako jednego ze zbuntowanych aniołów, którzy po zstąpieniu na ziemię splodzili z kobietami gigantów. Według PdrE 11,4–6 kobietami tymi były potomkinie Kaina.

13 Ta interpretacja występuje m.in. w midraszu Tanchuma Bereszit 11,2.

14 Hebrajskie słowo *mal'ach*, przekładane jako „anioł”, w dosłownym tłumaczeniu brzmieć będzie „posłaniec” (por. L. Jung, *Fallen Angels in Jewish, Christian and Mohammedan Literature. A Study in Comparative Folk-Lore*, „The Jewish Quarterly Review” 1925, Vol. 16, No. 1, ss. 45–48).

15 Analogia losów Samaela i Kaina przedstawiona w PdrE przypomina obecne w Biblii zabiegi typologiczne mające na celu ukazanie i podkreślenie spójności między poszczególnymi wydarzeniami. W tym przypadku więc kara, jaką ponosi Samael, jest zapowiedzą tej, którą następnie poniesie Kain.

16 W I Księdze Kronik wspomniany zostaje anioł z mieczem, wysłany przez Boga w celu zniszczenia Jerozolimy (por. I Krn 21,15–16). Anioł Śmierci pojawia się w Księdze Przysłów jako „wysłańcy śmierci” (Prz 16,14) oraz „wysłannik okrutny” (Prz 17,11).

Z kolei traktat Awoda Zara 20b,2 opisuje Anioła Śmierci jako postać mającą tysiące par oczu, które pozwalały jej spoglądać we wszystkie strony świata. Bywa on także określany jako wykonawca bożej sprawiedliwości, który nadal jawi się jako wysłannik Jahwe (*Legends of The Jews* 3,7,55–56). To wszystko wskazuje na to, że rola odgrywana przez Samaela w tradycji judaistycznej jest bardzo istotna, o czym świadczyć może ilość przypisywanych mu funkcji oraz ról (Anioł Śmierci, wąż, Szatan, najpotężniejszy anioł). Przyczynił się on do uczynienia ludzi śmiertelnymi, a następnie stał się tym, który z rozkazu bożego przychodzi, by dopełnić kresu ludzkiej egzystencji. Być może zatem karą Samaela jest zespojenie go na zawsze ze śmiercią, która za jego sprawą stała się jednym z etapów ludzkiego życia. Wciąż pozostaje jednak kwestia tego, dlaczego wszechmogący i wszechwiedzący Jahwe dopuścił do sytuacji, w której obdarzony przez niego zaufaniem Samael popełnia czyn tak brzemienny w skutkach nie tylko dla ludzi, ale i dla samego boga. Ten wszak, jak się wydaje, diametralnie zmienia swoje postanowienia wobec człowieka, czyniąc go śmiertelnym. Między innymi właśnie na tym problemie skupia się w *Sarnie* Julian Strykowski.

Przechodząc do tego, co w *Sarnie* jest – z punktu widzenia niniejszego artykułu – najbardziej znaczące, warto mieć na uwadze to, w jaki sposób przedstawiani byli Szatan oraz Samael we wspomnianych powyżej źródłach. W opowiadaniu Strykowskiego tytułowy Szatan odgrywa bowiem rolę kluczową, będąc jedynym bohaterem, który swoją obecnością łączy wszystkie przedstawione w *Sarnie* światy.

(Nie)proszony gość

Początek *Sarny* ma miejsce w niebie, w którym zaniepokojone anioły dyskutują na temat przyszłego stworzenia przez Boga człowieka. Jedynymi spokojnymi postaciami są Metatron, przywódca anielskich zastępów¹⁷, oraz tytułowy Szatan – Szamael¹⁸, który sam siebie nazywa „Szaaelem”. Ta zmiana spotyka się z szyderstwem Metatrona, nazywającego ją „humanistycznym zabiegiem Szatana”¹⁹. Usunięcie z prawdziwego imienia Szatana litery *mem* jest aluzją do znanej z Zoharu opowieści o stwarzaniu przez Boga świata z liter: *mem* nie mogła zostać pierwszą z nich, jako że jest tą, która rozpoczyna słowo *marwet*, oznaczające w języku hebrajskim śmierć²⁰.

17 Metatron pojawia się m.in. w 3 Księdze Henocha, gdzie nazywany jest też także „Mniejszym Jahwe”.

18 Zabieg zmienienia formy imienia Samael na Szamael powiązany jest najprawdopodobniej z charakterystycznym dla autora wprowadzaniem do swoich tekstów jidyszyzmów (por. I. Piekarski, *Szatan, Bóg i Mesjasz...*, s. 199).

19 J. Strykowski, *Sarna albo rozmowa Szatana z chłopcem, aniołem i Lucyferem*, Warszawa 1992, s. 90.

20 Szaael lub też Sa'el jest jednym z siedemdziesięciu dwóch imion Boga (por. B. Kos, *Kilka podstawowych pojęć kabaly i mistycyzmu żydowskiego*, „Gnosis” 1998, nr 10, ss. 27–28). Historia stwarzania świata z liter przytoczona jest m.in. w książce Ireneusza Kani *Opowieści Zoharu. O kabale i Zoharze* (por. I. Kania, *Opowieści Zoharu. O kabale i Zoharze*, Kraków 2012, ss. 5–12).

Obecność Szatana²¹, choć nie wydaje się szczególnie pożądana przez zebranych, jest znacząca. Widząc bowiem zachowanie aniołów od razu oznajmia im on, że nie mają powodów do zmartwień, jako że człowiek nigdy ich Bogu nie zastąpi, i zapowiada, że upadek człowieka jest nieuchronny. Te słowa momentalnie stawiają go w opozycji do Metatrona, twierdzącego, że „człowiek stanie się źródłem jego [Boga] sukcesów i władzy”²², a także sygnalizują, że w tej narracji głównymi antagonistami będą właśnie Szatan i Metatron, nie Szatan i Bóg, jak początkowo mogłoby się czytelnikowi wydawać.

Przedstawione przez Strykowskiego anielskie zgromadzenie ma miejsce poza jakimikolwiek ramami czasowymi²³. Choć w utworze padają słowa wskazujące na to, że jego akcja rozgrywa się podczas szóstego dnia stworzenia świata²⁴, to kiedy Szatan przystępuje do monologu, wspomina już o swojej odpowiedzialności za Szoa, a także podkreśla, że to dzięki niemu Adam i Ewa stali się „ludźmi o wszystkich wymiarach”²⁵. Następne zdarzenia są już zaś pokłosiem złamania przez człowieka boskiego zakazu – a więc i poniekąd własnym dziełem Szamaela. Rozbudowane przemówienie Szatana zdaje się doskonale oddawać funkcjonowanie nieba poza ziemskim czasem. Szatan płynnie łączy wydarzenia znane z BH ze współczesnością, przy okazji podkreślając funkcję, jaką sam pełnił i pełni w świecie. Ten ostatni wątek jest dla niniejszego tekstu kluczowy.

Pierwsze, co zwraca uwagę w monologu Szatana, to sam sposób, w jaki ten o sobie mówi – a dokładnie to, że kilkakrotnie podkreśla współzależność między sobą a Bogiem. Tym samym zdaje się akcentować swoją odmienność od reszty aniołów:

Nad człowiekiem nie tylko ja będę miał władzę, ale wy też [...] Ja, wasz wróg, będę sam. Ale nie jestem zbudowanym aniołem, nie zostaną strącony do Piekła ani nie będę jego Księciem jak Lucyfer. Ja jestem sam, wieczny jak On i niezniszczalny jak On²⁶.

Szatan daje się poznać jako ten, który musiał być obecny przy procesie stwarzania od samego początku; ostrzegał, że jeśli powstanie miejsce, w którym będzie istniał czas, będzie musiała pojawić się tam także śmierć jako naturalna konsekwencja przemijania.

21 Należy zwrócić uwagę, że Szatan i Lucyfer w *Sarnie* nie są postaciami tożsamymi. Samo imię Lucyfera (łac. *Lucifer*) jest złożeniem dwóch łacińskich słów: *lux* ('światło') oraz *ferre* ('nieść'). Dosłownie oznacza zatem 'niosący światło'. W tekście BH (Iz 14,12) wspomniany jest syn jutrzeńki, Helel ben Szahar, którego imię w Septuagincie zostaje zastąpione greckim odpowiednikiem nazwy gwiazdy porannej (*Fosforos*). *Lucifer* natomiast pojawia się w łacińskim przekładzie Wulgaty.

22 J. Strykowski, *Sarna...*, s. 5.

23 Podobny zabieg stosowany jest w literaturze midraszowej (por. A. G. Wright., *The Literary Genre Midrash*, „The Catholic Biblical Quarterly” 1966, Vol. 28, No. 2, ss. 128–133).

24 Por. J. Strykowski, *Sarna...*, s. 8.

25 Ibidem, s. 9.

26 Ibidem, ss. 7–8.

Bez strony Szatana nie ma Dobra. Można powiedzieć, że Ja powołałem Dobro. [...] On mnie potrzebował na początku i będzie potrzebował na końcu. Od Raju do Apokalipsy²⁷.

Intrygujący jest fakt, że żaden z aniołów nie zaprzecza tym słowom Szatana. Żaden z nich nie zna także jego dokładnego pochodzenia, co wskazuje na to, że rzeczywiście jest on inny od pozostałych aniołów. Wreszcie, żaden z nich nie może pojąć, dlaczego to właśnie on jest Bogu tak bliski²⁸. Szatan rozwija natomiast wątek swojej ingerencji w edeńskim ogrodzie, tłumacząc ją jako działanie konieczne, mające na celu wyraźne odróżnienie człowieka od zwierzęcia, które byłoby niemożliwe, gdyby człowiek nie posiadał umiejętności rozpoznania dobra i zła.

Dlaczego Pan chciał utrzymać człowieka w bezwiedzy szczęścia i grzechu? W bezwiedzy cnoty i przestępstwa? Pan postanowił naprawić swój błąd, a ja Mu w tym pomogłem. [...] [B]ez grzechu nie może istnieć życie. Bo grzech to wyższe stadium człowieka²⁹.

