

GRY W KULTURĘ: GRY W MIT

MITOGRAFIA JAKO LEKTURA

Anna Kapusta

GRY W KULTURĘ: GRY W MIT

MITOGRAFIA JAKO LEKTURA

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Seria: Jagiellońskie Studia Socjologiczne

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Instytutu Socjologii i Towarzystwa Doktorantów oraz Fundację Studentów i Absolwentów UJ „Bratniak”

RECENZENCI

prof. dr hab. Mariola Flis

dr hab. Małgorzata Radkiewicz

PROJEKT OKŁADKI

Agnieszka Winciorek

W kolużu zamieszczonym na pierwszej stronie okładki wykorzystano fotografie autorstwa Agnieszki Marzęckiej. Przedstawione na fotografiach obiekty (*Małopolskie Czarownice*) zaprojektowały i wykonały: Marta Kosek, Agnieszka Marzęcka i Beata Sobula. Prace te zaprezentowano po raz pierwszy 26 listopada 2011 roku w ramach balu andrzejkowego, który odbył się w Domu Weselnym „Krzemieniec” we wsi Wołowice koło Krakowa (gmina Czernichów). Autorka książki dziękuje wszystkim Wykonawczyńiom obiektów oraz właścicielom Domu Weselnego „Krzemieniec” za nieodpłatne udostępnienie fotografii *Małopolskich Czarownic*.

© Copyright by Anna Kapusta & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2012

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-233-3259-6



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-631-18-80, tel./fax 12-631-18-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Wojciechowi Kapuście – mojemu Bratu

Spis treści

Przedmowa (Mariola Flis).....	9
Fundatorzy publikacji.....	13
Od autorki.....	15
Otwarcie. Energia mitu – myśl i potencjał ujęzykowania.....	17
Trop I. <i>Dziecko przez ptaka przyniesione</i> . O mitopopei Andrzeja Kijowskiego.....	27
Trop II. Of(e/a)lliczność? Język „kobiecości” Stanisława Wyspiańskiego.....	67
Trop III. Stanisław Przybyszewski. <i>Requiem</i> , nowoczesność i mit artysty.....	89
Trop IV. „Kraków”: „miasto”: „wyspa”. „Mit” w kabarecie Loch Camelot.....	109
Trop V. Polak na <i>Ranczo</i> . O serialowym micie „prowincji”.....	117
(Nie)domknięcie. „Brud w oku patrzącego”.....	131
Bibliografia.....	141
Indeks osobowy.....	149

Przedmowa

Praca składa się z pięciu tekstów, które łączy kategoria myślenia, co Autorka uzasadnia we wstępie. Siłę mitu lokuje w myśli i potencjale ujęzykowania. Koniunkcja zakłada, że myśl i język warunkują się wzajemnie, czyli nie ma myśli bez języka i języka bez myśli. W tym miejscu warto wskazać alternatywne ujęcie myśli i potencjału ujęzykowania. Jest ono związane ze sztuką gramatyki i sztuką retoryki, która prezentuje odmienny sposób rozumienia komunikacji, celów nauczania i roli wiedzy, oparty na wymowie i poezji.

Pomysłodawcą takiego ujęcia myślenia i wiedzy jest Marshall McLuhan, który już w pracy doktorskiej zatytułowanej *Classical Trivium. The Place of Thomase Nashe in the Learning of his Time* opowiada się za naturalną, „hermeneutyczną” orientacją człowieka. Oznacza to, że jego zdaniem rasa ludzka niemal instynktownie próbuje odkryć sens we wszystkim, czego zdarzy się jej doświadczyć. Ów „sens” nie może być zdefiniowany psychologicznie i nie jest także tożsamy z jakkolwiek pojętym doświadczeniem ludzkim, jawi się jako swoistego rodzaju język Ducha, jako pewien szyfr odznaczający się ontologiczną autonomią i – konsekwentnie rzecz biorąc – stanowiący odrębną dziedzinę bytu. W tym kontekście należy zadać pytanie o genezę owego sensu. Czy jest to coś, co sami tworzymy, wyposażając różne sfery rzeczywistości w zobiektywizowany „naddatek” Ducha, czy też coś, co jedynie w świecie odnajdujemy? A może wreszcie i jedno, i drugie?