Te słowa są nie tylko nawiązaniem do uwiedzenia Ewy, które doprowadziło do złamania zakazu Boga i poznania przez ludzi ich cielesności; są także otwartym stwierdzeniem, że Bóg podczas stwarzania człowieka dopuścił się pewnego niedopatrzenia.

Pod koniec przemówienia Szatan porusza zaś wreszcie wątek Kaina i Abła.

Kain wynalazł kłamstwo i morderstwo. Zbrodnie bliźniaki. A w Dekalogu jest „Nie zabijaj”, a nie ma „Nie kłam”. Dlaczego? Bo On na razie nie chce wytracić ludzkiego rodu. [...] Jednego dnia człowiek by nie przeżył bez kłamstwa. Dlaczego On nie zatrzymał ręki Kaina, jak zatrzymał rękę Abrahama nad głową Izaaka? Gdyby nie zbrodnia Kaina, świat stałby w miejscu, jak martwa woda. Gdyby nie Ja, Kain nie zabiłby Abła i nie doszłoby do dialogu Pana z człowiekiem. W woli boskiej wpisane było, żebym ja doprowadził do bratobójstwa³⁰.

Przytoczony cytat może sugerować, że śmierć Abła była od początku uwzględniona w boskim planie, a zatem i nieunikniona. Postawienie podobnej hipotezy staje się w tym przypadku jeszcze bardziej zasadne, jeśli wróci się do wspomnianego wcześniej midraszu Tanchuma Beresit 9,5, w którym Kain zwraca się do Boga i zarzuca mu współudział w zbrodni³¹. Zdawać by się więc mogło, że autor *Sarny* prowokuje

27 Ibidem, s. 9.

28 Warto zauważyć też, że takie przedstawienie Szatana jest czymś rzadko spotykanym w literaturze starożytnej, w której ten zazwyczaj jest jednym z aniołów (Iz 14,12).

29 J. Strykowski, *Sarna...*, ss. II–12.

30 Ibidem, s. 13. Szamael wspomina o przykazaniu „nie zabijaj” w odniesieniu do morderstwa, ale nie łączy kłamstwa z przykazaniem ósmym, zakazującym mówienie fałszywego świadectwa.

31 „Tak też Kain odparł: [owszem], zabiłem go – [jednak to ty] stworzyłeś we mnie jecer ha-ra. [Twoim zadaniem jest] strzec wszystkiego, [a jednak] pozwoliłeś mi go zabić” (por. W. Kosior, *Kain według midraszu...*, s. 84).

czytelnika do próby wysnucia podobnych wniosków, do których następnie Szatan pragnie przekonać kolejne postacie opowiadania.

Strykowski w późniejszych latach życia zaczął interesować się żydowskim mistycyzmem, w szczególności kabałą luriańską, o której wspominał podczas wywiadu prowadzonego przez Piotra Szewca³². Można się zatem spodziewać, że w przedostatnim dziele Strykowskiego wątki kabalistyczne również będą obecne. W rozmowie z Szewcem autor opowiada, iż według żydowskich mistyków idealnym człowiekiem miał być Adam Kadmon – Pracząłowiek lub wcielenie Boskiej doskonałości, stworzony z boskiego światła, będący zarazem obiektem przejawiania się sefirot³³. Ideał rozpada się w momencie, gdy dochodzi do tak zwanej „kosmicznej katastrofy”, która była nieunikniona, bo od początku zapisana w całym procesie emanacji. Kiedy stworzony zostaje Adam „ziemski”, według kabalistów świat jest już prawie przywrócony do stanu idealnej harmonii. Wtem człowiek jednak popełnił grzech³⁴ i wszystko znów się rozpadło. Dlatego też podług myśli kabały luriańskiej człowiek, choć niepodobny do świetlistego Adama Kadmona, ma możliwość ciągłego naprawiania świata oraz swej grzesznej natury.

Sama kabała luriańska nie obarcza człowieka winą za rozprzestrzenienie się zła po popełnieniu pierwszego grzechu; zło bowiem, jak już zostało powiedziane, było od początku nieodłącznym elementem stworzenia (analogicznie wygląda przewijająca się później w rabinicznych tekstach koncepcja *jecera ha-ra*, będącego demonem, zantropomorfizowaną naturalną skłonnością do czynienia przez człowieka zła, a w rzeczywistości po prostu elementem natury ludzkiej, który działa podobnie jak instynkt przetrwania [Bereszit rabba 9,7; Awot de-Rabbi Natan 16]). Być może właśnie dlatego Szatan Strykowskiego mówi, że grzech człowieka wyzwolił. Morderstwo i kłamstwo przyczyniły się do rozwoju świata, a Szatan teżę tę podpira odwołaniem do innych biblijnych braci, Jakuba i Ezawa. Gdy Szamael po opuszczeniu anielskiego zebrania zjawia się nagle w domu starego chasyda z Żydaczewa, reba Eliezera, oraz jego wnuka, małego Jankiele, prowadzi dyskusję z wybitnie zaznajomionym z naukami Talmudu chłopcem, próbując udowodnić umowność terminów „dobro” i „zło”. Pyta między innymi, dlaczego to Ezaw stał się tym złym bratem, skoro to nie on okłamał ojca tuż przed jego śmiercią, otrzymując błogosławieństwo, które przeznaczone było dla starszego syna. Chłopiec odpowiada tylko, że „Jakub jest nasz praojciec, więc jest Dobro”³⁵.

32 Rozmowa w 1991 roku (czyli rok przed wydaniem *Sarny*) ukazała się w formie książki zatytułowanej *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc* (por. P. Szewc, *Ocalony na Wschodzie...*).

33 Por. G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Warszawa 2007, s. 294.

34 Por. ibidem, s. 304.

35 J. Strykowski, *Sarna...*, s. 31.

Dla Jankiele nieuczciwość Jakuba wobec brata i ojca zdaje się nie mieć znaczenia. Liczy się tylko to, do czego oszustwo doprowadziło³⁶.

Gdzie jednak jest w tym śmierć Abła? Abel w Rdz 4 nie wypowiada ani jednego słowa, nie wykonuje też żadnej czynności. Głos Abła zostaje wspomniany dopiero po jego śmierci: „I rzekł: Cóżżeś uczynił! Głos krwi brata twego woła do Mnie z ziemi! A teraz wyklętym bądź z ziemi, która otworzyła paszczę swoją, aby przyjąć krew brata twego z ręki twojej” [Rdz 4,10–11]. Według niektórych interpretacji owo wołanie było oskarżycielskie wobec Boga³⁷. Abel oskarżałby więc Jahwe o niepowstrzymanie Kaina, Kain natomiast winiłby Jahwe za stworzenie w nim *jecera ha-ra*. Jeśli jednak winny byłby *jecer*, czy znaczyłoby to, że popełnione przez Kaina bratobójstwo faktycznie podyktowane było chęcią osiągnięcia jakiegoś celu? Szatan u Strykowskiego twierdzi, że tak. Być może dlatego Abel znany z Księgi Rodzaju wydaje się być postacią bardzo bierną³⁸, której jedyną rolą miało być od początku (nie)celowe sprowokowanie brata. Tak jak wcześniej w Edenie człowiek za sprawą Samaela dokonał rozróżnienia między dobrem a złem, tak teraz poznał, czym jest śmierć, która nienuniknienie miała kiedyś nastąpić. Abel jest więc pierwszym człowiekiem, który umarł i był opłakiwany, a jego brat został przez Jahwe ukarany. Czy dusza Abła po jego śmierci wróciła do Boga, czy trafiła do Szeolu, który często jest także antropomorfizowany i istotnie kojarzony z ziemią, która pożera³⁹ – nie wiadomo. Tak samo z tekstu BH nie wynika, jaki dokładnie los spotkał Kaina po wygnaniu⁴⁰.

Dlaczego Bóg milczy?

Rola oskarżanego Jahwe w powyższych rozważaniach wydaje się faktycznie znikoma. Jeśli morderstwo od początku było częścią boskiego planu, Kain i Abel stają się tylko wykonawcami tego ostatniego. Bóg, jako stwórca wszystkiego, stworzył i skłonność do czynienia szeroko rozumianego zła, która tkwiła w Kainie. Pamiętając

36 Walka Jakuba z nadprzyrodzonym bytem niekiedy bywa interpretowana jako zmaganie Jakuba przede wszystkim z samym sobą (por. A. Barahona, *From Cain and Abel to Jacob and Esau*, „Contagion. Journal of Violence, Mimesis, and Culture” 2001, no. 8, ss. 8–12).

37 Por. W. Kosior, *Kain według midraszu...*, s. 84.

38 Imię Abła w przekładach na polski z hebrajskiego często tłumaczy się jako „ulotny” lub „nietrwały” (por. E. van Wolde, *The Story of Cain and Abel. A Narrative Study*, Nijmegen 1991, s. 29).

39 Sam Szeol przedstawiany jest zazwyczaj jako miejsce pustki, więc nie powinno stawiać się znaku równości między nim a piekłem znanym z doktryny chrześcijańskiej. Dusze trafiające do Szeolu nie są bowiem potępione; oczekują tam na Dzień Sądu Ostatecznego. Por. D. K. Innes, *The meaning of She'ol in the Old Testament*, Essex 1960, ss. 198–202; W. Kosior, *The Underworld or its ruler? Some Remarks on the concept of She'ol in the Hebrew Bible*, „The Polish Journal of Biblical Research” 2014, Vol. 13, No. 1–2 (25–26), ss. 37–40.

40 Rdz 4 podaje, że Kain po wygnaniu żeni się oraz buduje pierwsze miasto, które otrzymuje nazwę brzmiącą tak samo jak imię syna Kaina, czyli Henoch.

o nakreślonej wcześniej pokrótce myśli kabalistów, można by wysnuć wniosek, że Kain stał się kolejnym, który przeszkodził w naprawie świata. Finałem *Sarny* Strykowskiego także jest śmierć – umierają reb Eliezer, chasydzi przebywający w jego domu i mały Jankiele⁴¹. Podczas rozmowy Szatana z Lucyferem ten pierwszy sugeruje, by przyrzeć się duszom chasydów i ocenić, czy byli grzeszni, czy nie. Lucyfer sprzeciwia się, wchodząc z Szatanem w dialog:

- Byłby jeden wielki krzyk. Wołanie do Boga. Ale On będzie milczał jak zawsze. [...]
- Pan poddaje cierpieniom tych, których lubi. Byłem używany do takich misji. Chętnie je wypełniałem, przyznaję się. [...]
- Prowokowałeś Boga – zawołał Lucyfer.
- Prawdą jednak jest, że całe moje Zło wiadome jest Panu od początku. Bo Zło i Dobro⁴² są jednakowe. To są bliźniaki. Jak ja i Pan. Jesteśmy na siebie zdani... Jesteśmy jednością⁴³.

Te słowa wydają się spajać wszystkie wątki podjętych w artykule rozważań. Powraca tu także fascynacja Strykowskiego kabałą, ujawniająca się w stwierdzeniu Lucyfera, że krzyki zmarłych nie mają znaczenia, bo Bóg im nie odpowie. Kabaliści twierdzili, że podczas procesu stwarzania Bóg w pewnym momencie się wycofał, co z kolei zrobiło miejsce dla aktywności człowieka, który pomimo swojego upadku nie odwraca się od Boga i wciąż jest mu podobny, obdarzony możliwością naprawiania świata⁴⁴. Owo „wycofanie”, ewentualnie „skurczenie się” (nazywane *cimcum*), poskutkowało także zaktywowaniem się w świecie zła, które, jak mówi Szatan, było Bogu od początku wiadome. Pośmiertne ludzkie krzyki, a więc i wołanie krwi Abła, nie uzyskają odpowiedzi.

Na tak pesymistyczne podsumowanie można spojrzeć jeszcze inaczej. Trzeba mieć na uwadze, że samo przesłanie historii o Kainie i Ablu z Rdz 4 nie jest wcale takie jednoznaczne, jak mogłoby się wydawać po pierwszej lekturze, na co wskazują zarówno ogrom rabinicznych interpretacji tej perykopy, jak i obecność rozważań nad nią w tekstach współczesnych. Być może morderstwo dokonane przez Kaina jest właśnie

41 Chłopiec nie ulega kuszeniom Szatana, który znikąd pojawił się w domu jego dziadka, próbując przekonać Jankiele do swoich racji i starając się podważyć wszystko, w co dziecko wierzyło. Szatan pragnął także przekonać Jankiele, że chłopiec jest prawdziwym Mesjaszem (por. I. Piekarski, *Szatan, Bóg i Mesjasz...*, ss. 123–127).

42 Mając na uwadze zainteresowanie Strykowskiego kabałą, można przypuszczać, że autor nawiązuje do kabalistycznej koncepcji istnienia tzw. drugiej strony (hebr. *Sitra Achra*). Bohdan Kos definiuje ją jako „świat zła. We wczesnym mistycyzmie żydowskim zło wydaje się być elementem konstrukcyjnym świata. [...] W dojrzałej kabale, gdzie istnienie świata uważa się za stan równowagi dwóch podstawowych porządków kosmicznych: *din* – surowość i *chesed* – miłość, zło wywodzi się z nadmiaru i absolutyzacji pierwiastka *din*” (B. Kos, op. cit., s. 29).

43 J. Strykowski, *Sarna...*, ss. 92–93.

44 B. Kos, op. cit., s. 16.

tym, co doprowadziło do zawarcia przymierza między Bogiem a ludźmi (Rdz 9,12–16). Szatan podkreśla w swych słowach obecność szóstego przykazania: nie zabijaj. Człowiek poznaje śmierć, która od momentu wygnania z raju będzie nieodłącznym elementem jego życia. Sytuację dodatkowo komplikuje wspomniany kilkakrotnie *jecer ha-ra*, skłonność do czynienia zła, która jednak – paradoksalnie – okazuje się człowiekowi potrzebna. *Jecer* często przedstawiany jest jako tajemniczy wędrownik lub gość pojawiający się znikąd⁴⁵. Właśnie znikąd w domu reba Eliezera – i we wszystkich innych miejscach w *Sarnie* – pojawia się też snujący swe rozważania Szatan. Żadna z postaci nie wie wszak, skąd właściwie Szamael pochodzi. Ostatecznie jednak, jeśli wziąć pod uwagę cechy charakterystyczne twórczości Strykowskiego, trzeba uznać, że przywołanie w *Sarnie* tak licznych postaci i motywów zaczerpniętych nie tylko z judaizmu, ale także z chrześcijaństwa (jak chociażby podział świata na niebo, ziemię oraz piekło) nie ma na celu tłumaczenia biblijnych zdarzeń tak, jak czynili to rabini. Strykowski z pomocą swojej kreacji Szatana Szamaela po raz kolejny przygląda się złożoności świata i rządzących nim oraz ludzką naturą niejednoznacznym regułom. Do tego też skłania czytelnika za sprawą wplecionych w wypowiedzi Szatana, niekiedy trudnych, pytań i spostrzeżeń.

Gdy spojrzeć na całość *Sarny* i wszystkie poruszone w niej wątki, wzmianka o wydarzeniach ukazanych w Rdz 4 istotnie może wydawać się nieznacząca na tle pozostałych problemów. Podpierając się jednak rabinicznymi sporami na temat tego, dlaczego do bratobójstwa w ogóle doszło, a także uwzględniając w tym kabalistyczną wizję świata (którą Strykowski był otwarcie zainteresowany), można przypuszczać, że śmierć Abla była po prostu potrzebna dla dalszego rozwoju ludzkości i świata – a zatem stanowiła konieczny element boskiego planu, którego Kain i Abel byli wykonawcami.

„A grzech, któremu otworzył drogę Adam, kroczy triumfalnie, obejmując cały świat i Kosmos”⁴⁶.

45 *Jecer ha-ra* był porównywany do tajemniczego gościa lub wędrowca (por. Bereszit rabba 22,6; W. Kosior, *Kain według midraszu...*, s. 78). Motyw wędrowca pojawia się także w opowiadaniu Martina Bubera *Urodzeni z zazdrości* (por. M. Buber, *Opowieści o aniołach, duchach i demonach*, tłum. R. Wojnakowski, Warszawa 2004).

46 J. Strykowski, *Sarna...*, s. 94.

Bibliografia

- Barahona A., *From Cain and Abel to Jacob and Esau*, „Contagion. Journal of Violence, Mimesis, and Culture” 2001, no. 8.
- Buber M., *Opowieści o aniołach, duchach i demonach*, tłum. R. Wojnakowski, Warszawa 2004.
- Cohen A., *Everyman's Talmud*, London 1949.
- Innes D. K., *The meaning of She'ol in the Old Testament*, Essex 1960.
- Jung L., *Fallen Angels in Jewish, Christian and Mohammedan Literature. A Study in Comparative Folk-Lore*, „The Jewish Quarterly Review” 1925, Vol. 16, No. 1.
- Kania I., *Opowieści Zoharu. O kabale i Zoharze*, Kraków 2012.
- Kos B., *Kilka podstawowych pojęć kabały i mistycyzmu żydowskiego*, „Gnosis” 1998, nr 10.
- Kosior W., *Kain według midraszu Bereszit rabba 22*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2015, t. 16, nr 4.
- Kosior W., *The Underworld or its ruler? Some Remarks on the concept of Sheol in the Hebrew Bible*, „The Polish Journal of Biblical Research” 2014, Vol. 13, Nos. 1–2 (25–26).
- Munyöl Y, *Syn człowieka*, tłum. I. Bach, Poznań 2011.
- Piekarski I., *Szatan, Bóg i Mesjasz. O Sarnie Juliana Strykowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2003, t. 94, z. 4,).
- Piekarski I., *Zanim rozległy się „Głosy w ciemności”, albo o relacjach między tekstami jednego autora. Czyli tam i z powrotem*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5: *Trwałe ślady „ja”*.
- Pięcioksiąg Mojżesza. Genesis, księga Rodzaju*, tłum. I. Cyłkow, Kraków 1895.
- Pirke de Rabbi Eliezer (The chapters of Rabbi Eliezer the Great) according to the text of the manuscript belonging to Abraham Epstein of Vienna*, trans. G. Friedlander, London–New York 1916.
- Saramago J., *Kain*, tłum. W. Charchalis, Poznań 2013.
- Scholem G., *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Warszawa 2007.
- Strykowski J., *Juda Makabi*, Poznań 1986.
- Strykowski J., *Sarna albo rozmowa Szatana z chłopcem, aniołem i Lucyferem*, Warszawa 1992.
- Szewc P., *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc*, Montricher 1991.
- van Wolde E., *The Story of Cain and Abel. A Narrative Study*, Nijmegen 1991.
- Wright A. G., *The Literary Genre Midrash*, „The Catholic Biblical Quarterly” 1966, Vol. 28, No. 2.

Streszczenie

Opisana w 4. rozdziale Księgi Rodzaju historia pierwszego morderstwa od wieków prowokuje pytania nie tylko wśród rabinów. Historia Kaina i Abła obecna jest również w dziełach autorów literatury współczesnej. Niniejszy tekst skupia się na znaczeniu śmierci młodszego z braci w *Sarnie* – jednym z ostatnich opowiadań Juliana Strykowskiego, które, odwołując się do tej oraz innych biblijnych historii, skłania czytelnika do refleksji nad szeroko rozumianą ludzką egzystencją. Przybliżona zostaje również sylwetka anioła Samaela, utożsamianego z Szatanem czy Aniołem Śmierci, a także będącego kluczową postacią opowiadania Strykowskiego. W artykule zostaje podjęta próba analizy zreinterpretowanych w *Sarnie* wydarzeń z Księgi Rodzaju w odniesieniu do Biblii Hebrajskiej, rabinicznych interpretacji oraz elementów mistycyzmu żydowskiego.