Aby udzielić odpowiedzi na te pytania, Anna Kapusta odwołuje się do myślenia mitycznego i mitu, a winna także wziąć pod uwagę dzieła dwóch filozofów: *Novum organum* Franciszka Bacona i *Naukę nową* Giambattisty Vico, i to niekoniecznie w interpretacji, którą narzucił im Marshall McLuhan. Moim zdaniem ten ostatni pomija fundamentalną przesłankę Vikiańskiej syntezy historii świętej i historii świeckiej, wskazującą, że proces dziejowy jest tworem ludzkim, że jest on zwierciadłem, w którym człowiek może dostrzec swoje odbicie. „Świat narodów – powiada Vico – jest dziełem samych ludzi, należy więc go rozważać w płaszczyźnie spraw społecznych” (G. Vico, *Nauka nowa*, Warszawa 1966, s. 146, 150). Ta jasno wyrażona idea napotyka rychło myśl przeciwną – pogląd, iż biegiem dziejów kieruje opatrność. „Sprawy narodów musiały, muszą i będą musiały toczyć się zgodnie z rozważanymi przez nas prawami opatrności boskiej”

(tamże, s. 149). Analizując historię powszechną, Vico z jednej strony rozpatruje ją jako skutek ludzkich działań, zaś z drugiej – jako zespół inwariantnych wobec nich regularności. Z *Nauki nowej* wyłania się więc antynomiczna wizja człowieka, wizja człowieka jako podmiotu i przedmiotu historii, jako twórcy dziejów w pełni podległego woli najwyższego Boga. Ograniczone cele ludzkie jawią się w tym ujęciu jako środki do rozleglejszych celów opatrności, a narody będące podmiotem historii świeckiej są zarazem przedmiotem historii świętej, pozostając niezmiennie w polu oddziaływania jej wzorów. Podstawy teoretyczne *Nauki nowej* można zatem sprowadzić do takiej oto triady: 1) historia powszechna jest wytworem ludzkim (teza); 2) biegiem dziejów kieruje opatrność (antyteza); 3) historia jest wytworem ludzi w sensie sprawstwa, lecz w sensie teleologicznym – dziełem opatrności (synteza). Vico widział rozbieżność między intencjami jednostek a rezultatami ich działań, między tym, czego ludzie faktycznie pragną dokonać, i tym, co rzeczywiście czynią. Ten fakt wyjaśniał ingerencją opatrności boskiej. Najbardziej zasadnicze tezy Vikiańskiej filozofii dziejów to: racjonalizm, providencjalizm i negacja teleologicznej podmiotowości człowieka, a to bez wątpienia jest antycypacja klasycznej filozofii niemieckiej, a ściślej rzecz biorąc: historiozofii fichteańsko-heglowskiej.

To Vico uutorował drogę Hegłowi do postawienia tezy, że „Rozum panuje nad światem i dlatego dzieje muszą być rozumne”, ale mam wątpliwości, co do tego, czy rzeczywiście Vico był świadomy, że tym, co zespala obywateli i z grupy niepowiązanych z sobą jednostek tworzy wspólnotę, są wspólnie przeżywane emocje, które pojawiają się w całej działalności pisarskiej McLuhana wraz z perspektywą hermeneutyczną.

Koncepcja zmiany kulturowej autora *Galaktyki Gutenberga* jest ufundowana na światopoglądzie hermeneutycznym, czyli takim, który zakłada sens poza ludzkimi intencjami i umożliwia formułowanie pytań metafizycznych. Doniosłość tej perspektywy polega również na tym, że stanowi warunek *sine qua non* scjentyzmu, że jest – innymi słowy – konstrukcją myślową, której negacja zrodziła stanowisko scjentyistyczne.