Summary

Why Did Abel Have to Die? The Meaning of the First Death in Julian Strykowski's *Sarna* [Doe] Against the Background of the Rabbinic Traditions

The story of the first murder described in Genesis 4 provokes questions not only amongst rabbis. For ages, Jewish scholars have been trying to find out what had really happened between Cain and Abel. This story became an important part of modern writers' works as well. The paper focuses on the meaning of killing of Abel in Julian Strykowski's penultimate short story. The author references the story presented in Genesis 4 and other narratives from the Hebrew Bible and the Rabbinic literature, hoping to provoke readers to ponder on man's nature and the world's complexity. In the angel Samael, often identified with Satan himself or the Angel of Death, an important character in Strykowski's narrative, is crucial to author's argument. This article tries to analyse the history presented in Genesis 4 and pictured in *Sarna* [Doe], using the Hebrew Bible, Rabbinic interpretations and the Jewish mysticism as primary sources.

Agnieszka Wójcik

Bharatanatjam i bharatanritja – nowe życie tańca z *Natjaśastry* Bharaty

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wstęp

Sanskrycki traktat *Natjaśastra* (*Nāṭyaśāstra*: Traktat o teatrze) Bharaty (*Bharata*) wskazywany jest jako źródło indyjskiego tańca klasycznego zarówno w licznych opracowaniach teoretycznych, jak i przez samych praktykujących go tancerzy. Przy bliżej refleksji nasuwają się jednak pytania o faktyczne podobieństwa. Jest tak na przykład w przypadku południowindyjskiego tańca bharatanatjam (tamil. *paratanāṭṭiyam*), którego sama nazwa sugerować może związek z traktatem Bharaty. Artykuł stanowi próbę rozstrzygnięcia tych wątpliwości poprzez porównanie tańca opisywanego w *Natjaśastrze* i współczesnej formy bharatanatjam oraz stylu bharatanritjam (*bharatanritya*), który powstał w XX wieku jako efekt prób odtworzenia tańca opisywanego przez Bharatę. Celem porównania jest odpowiedź na pytanie, w jaki sposób i w jakim celu współcześnie praktykowane formy taneczne nawiązują do *Natjaśastry*.

Taniec w *Natjaśastrze*

Natjaśastra (ok. II w. p.n.e.–II w. n.e.²) jest najstarszym zachowanym sanskryckim traktatem z dziedziny teatrologii. Jej autorstwo przypisuje się mitycznemu mędrcomu

- 1 Terminy przytaczane są w formie spolszczonej, a przy ich pierwszym pojawieniu się podawana jest transkrypcja naukowa, podążająca za zasadami systemu międzynarodowego IAST dla sanskrytu i ISO 15919:2001 (Transliteracja dewanagari i powiązanych skryptów indyjskich na znaki łacińskie) dla języków regionalnych. Jeśli nie zaznaczono inaczej, w nawiasach podano transkrypcje z sanskrytu.
- 2 Jest to najczęściej przyjmowane datowanie – por. M. Bose, *Movement and Mimesis. The Idea of Dance in the Sanskrit Tradition*, Dordrecht 1991, s. 7; S. Cieślowski, *Teoria literatury w dawnych Indiach*, Kraków 2016, s. 155. Niektórzy badacze jako górną granicę proponują III w. (por. P. V. Kane,

Bharacie, który najprawdopodobniej był jednak kompilatorem ówczesnej wiedzy (samo słowo „bharata” oznacza w sanskrycie po prostu aktora³). Bez wątpienia *Natjaśastra* nie była pierwszym tekstem teoretycznym na temat sztuki teatru i na pewno kodyfikowała już w pełni w tym czasie rozwiniętą dziedzinę. Sam Bharata oraz jego późniejsi komentatorzy, w tym Abhinawagupta (*Abhinavagupta*), filozof i autor najważniejszego komentarza do *Natjaśastri*, *Abhinawabharati* (*Abhinavabhārati*, x–xi wiek), wymieniają imiona innych znawców dramatu. Najprawdopodobniej istniały więc traktaty współczesne *Natjaśastrze* i wcześniejsze od niej, ale żaden z nich się nie zachował i dzieło Bharaty stało się najstarszym znanym autorytetem. Szczególne znaczenie *Natjaśastri* nie wynika jednak wyłącznie z jej chronologicznego pierwszeństwa, ale także z zakresu omawianego w niej materiału. Traktat Bharaty zawiera w zależności od edycji trzydzieści sześć lub trzydzieści siedem rozdziałów⁴, które poświęcone są różnym zagadnieniom związanym ze sztuką teatru w jej aspektach literackim i performatywnym⁵. Później powstawały już teksty teoretyczne o bardziej zawężonej tematyce, dotyczące oddzielnych dziedzin sztuki, takich jak teoria literatury, poetyka, dramat, muzyka, czy właśnie taniec.

Bharata natomiast traktuje taniec jako jeden z elementów przedstawienia teatralnego i poświęca mu czwarty rozdział dzieła, w którym zostają opisane elementy tańca, wymienione różne jego rodzaje oraz okazje jego wykonywania. Według mitu przekazywanego przez *Natjaśastrę* szczególną rolę we wprowadzeniu tańca do teatru odegrać miał bóg Śiwa (*Śiva*), co podkreśla fakt, że rozdział czwarty traktatu nosi tytuł *Tandawalakṣanam* (*Tāṇḍavalakṣaṇam*, Charakterystyka [tańca] tandawa) – od imienia ucznia Śiwy, Tandu (*Taṇḍu*), który miał nauczyć się sztuki tańca i przekazać ją Bharacie. W *Natjaśastrze* termin „tandawa” (*tāṇḍava*) zostaje użyty jako synonim terminu „nritta” (*nṛtta*), określającego taniec abstrakcyjny, w odróżnieniu od tańca przedstawiającego, czyli nritja (*nṛtya*), oraz dramatu, czyli natja (*nātya*).

Taniec abstrakcyjny (nritta) składa się z mniejszych i większych jednostek ruchu, które *Natjaśastra* opisuje w następujący sposób:

Kombinacja [ruchów] dłoni i stóp w tańcu to karana. Dwie karany to matrika; z dwóch, trzech lub czterech matrik [powstaje] angahara. Z trzech [karan] powstaje kalapaka, a z czterech szan-

History of Sanskrit Poetics, Delhi 1961, ss. 41–46) lub IV w. (por. M. K. Byrski, *Dramat staroindyjski*, Wrocław 2017, s. X).

3 Por. M. Ghosh, *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata-Muni*, Vol. I, Calcutta 1951, s. LXXI.

4 Por. ibidem, ss. xxxvii–xl; P. V. Kane, op. cit., ss. 11–15; S. Cieślukowski, op. cit., ss. 161–162.

5 Por. M. Ghosh, *The Nāṭyaśāstra. A Treatise...*, ss. xvi–LXIII; M. K. Byrski, op. cit., ss. x–xxiv.

daka. Z pięciu karan powstałoby sanghataka. Tak zostało przekazane. Angahary są też tu przedstawiane jako powstałe z połączenia sześciu, siedmiu lub ośmiu karan.⁶

Rozdział czwarty *Natyaśāstry* definiuje karany (*karaṇa*) jako połączenie pozycji, czyli sthana (*sthāna*), kroków, czyli cāri (*cāri*) i gestów dłoni, czyli nrittahasta (*nṛttahasta*)⁷. Następnie podaje nazwy i opisy stu ośmiu karan i trzydziestu dwóch angahar (*aṅgahāra*). Ponadto jako elementy tańca wymienia obroty, czyli rećaka (*rećaka*) oraz formy tańca grupowego, czyli pindi (*piṇḍi*) lub pindibandha (*piṇḍibandha*).

Jako pierwsza zostaje opisana karana o nazwie talapuszpaputa (*talapuszpaputa*): „[Dłonie w geście] puszpaputa po lewej stronie, stopy [wykonują] agratalasañcara, bok pochylony – to będzie talapuszpaputa”⁸. Tego typu opis zakłada znajomość poszczególnych pozycji będących elementami składowymi karany. Są one przedstawione w innych fragmentach traktatu – dla karany talapuszpaputa będą to: puszpaputa (*puşpaputa*, dosł. „kielich kwiatu”), czyli hasta powstająca z połączenia dwóch dłoni w geście sarpaśiras (*sarpaśiras*, dosł. „węzowa głowa”)⁹ oraz agratalasañcara (*agratalasañcara*), czyli ułożenie stopy na palcach z uniesioną piętą¹⁰.

Według przekazu *Natyaśāstry* to Śiwa miał zdecydować o włączeniu sztuki tańca do przedstawienia teatralnego, a następnie, z pomocą swojego ucznia Tandu, ułożyć poszczególne elementy i stworzyć z nich taniec. Dodał do niego także akompaniament muzyczny: „Stworzywszy rećaka, angahara i pindibandha, czcigodny [Śiwa] przekazał

6 „hastapādasamāyogo nṛtyasya karaṇam bhavet
dve nṛttakaraṇe caiva bhavato nṛttamātrkā
dvābhyāṃ tribhiḥ caturbhir vāpy aṅgahāras tu mātrbhiḥ
tribhiḥ kalāpakam caiva caturbhiḥ śaṅḍakam bhavet
pañcaiva karaṇāni syuḥ saṅghātaka iti smṛtaḥ
śaḍbhir vā saptabhir vāpi aṣṭabhir navabhis tathā /
karaṇair iha saṃyuktā aṅgahārāḥ prakīrtāḥ” (NŚ.4.30–33).

Ten i kolejne przekłady – jeśli nie zaznaczono inaczej – stanowią własne tłumaczenia filologiczne Autorki na podstawie tekstu *Natyaśāstry* z GRETEL (por. *Bharata: Nāṭyaśāstra* [on-line:] http://gretel.sub.uni-goettingen.de/gretel/corpustei/transformations/html/sa_bharata-nATyazAstra-1-1618-303335-37.htm [31.08.2021]), który w dalszej części artykułu określane będzie jako NŚ. Spośród tłumaczeń *Natyaśāstry* najbardziej znany i najłatwiej dostępny jest angielski przekład Manmohana Ghosha (por. M. Ghosh, *The Nāṭyaśāstra* ...).

7 „Te pozycje, te kroki oraz te gesty dłoni są znane jako matrika, z ich połączenia powstaje karana”
[„yāni sthānāni yāś cāryo nṛttahastās tathāiva ca
sā mātrketi vijñeyā tadyogāt karaṇam bhavet”] (NŚ.4.59).

8 „vāme puşpaputaḥ pārśve pādo ,gratalasañcarah//
tathā ca sannatam pārśvam talapuszpaputaḥ bhavet” (NŚ.4.61).

9 Por. „yas tu sarpaśirāḥ proktas tasyāṅgulinirantarāḥ
dvitīyāḥ pārśvasaṃśliṣṭāḥ sa tu puşpaputaḥ smṛtaḥ” (NŚ.9.150).

10 Por. „utkṣiptā tu bhavet pārśniḥ prasrtoṅguṣṭhakas tathā
aṅgulyāś cāñcitāḥ sarvā pāde ‘gratalasañcarah’” (NŚ.9.274).

je mędrcomu Tandu, a wówczas ten uczynił z nich praktykę tańca (nritta), z akompaniamentem właściwych pieśni i instrumentów muzycznych, która znana jest jako tandawa¹¹.

Oprócz tańca tandawa *Natjaśastra* wspomina również taniec małżonki Śiwy, bogini Parwati (*Pārvatī*), opisywany jako wdzięczny, kobiecy styl tańca¹²: „Ujrzawszy Śankarę [Śiwę] tańczącego [taniec] z rećakami i angaharami, także Parwati zatańczyła, w sposób delikatny, z akompaniamentem instrumentów muzycznych, takich jak mridanga, bheri i pataha, bhandā, dindima i gomukha, panawa i dardura¹³”.

Taniec miał być wykonywany w ramach przedstawienia teatralnego dla swojej wartości estetycznej, przy akompaniamentem pieśni, ale bez związku z ich treścią. Najczęściej choreografie taneczne pojawiać miały się w partiach otwierających przedstawienie jako element oddania czci bogom, a w formie delikatnej, takiej, jaką zaprezentowała Parwati, jako odzwierciedlenie nastroju miłosnego (*śringararasa*, *śṅgārarasa*)¹⁴:

Mówi się w tej kwestii, że taniec (nritta) nie wymaga żadnego powodu. Taniec jest wykonywany, ponieważ stwarza piękno. Ogólnie wszyscy ludzie z natury lubią taniec, dlatego taniec jest chwalebny jako przynoszący pomyślność. Taniec jest wykonywany, aby dawał rozrywkę na weselach, z okazji narodzin dziecka, przyjęciach, przy radosnych wydarzeniach, z okazji świąt i innych¹⁵.

-
- 11 „recakā aṅgahārās ca piṇḍibandhās tathaiva ca sṛṣṭvā bhagavatā dattās taṇḍave munaye tadā tenāpi hi tataḥ samyaggānabhāṇḍasamanvitaḥ nṛttaprayogaḥ sṛṣṭo yaḥ sa taṇḍava iti smṛtaḥ” (Nś.4.259–260).
- 12 W późniejszej literaturze teoretycznej taniec Parwati określany jest jako lasja (*lāsya*) lub lasjanritta (*lāsyanṛtta*) i jednoznacznie rozumiany jako taniec o kobiecym, wdzięcznym charakterze, w odróżnieniu od dynamicznego, męskiego charakteru tańca tandawa. Jednak niektórzy uczeni, m.in. Mandakranta Bose (por. M. Bose, op. cit., ss. 131–153), uważają, że w definicji Bharaty lasja nie była tańcem (nritta), ale niezależną formą taneczno-teatralną, wykonywaną zarówno przez mężczyzn, jak i kobiety.
- 13 „recakair aṅgahārāis ca nṛtyantaṃ vikṣya śaṅkaram sukumāraprayogaṇa nṛtyantiṃ caiva pārvatīm mṛdaṅgabheripatahair bhāṇḍāḍiṇḍimagomukhaiḥ paṇavair dardurāis caiva sarvātodyaiḥ pravāditaiḥ” (Nś.4.249–250).
Mṛdanga, bheri, pataha, bhandā i dindima to instrumenty perkusyjne, różne rodzaje bębnów; gomukha – instrument dęty, rodzaj rogu; panawa – rodzaj talerzy; dardura – flet.
- 14 W kontekście teorii dramatu termin *rasa* (*rasa* ‘sok, smak, esencja’) tłumaczy się jako „przeżycie estetyczne”. Teoria przeżycia estetycznego bierze swój początek właśnie w *Natjaśastrze*. *Rasa* jest według Bharaty warunkiem istnienia i ostatecznym celem przedstawienia teatralnego. *Natjaśastra* wymienia osiem ras, w tym śringarę (*śṅgāra*) – smak miłosny, erotyczny.
- 15 „atrocyaṇa na khalvarthaṃ kañcin nṛttam apekṣate kiṃ tu śobhāṃ prajānayed iti nṛttam pravartitam prāyeṇa sarvalokasya nṛttam iṣṭaṃ svabhāvataḥ maṅgalam iti kṛtvā ca nṛttam etat prakīrtitam vivāhaprasavāvāhapramodābhūdayādiṣu vinodakāraṇaṃ ceti nṛttam etat pravartitam” (Nś.4.263–265).

Bóg [Śiwa], po tym jak wykonał taniec tandawa, objaśnił Tandu: taniec ten (nritha) powinien być wykonywany z akompaniamentem pieśni. [Taniec] tandawa powinien głównie towarzyszyć oddawaniu czci bogom, [taniec] w formie delikatnej jest związany z nastrojem miłosnym¹⁶.

Indyjski taniec klasyczny bharatanatjam

Do imienia autora *Natjaśāstry* nawiązuje nazwa jednego z indyjskich tańców klasycznych¹⁷: bharatanatjam, który pochodzi z południa Indii, z terenów obecnego stanu Tamilnadu. Jego współczesna forma ukształtowała się w pierwszej połowie XX wieku w oparciu o wcześniejsze formy taneczne południowych Indii, które rozwijały się jako sztuka świątynna i dworska pod patronatem kolejnych dynastii panujących na terenie Tamilnadu, a zwłaszcza Ćolów (IX–XIII wiek), Najaków z Tańdzawuru (1532–1675) i Marathów z Tańdzawuru (1676–1855). Taniec praktykowany na dworze władców z dynastii Marathów znany był jako sadir (tamil. *catir*) lub sadirattam (tamil. *catirāṭṭam*). Szczególny wkład w jego rozwój miał król Serfodźi II (1777–1832) z dynastii Marathów, pod którego patronatem taniec sadir osiągnął najwyższy stopień rozwoju estetycznego. Ponieważ władcy z dynastii Najaków i Marathów byli wybitnymi patronami nauki i sztuki, na dworze tańdzawurskim działało wielu artystów, w tym także muzyków, kompozytorów, choreografów, tancerzy i nauczycieli tańca. Najbardziej znani są czterej bracia działający pod patronatem Serfodźiego II: Ćinnaija (1802–1856), Ponnaija (1804–1864), Sivanantam (1808–1863) i Wadiwelu (1810–1847), nazywani Kwartetem Tańdzawurskim (tamil. *tañcai nālvar*). Przypisuje się im autorstwo licznych kompozycji tanecznych oraz wprowadzenie wielu innowacji w zakresie nauki i prezentacji tańca, w tym stworzenie repertuaru znanego jako margam (*mārgam*, czyli „ścieżka”), praktykowanego do dziś w obrębie tańca bharatanatjam.

W drugiej połowie XIX wieku, wraz z przejściem Tańdzawuru przez Brytyjczyków i upadkiem tradycyjnego królewskiego patronatu, sytuacja tancerek dewadasi (*devadāsī*, dosłownie „służące boga”)¹⁸ i muzyków uległa diametralnej zmianie. W poszukiwaniu środków do życia część artystów, muzyków i tancerek przeniosła się do

16 „devena cāpi samproktas taṇḍus taṇḍavapūrvakam
gītaprayogam āśritya nrīttam etat pravartyatām
prāyeṇa taṇḍavidhir devastutyāśrayo bhavet
sukumāraprayogaś ca śrīṅgārasasambhavaḥ” (Ns.4.267–268).

17 Obecnie wymienia się osiem indyjskich tańców klasycznych. Bharatanatjam, kathak, kathakali i manipuri znalazły się na liście tańców klasycznych w pierwszej połowie XX w., w drugiej połowie XX w. dołączyły do nich odissi, kućipudi i mohiniattam, a w latach 2002–2003 dodany został ostatni styl – sattrija (por. S. Narayan, *Indian Theatre and Dance Traditions*, New Delhi 2004, ss. 61–62).

18 Na temat dewadasi – por. D. Soneji, *Unfinished Gestures. Devadāsīs, Memory, and Modernity in South India*, Chicago 2012; S. C. Kersenboom, *Nityasumaṅgalī. Devadasi tradition in South India*, Delhi 1987; A. Srinivasan, *Reform and Revival. The Devadasi and Her Dance*, „Economic and Political Weekly” 1985, Vol. 20, No. 44, ss. 1869–1876.

większych miast (głównie Madrasu, obecnie zwanego Ćennaj), a niektóre kobiety zaczęły zajmować się pracą seksualną. To doprowadziło do potępienia ich działalności przez kolonizatorów i część społeczeństwa indyjskiego, czego wyrazem był tak zwany ruch *anti-nauch*. Zniesiono system dewadasi, ale samą sztukę uznano za wartą uratowania i tak doszło do narodzin ruchu „odrodzenia” tańca (ang. *dance revival*). Jak zauważa Matthew Harp Allen, ruch „odrodzenia” tańca, mimo swojej nazwy, nie polegał jedynie na nadaniu nowego życia dawnym formom tanecznym, ale był dużo bardziej złożonym procesem, który wiązał się z innymi zjawiskami i zmianami:

Chociaż „odrodzenie” tańca południowindyjskiego bez wątpienia *obejmowało* ożywienie czy przywrócenie do życia, była to także repopulacja (jedna społeczność przywłaszcza sobie praktykę innej społeczności), rekonstrukcja (modyfikacja i zamiana elementów repertuaru i choreografii), przemianowanie (z *nautch* i innych określeń na *bharata natyam*), przeniesienie (ze świątyń, dworów i salonów na publiczne sceny), oraz przywrócenie (łączenie ze sobą wybranych „kawałków” aktywności performatywnej w sposób, który równocześnie tworzy nową i wymyśla historyczną praktykę)¹⁹.

Autor podkreśla, że preferencja dla terminu „odrodzenie” w dyskursie na temat tańca południowindyjskiego przesłania złożoność procesu i prezentuje jego uproszczoną, jednoznacznie pozytywną wizję²⁰.

Bharatanatjam jako taniec Bharaty?

Dance revival miał być między innymi próbą powrotu do tradycji Bharaty i tekstu *Natyaśastry*. Jednym z elementów projektu „odrodzenia” tańca była sanskrytyzacja, w znaczeniu zjawiska socjologicznego rozumiana jako

[...] proces akulturacji lokalnych społeczności plemiennych i grup napływowych [...]. Akulturacja miałaby zasadać się na przemieszczaniu się tematów i wzorców kultury od grupy posiadającej wysoki status społeczny i rytualny (bramini) ku grupom, które do takiego statusu aspirują²¹.

19 „While the »revival« of South Indian dance certainly *involved* a re-vivification or bringing back to life, it was equally a re-population (one social community appropriating a practice from another), a re-construction (altering and replacing elements of repertoire and choreography), a re-naming (from *nautch* and other terms to *bharata natyam*), a re-situation (from temple, court, and salon to the public stage), and a re-storation (a splicing together of selected »strips« of performative behaviour in a manner that simultaneously creates a new practice and invents an historical one)” – M. H. Allen, *Rewriting the Script for South Indian Dance*, „The Drama Review” 1997, Vol. 41, No. 3, ss. 63–64.

20 Na temat *dance revival* – por. ibidem, ss. 63–100; A.-M. Gaston, *Bharata Natyam. From Temple to Theatre*, New Delhi 1996, ss. 61–86; K. Ohtani, *Bharata Nātyam, Rebirth of Dance in India*, „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae” 1991, t. 33, fasc. 1/4, ss. 301–308; J. O’Shea, *Traditional Indian Dance and the Making of Interpretative Communities*, „Asian Theatre Journal” 1998, Vol. 15, No. 1, ss. 45–63.

21 A. Karp, *Sanskrytyzacja* [w:] *Religia. Encyklopedia PWN* [on-line:] <https://www.academia.edu/35840542/sanskrytyzacja.pdf> [31.08.2021].

W kontekście tańca sanskrytyzacja została zredefiniowana między innymi przez Uttarę Ashę Coorlawalę jako „proces legitymizujący, w rezultacie którego formy taneczne określane jako »rytualne«, »ludowe« lub po prostu mało znaczące osiągają społeczny i polityczno-artystyczny status, który przemianowuje je na »klasyczne«”²².

Powstałe w procesie sanskrytyzacji tańce klasyczne miały być kontynuacją starożytnego dziedzictwa duchowego i estetycznego Indii. Ta wspólna nazwa nadana została im na wzór zachodniego tańca klasycznego, baletu, chociaż samo pojęcie „taniec klasyczny” jest obce dla terminologii indyjskiej i określenie „klasyczny taniec indyjski” (ang. *Indian classical dance*) w odniesieniu do tanecznej sztuki Indii pojawia się w lokalnej terminologii dopiero w XX wieku²³. Tradycja sanskrycka mówi natomiast o formach marga (*mārga*) i deśi (*deśī*). Określenie „marga” używane było przez teoretyków indyjskich dla przeciwstawienia panindyjskiej formy tanecznej opisywanej w *Natjaśastrze* i tradycji regionalnej, czyli właśnie „deśi”. Termin „marga” bywa tłumaczony jako „klasyczny”, jednak takie rozróżnienie nie odpowiada w pełni opozycji między tańcem klasycznym a ludowym²⁴. W pierwotnym rozumieniu terminów „marga” i „deśi” wszystkie współczesne style klasyczne powinny być bowiem uważane za style deśi, gdyż wykształciły się w procesie regionalnego różnicowania i rozwoju.

Jak już zostało wspomniane, sama nazwa bharatanatjam, czyli „taniec Bharaty”, ma nawiązywać do mitycznego autora *Natjaśastri*. Pochodzenie członu „bharata” tłumaczy się także w kontekście teorii indyjskiej muzyki jako akronim trzech słów: bhawa (*bhāva*), czyli emocje, raga (*rāga*), czyli melodia, oraz tała (*tāla*), czyli rytm – składające się na komponenty tańca, czyli natja. Według opinii utrwalonej w dyskursie ruchu „odrodzenia” tańca nazwa ta miała zostać nadana przez głównych orędowników ruchu, Rukmini Devi Arundale, E. Krishnę Iyera i V. Raghavana, i wprowadzona w latach 30. XX wieku²⁵, razem z innymi zmianami, które doprowadziły do wykształcenia się współcześnie praktykowanej formy bharatanatjam. Nowa nazwa miała służyć zerwaniu ze piętnem przywiązanym do poprzedniej – sadir lub

22 „[A] legitimizing process by which dance forms designated as »ritual«, »folk«, or simply insignificant, attain social and politico-artistic status which brings the redesignation, »classical«” – U. A. Coorlawala, *The Sanskritized Body*, „Dance Research Journal” 2004, Vol. 36, No. 2, ss. 53–54.

23 O tym, czy dany styl taneczny jest „klasyczny”, decyduje założona w 1954 roku w Delhi *National Academy of Music, Dance and Drama (Sangeet Natak Akademi)*. Por. P. Shah, *State Patronage in India: Appropriation of the Regional and National*, „Dance Chronicle” 2002, Vol. 25, No. 1, s. 128.

24 Por. A. Iyer, *A Fresh Look at Nr̥tta (Or Nr̥tta: Steps in the Dark?)*, „Dance Research” 1993, Vol. 11, No. 2, s. 13; M. H. Allen, *Tales Tunes Tell: Deepening the Dialogue between Classical and Non-Classical in the Music of India*, „Yearbook for Traditional Music” 1998, Vol. 30, ss. 23–25.

25 Istnieją jednak świadectwa dowodzące, że nazwy „bharatanatjam” i „bharataśastra” (*bharataśāstra*) używane były w odniesieniu do sztuki tańca praktykowanej w Tańdzawurze, czyli na terenie obecnego Tamilnadu, już w XIX w. (por. D. Soneji, *Critical steps. Thinking through Bharatanatyam in the Twenty-first century* [w:] *Bharatanatyam. A Reader*, ed. D. Soneji, New Delhi 2010, s. XVIII).

sadirattam oraz *nauch*²⁶. Poszukiwanie starożytności bharatanatjam w sanskryckich źródłach umożliwiło postrzeganie tej tradycji jako narodowej (panindyjskiej), a nie regionalnej (południowoindyjskiej), na co wskazuje jeszcze inne tłumaczenie nazwy „bharatanatjam” jako „taniec Indii” lub „taniec indyjski” – Bharata (*bharata*) to sanskrycka nazwa Indii.

Jednym z zabiegów sanskrytyzacji było poszukiwanie związku żywych tradycji z tekstami sanskryckimi, w tym próby odnalezienia tekstualnej antyczności tańca i wykorzystania autorytetu traktatów do ustalenia „klasycznego” statusu wybranych form tanecznych. Te regionalne style taneczne rozwijały się jednak w różnych środowiskach, na przestrzeni wieków, i chociaż wszystkie przynależą do tradycji *Natjaśastry*, żadna ze współczesnych form nie jest tożsama z tańcem w niej opisywanym. Z punktu widzenia technicznego podstawową jednostką tańca abstrakcyjnego (*nritta*) w tradycji bharatanatjam są *adawu* (tamil. *aṭavu*), które składają się z pozycji ciała, ruchów rąk, stóp i głowy. Pod tym kątem można więc porównać je do *karan* z *Natjaśastry*, jednak już w praktyce to osobne systemy. Sunil Kothari wyróżnia trzynaście grup *adawu*, łącznie sto czternaście kombinacji²⁷. Każda grupa ma swoją nazwę, przy czym kroki można określać także za pomocą sylab recytowanych przy ich wykonywaniu. Liczba wariantów w danej grupie, sposób ich wykonania oraz nazwy mogą różnić się w zależności od stylu w obrębie bharatanatjam (tzw. *bani*, tamil. *pāni*), szkoły czy nauczyciela.

W praktyce współczesny taniec bharatanatjam nie podąża więc za opisami tańca w *Natjaśastrze*. Próby systematyzacji tańca z rejonów Tamilnadu można natomiast znaleźć w późniejszych traktatach. Samskryckie teksty teoretyczne z dziedziny teatrolologii powstałe po *Natjaśastrze* nawiązują do tradycji Bharaty, ale ich tematyka jest węższa, a opisywane przez nie formy teatralne i taneczne świadczą o regionalnym rozwoju sztuki. Jeśli chodzi o taniec, następcy Bharaty piszą albo o dyscyplinie *saṅgīta*, która obejmuje taniec przedstawiający (*nritja*) i abstrakcyjny (*nritta*) oraz muzykę wokalną (*gīta*, *gīta*) i instrumentalną (*wadja*, *vādyā*), albo wyłącznie o środkach gry aktorskiej, czyli *abhinaya* (*abhinaya*)²⁸. Jeśli chodzi o użycie gestów dłoni (*hasta*), praktyka bharatanatjam podąża za tekstem *Abhinajadarpaṇa* (*Abhinayadarpaṇa*, „Zwierciadło *abhinaya*”) przypisywanym Nandikeśwarze (*Nandikeśvara*)

26 Od *nāc* w hindi, co oznacza „taniec”.

27 Por. S. Kothari, *Bharata Natyam*, Mumbai 2000, ss. 44–77.

28 Por. E. Easwaran Nampoothiry, *Bālarāmabharatam. A Critique on Dance and Drama*, Trivandrum 1983, ss. 72–73. Termin *abhinaya* – od rdzenia *-nī-* (nieść) z prefiksem *abhi-* (‘w stronę, w kierunku, ku’) – w kontekście dramatu tłumaczony jest jako „przedstawianie”, „niesienie [sztuki] ku [widzowi]”. *Abhinaya* obejmuje różne środki sceniczne, których ostatecznym celem jest wzbudzenie w odbiorcy przeżycia estetycznego (*rasa*).

i datowanym na XIII wiek²⁹. Adawu zostały natomiast częściowo spisane w traktacie *Sangitasaramrita* (*Saṅgītasārāmṛta*, „Nektar kwintesencji sangity”) napisanym przez władcę z dynastii Marathów z Tańdżawuru, Tuladźę I (1729–1735). Tekst ten, poświęcony głównie zagadnieniom muzyki, zawiera również rozdział o tańcu, który stanowi unikatową próbę usystematyzowania ówczesnej praktyki tanecznej dworu Marathów z Tańdżawuru. Podaje on nazwy adawu w sanskrycie i w języku tamilijskim oraz ich opisy wraz z sylabami recytowanymi przy ich wykonywaniu. Jako pierwszy opisany zostaje krok tattadawu (tamil. *taṭṭaṭavu*), czyli samakuttana (*samakuṭṭana*):

Uderzanie o ziemię obiema stopami nazywane jest tattadawa. To będzie samakuttana (tattaadawu). Powinno się [je] powtarzać w wolnym, średnim i szybkim tempie, mówiąc thejjathai³⁰.

Praktykowany współcześnie indyjski taniec klasyczny bharatanatjam nie jest więc tańcem opisywanym w *Natjaśastry*, a tym samym jego nazwa nie powinna być interpretowana dosłownie jako „taniec Bharaty”.

Bharatanrīṭja – próba odtworzenia tańca Bharaty

Zainteresowanie odnalezieniem połączenia między żywą tradycją taneczną a tekstem *Natjaśastry* zaowocowało próbami odtworzenia tańca opisywanego w traktacie Bharaty. Próby takie podjęła Padma Subrahmanyam³¹: urodzona w 1943 roku indyjska tancerka, choreografka, śpiewaczka, kompozytorka, nauczycielka, badaczka i pisarka. Początkowo uczyła się ona tańca w szkole *Nrithyodaya*, założonej w 1942 roku przez jej ojca, K. Subrahmanyama. Później jej guru był Vazhuvoor Ramaiah Pillai, pod którego kierunkiem odbyła swój debiut taneczny (arangetram, tamil. *arankētram*) w 1956 roku. Kształciła się także u tancerek dewadasi: – Dandayuthapani Pillai i Gowri Ammal. Regularnie występowała i dość szybko sama zaczęła nauczać tańca i układać własne choreografie, a po kilku latach kariery tanecznej także rozwijać swój indywidualny

29 Za takim datowaniem argumentuje M. Bose (por. M. Bose, op. cit., ss. 25–30), choć niektórzy badacze przyjmują wcześniejsze, między V a XIII wiekiem. Tekst jest dostępny w angielskim tłumaczeniu Manmohana Ghosha (por. M. Ghosh, *Nandikeśvaraś „Abhinayadarpaṇam”. A Manual of Gesture and Posture Used in Ancient Indian Dance and Drama*, Calcutta 1975).

30 „pādābhyaṃ kuṭṭanam bhūmau bhavet taṭṭaṭāvāhvayam ||
bhavet tat samakuṭṭanam

(taṭṭaṭvu) vilambādīprabhedena tad evāvartate punaḥ
udāharaṇam – theyyathai iti” (*Saṅgītasārāmṛtam*, eds. S. S. Sastri, V. Raghavan, Madras 1942, s. xxxvi).

31 Por. J. Rajagopalan, *Bharata Nrityam*, „Shanmukha. Basis of Bharatanatyam and Recent Trends” 2010, Vol. 36, No. 4, ss. 70–75; A.-M. Gaston, op. cit., ss. 208–209; L. Venkat, *Padma Subrahmanyam* [on-line:] <http://www.narthaki.com/info/profiles/profilio.html> [31.08.2021]. Na temat badań nad karanami por. A. Lopez y Royo, *Issues in Dance Reconstruction: Karanaś as Dance Texts in a Cross-Cultural Context*, „Dance Research Journal” 2004, Vol. 36, No. 2., ss. 64–79.

styl bharatanatjam, inspirowany elementami tańca z *Natjaśastry*. Podczas gdy pomagała swojemu bratu w realizacji filmu dokumentalnego na temat świątyni Indii, zainteresowała ją rzeźby przedstawiające karany w południowoindyjskich świątyniach: w świątyni Nataradży w Ćidambaram, w świątyni Brihadiśwara w Tańdżawurze i w świątyni Sarangapani w Kumbakonam. Te przedstawienia oraz towarzyszące im inskrypcje w połączeniu z opisami zawartymi w *Natjaśastrze* i komentarzu *Abhinawabharati* wykorzystwała w próbach odtworzenia dawnych karan. Owocem jej badań była obroniona na Uniwersytecie Annamalai w Madrasie praca doktorska zatytułowana *Karanas in Indian Dance and Sculpture*. Subrahmanyam stwierdziła, że forma tańca opisywana w *Natjaśastrze* praktykowana była w południowych Indiach do XIV wieku, a współczesne tancerki z tradycyjnych społeczności dewadasi, które w pamięci zachowały jeszcze elementy techniki tańca sadir (praktykowanego do XIX wieku), nie znały już techniki karan. Interpretowała ona też karany inaczej niż większość poprzedzających ją badaczy: nie jako statyczne pozy, ale jako jednostki tańca. Rzeźby odczytywała zaś jako przedstawienie poszczególnych etapów ruchu, nie niezależne pozycje. Łącząc rolę badaczki i tancerki, Subrahmanyam zaczęła włączać technikę karan do swoich choreografii, utworów solowych i grupowych oraz dramatów tanecznych. Także jej stroje i biżuteria inspirowane były rzeźbami, a muzyka, którą sama komponowała do swoich choreografii, opierała się na teorii *Natjaśastry*. Styl powstały przez połączenie współczesnego tańca bharatanatjam oraz karan z *Natjaśastry* Subrahmanyam nazwała bharatanritjam, definiując go jako fuzję technik deśi i marga. Nie miał on stanowić alternatywy dla bharatanatjam, ale wzbogacić tradycję tego tańca klasycznego za pomocą elementów zrekonstruowanych dzięki pracy badaczki.

Padma Subrahmanyam jest obecnie dyrektorką wspomnianej już szkoły *Nrithyodaya*, działającej w Ćennaju. Tamtejszy program nauczania, będący owocem jej doświadczenia w praktyce tanecznej i badań nad *Natjaśastrą*, zakłada holistyczne spojrzenie na sztukę tańca i oprócz praktycznej nauki tańca oferuje zajęcia z teorii i historii dramatu, muzyki, filozofii, jogi, sanskrytu, czy podstaw indologii³². Opracowany i nauczany przez Subrahmanyam system ruchów, *marga-deśi samanvaya*, stanowi syntezę techniki bharatanatjam z jej tamilską terminologią i elementami z *Natjaśastry*. Jako artystka, badaczka i nauczycielka odwiedziła ona wiele krajów, prezentując swoje choreografie, prowadząc warsztaty i dając wykłady. Jest wreszcie autorką licznych publikacji na temat tańca i *Natjaśastry* oraz laureatką nagród krajowych i międzynarodowych³³.

Jej działalność wywarła wpływ na kolejne pokolenia tancerzy, inspirując ich do dalszych badań nad *Natjaśastrą* i do artystycznych eksperymentów. Przykładem

32 Por. *Padma Subrahmanyam Pedagogy (Training)* [on-line:] <http://www.padmance.com/pedagogy.htm> [31.08.2021].

33 Por. L. Venkat, op. cit.

może być Nirupama Rajendra, tancerka i nauczycielka stylów bharatanatjam i kathak działająca w Bangalur, która studiowała karany u Subrahmanyam oraz u Sundari Santhanam. Obecnie sama włącza technikę tańca z *Natjaśastry* do swoich choreografii, a także kontynuuje nauczanie bharatanritji i badania nad nim, czego efektem jest niedawno rozpoczęty projekt *Deśi Mārga Aḍavu*³⁴ łączący aḍavu ze współczesnego bharatanatjam (a więc przynależące do kategorii deśi), i elementy techniki marga opisywane w *Natjaśastrze*, takie jak nrittahasta i sthanaka. Projekt prezentuje sto osiem kombinacji, ułożonych do muzyki autorstwa Praveena D. Rao, z sanskryckimi nazwami nadanymi przez Shatavadhani R. Ganeshu. Jest to wstęp do nauki karan i stylu bharatanritja. Skierowany do tancerzy i nauczycieli, ma on dać im narzędzia do wprowadzania innowacji, których, zdaniem autorki, poszukuje każdy artysta. Rajendra zwraca również uwagę na większą naturalność i intuicyjność karan jako opartych na balansowaniu ciężarem ciała i kolistych płynnych ruchach, w przeciwieństwie do ruchu w aḍavu praktykowanych w obrębie bharatanatjam, dla których podstawę stanowią geometryczne linie. Według artystki ten naturalny wdzięk karan daje więcej przyjemności wykonującemu je tancerzowi oraz oglądającemu je widzowi³⁵. W otwarciu projektu uczestniczyła sama Subrahmanyam, wyrażając tym samym aprobatę dla tej nowej odsłony bharatanritji i uznając Rajendrę za jedną ze swoich kontynuaterek³⁶.

Zakończenie

Po porównaniu opisów tańca w *Natjaśastrze* ze współczesną techniką tańca bharatanatjam nie ulega wątpliwości, że nie są to tożsame ze sobą formy. Od czasów *Natjaśastry* taniec rozwijał się odmiennie w różnych rejonach Indii, w związku z czym współczesne formy taneczne określane jako indyjski taniec klasyczny przynależą raczej do kategorii deśi, czyli tańców regionalnych. Taniec dziś znany jako bharatanatjam zmieniał się na przestrzeni wieków i swoją współczesną formę otrzymał w pierwszej połowie XX wieku w okresie „odrodzenia” tańca, a zmiany, jakie wtedy zaszły, nie przybliżyły go do „tańca Bharaty”. Należy jednak zauważyć, co podkreśla Padma Subrahmanyam, że tradycja marga opisana w *Natjaśastrze* może być odczytywana jako wspólne źródło dla wszystkich późniejszych indyjskich, a nawet

34 Por. *Deshi Maarga Aḍavu* [on-line:] <https://dma.abhinava.dance/> [31.08.2021].

35 Por. G. Iyer, *Nirupama Rajendra unveils her new dance project*, „The Hindu” 2021 [on-line:] <https://www.thehindu.com/entertainment/dance/nirupama-rajendra-unveils-her-new-dance-project/article34330507.ece> [31.08.2021].

36 Por. *Deshi Maarga Aḍavu Premiere. Launched by Guru Dr. Padma Subrahmanyam* [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=tbbnvYsB2Jw> [31.08.2021].

azjatyckich w ogóle, form tanecznych³⁷. Traktat Bharaty to więc bez wątpienia tekst źródłowy dla teorii i koncepcji ważnych dla tańca indyjskiego. Warto podkreślić, że taniec opisywany w czwartym rozdziale *Natjaśastry* to nritta, czyli taniec abstrakcyjny, a ważnym komponentem wszystkich współczesnych form klasycznych, które są bardziej formami taneczno-teatralnymi, jest też nritja, czyli taniec przedstawiający (w praktyce często używa się nazwy abhinaja) – w tym aspekcie współczesne tradycje czerpią jeszcze więcej z tekstu *Natjaśastry*. Podobieństwo między *Natjaśastrą* a późniejszymi traktatami widać także w sposobie klasyfikacji i opisu ruchu. Pomimo swojej dokładności opis ten nie pozwala na odtworzenie formy tanecznej wyłącznie na jego podstawie. Wiąże się to prawdopodobnie z faktem, że nauka tańca przebiegała (i przebiega do dziś) głównie w przekazie ustnym i opiera się na relacji nauczyciela i ucznia. Tekst taki nie miał być więc praktycznym podręcznikiem, ale raczej próbą systematyzacji zmieniającej się tradycji.

Zainteresowanie tekstem *Natjaśastry* ze strony osób, które łączyły role tancerzy i badaczy, doprowadziło do prób rekonstrukcji, na podstawie źródeł tekstualnych i ikonograficznych, jak taniec opisywany przez Bharatę mógł wyglądać. Styl powstały w ten sposób, czyli bharatanritja, nie jest i nie miał jednak być dokładnym odtworzeniem tańca z *Natjaśastry*, ale połączeniem tego, co można odczytać na temat karan, ze współczesną formą bharatanatjam. Ten powrót do tradycji stanowi równocześnie artystyczną innowację, syntezę techniki marga i deśi, naturalnego wdzięku karan i geometrycznej precyzji adawu. *Natjaśastra* nadal inspiruje tancerzy poszukujących nowych walorów estetycznych, a to właśnie rasa, przeżycie estetyczne, jest według Bharaty najważniejszym celem indyjskich sztuk performatywnych.

37 Subrahmanyam zwróciła także uwagę na podobieństwa między przedstawieniami karan w świątyniach indyjskich a rzeźbami w kompleksie świątynnym Prambanan w Indonezji (na wyspie Jawa) datowanym na IX wiek. Poświęcone jest im opracowanie jej autorstwa z 2003 roku, *Karanas. Common Dance Codes of India and Indonesia*.

Bibliografia

- Allen M. H., *Rewriting the Script for South Indian Dance*, „The Drama Review” 1997, Vol. 41, No. 3.
- Allen M. H., *Tales Tunes Tell: Deepening the Dialogue between Classical and Non-Classical in the Music of India*, „Yearbook for Traditional Music” 1998, Vol. 30.
- Bharata: Nāṭyaśāstra* [on-line:] http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/corpustei/transformations/html/sa_bharata-nATyazAstra-1-1618-303335-37.htm [31.08.2021].
- Bose M., *Movement and Mimesis. The Idea of Dance in the Sanskritic Tradition*, Dordrecht 1991.
- Byrski M. K., *Dramat staroindyjski*, Wrocław 2017.
- Cieślakowski S., *Teoria literatury w dawnych Indiach*, Kraków 2016.
- Coorlawala U. A., *The Sanskritized Body*, „Dance Research Journal” 2004, Vol. 36, No. 2.
- Deshi Maarga Adavu* [on-line:] <https://dma.abhinava.dance/> [31.08.2021].
- Deshi Maarga Adavu Premiere. Launched by Guru Dr. Padma Subrahmanyam* [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=tbbnvYsB2Jw> [31.08.2021].
- Easwaran Nampoothiry E., *Balarāmabharatam. A Critique on Dance and Drama*, Tiruvandrum 1983.
- Gaston A.-M., *Bharata Natyam. From Temple to Theatre*, New Delhi 1996.
- Ghosh M., *Nandikeśvara's „Abhinayadarpanam”. A Manual of Gesture and Posture Used in Ancient Indian Dance and Drama*, Calcutta 1975.
- Ghosh M., *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata-Muni*, Vol. 1, Calcutta 1951.
- Iyer A., *A Fresh Look at Nṛtta (Or Nṛtta: Steps in the Dark?)*, „Dance Research” 1993, Vol. 11, No. 2.
- Iyer G., *Nirupama Rajendra unveils her new dance project*, „The Hindu” 2021 [on-line:] <https://www.thehindu.com/entertainment/dance/nirupama-rajendra-unveils-her-new-dance-project/article34330507.ece> [31.08.2021].
- Kane P. V., *History of Sanskrit Poetics*, Delhi 1961.
- Karp A., *Sanskrytyzacja [w:] Religia. Encyklopedia PWN* [on-line:] <https://www.academia.edu/35840542/sanskrytyzacja.pdf> [31.08.2021].
- Kersenboom S. C., *Nityasumangalī. Devadasi tradition in South India*, Delhi 1987.
- Kothari S., *Bharata Natyam*, Mumbai 2000.
- Lopez y Royo A., *Issues in Dance Reconstruction: Karaṇas as Dance Texts in a Cross-Cultural Context*, „Dance Research Journal” 2004, Vol. 36, No. 2.
- Narayan S., *Indian Theatre and Dance Traditions*, New Delhi 2004.
- O'Shea J., *Traditional Indian Dance and the Making of Interpretative Communities*, „Asian Theatre Journal” 1998, Vol. 15, No. 1.

- Ohtani K., *Bharata Nāṭyam, Rebirth of Dance in India*, „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae” 1991, t. 33, fasc. 1/4.
- Padma Subrahmanyam *Pedagogy (Training)* [on-line:] <http://www.padmance.com/pedagogy.htm> [31.08.2021].
- Rajagopalan J., *Bharata Nrityam*, „Shanmukha. Banis of Bharatanatyam and Recent Trends” 2010, Vol. 36, No. 4.
- Saṅgītasārāmrtam*, eds. S. S. Sastri, V. Raghavan, Madras 1942.
- Shah P., *State Patronage in India: Appropriation of the Regional and National*, „Dance Chronicle” 2002, Vol. 25, No. 1.
- Soneji D., *Critical steps. Thinking through Bharatanatyam in the Twenty-first century* [w:] *Bharatanatyam. A Reader*, ed. D. Soneji, New Delhi 2010.
- Soneji D., *Unfinished Gestures. Devadāsīs, Memory, and Modernity in South India*, Chicago 2012.
- Srinivasan A., *Reform and Revival. The Devadasi and Her Dance*, „Economic and Political Weekly” 1985, Vol. 20, No. 44.
- Venkat L., *Padma Subrahmanyam* [on-line:] <http://www.narthaki.com/info/profiles/profilro.html> [31.08.2021].

Streszczenie

Traktat *Natyaśāstra* autorstwa Bharaty jest najstarszym zachowanym sanskryckim tekstem teoretycznym z dziedziny teatrologii, opisującym między innymi sztukę tańca. Uważany jest on za wspólne źródło różnych stylów indyjskiego tańca klasycznego, a do autora traktatu, Bharaty, nawiązywać ma nazwa jednego z nich: południowindyjskiego tańca bharatanatjam. Artykuł podejmuje próbę porównania tej współcześnie praktykowanej formy z tańcem opisanym w *Natyaśāstrze*. Omówiony zostaje także styl bharatanritja, stworzony w drugiej połowie XX wieku przez tancerkę i badaczkę Padmę Subrahmanyam jako połączenie tańca bharatanatjam z odtworzonymi elementami tańca z *Natyaśāstry*. Celem porównania jest odpowiedź na pytanie, w jaki sposób i w jakim celu współcześnie praktykowane formy taneczne nawiązują do *Natyaśāstry*.

Summary

Bharatnāṭyam and Bharatanṛtyam – a New Life of the Dance of Bharata’s Nāṭyaśāstra

Bharata’s *Nāṭyaśāstra* is the oldest preserved Sanskrit treatise on teatrology. Describing, among other topics, the art of dance, it is considered a common root of the Indian classical dance forms. The name of one of these forms, the South Indian dance bharatnāṭyam, even refers to the treatise’s author, Bharata. The aim of the article is to compare said bharatnāṭyam as a contemporary dance form with the dance form described in *Nāṭyaśāstra*. The paper also presents the style called bharatanṛtyam, forged in the second half of the 20th century by an artist and scholar Padma Subrahmanyam as a combination of bharatnāṭyam dance with recreated elements of the dance of *Nāṭyaśāstra*. The aim of this comparison is to look at how and why those contemporary dance forms reference *Nāṭyaśāstra*.

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