I rację ma Leszek Kołakowski, kiedy pisze: „Nie sposób wymknąć się z piekielnego kręgu epistemologii: cokolwiek powiemy choćby negatywnie o wiedzy – zakłada wiedzę, której zdobyciem się chęłpimy; «wiem, że nic nie wiem», wzięte dosłownie, jest wewnątrznie sprzeczne” (L. Kołakowski, *Horror metafizyczny*, Warszawa 1990, s. 17). W *Projekcie nauki nowej* zawarta jest z kolei idea, że myślenie jako zasada systemowa ujawnia się poprzez język. W języku widać zależność między myśleniem i działaniem. Warto wspomnieć, że już Florian Znaniecki pisał, iż działanie jest procesem myślowym powodującym konsekwencje fizyczne, czyli jest takim aktem idealnym, który wywołuje realne skutki w świecie zewnętrznym dostępnym dla doświadczenia innych podmiotów. Jest to działanie intencjonalne, prowadzące do metafory. Metafora dokonuje przeniesienia, przejścia od jednego

stanu egzystencjalnego, jakim jest myślenie, do innego, jakim jest bycie zjawiskiem wśród zjawisk, a to może być dokonane jedynie przez analogie. Symboliczne są więc te przedstawienia, które są zgodne z analogią oznaczającą zupełne podobieństwo dwóch stosunków zachodzących między dwiema całkowicie do siebie niepodobnymi rzeczami. To z kolei dowodzi, że twórczy charakter języka ujawnia się na poziomie semantyki i konstruowania zdań, co pokazał Noam Chomsky.

Wiara Marshalla McLuhana w to, że poprzez poznanie gramatyki środków masowego przekazu można zmienić moralne oblicze świata, to po prostu utopia będąca przejawem rozumu zdekonstruowanego. Cywilizacja europejska równoległe z postępowaniem technicznym generowała utopie społeczne – porywające wizje społeczeństwa doskonałego, w którym istnienie człowieka i jego istoty stają się tym samym, a wolność jednostki ma być nieograniczona. Właśnie takie sfery wolności bez granic rekonstruuje Autorka publikacji *Gry w kulturę: gry w mit. Mitografia jako lektura* w twórczości: Andrzeja Kijowskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Stanisława Przybyszewskiego, a także w występach kabaretu Loch Camelot i w serialu *Ranczo*. Anna Kapusta zadaje pytanie badawcze: w jaki sposób mit uobecnia się w zróżnicowanych gatunkach tekstów kultury? Mitografia jest dla niej wskaźnikiem zmiany społecznej, którą uwidacznia mit, czyli zwerbalizowane napięcie – gra z emocjami powstającymi w relacji tekst kultury–odbiorca–kontekst.

Autorka pisze o tym przekonująco we wstępie zatytułowanym *Energia mitu – myśl i potencjał ujęzykowania*. Dobrze uzasadnia on całą konstrukcję i stanowi zapowiedź narracji porządkującej, czyli kreowania znaczeń, proces mitotwórczy bowiem to społeczny akt werbalizacji polisemicznych znaczeń. Książka *Gry w kulturę: gry w mit. Mitografia jako lektura* ma walor nie tylko poznawczy, lecz także dydaktyczny.

Mariola Flis

Kraków, 29 grudnia 2010 roku

Fundatorzy publikacji

Publikacja zbioru szkiców *Gry w kulturę: gry w mit. Mitografia jako lektura* została zrealizowana w ramach dotacji przyznanej mi ze środków finansowych następujących instytucji:

- 1) Instytutu Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego,
- 2) Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego,
- 3) Fundacji Studentów i Absolwentów Uniwersytetu Jagiellońskiego „Bratniak”.

Dziękuję Fundatorom za wyasygnowanie koniecznych środków finansowych.

Anna Kapusta



INSTYTUT
SOCJOLOGII
UNIWERSYTETU
JAGIELLOŃSKIEGO



TOWARZYSTWO
DOKTORANTÓW
UNIWERSYTETU
JAGIELLOŃSKIEGO



Od autorki

Koncepcja mojej monografii mitograficznej kształtowała się przez wiele lat, w ciągu których opracowałam koncepcję merytoryczną i organizacyjną Międzywydziałowej Grupy Badań nad Mitem oraz sformułowałam projekt „Rocznika Mitoznawczego”, który także współredagowałam. W tym czasie współtworzyłam też nieformalny interdyscyplinarny zespół mitoznawczy. Następnie skoncentrowałam się na indywidualnym, autorskim badaniu mitu. Echo tej ewolucji zapewne jest wyczuwalne w książce. Nie zaprzeczę więc nigdy korzyściom osobistym, czasem zakończonym negacją i rozstaniem, *spotkań w micie*. Traktuję je jako *ślady* mitograficzne.

* * *

Za patronowanie mojej długiej drodze od szkicu do całości chciałabym niniejszym szczególnie podziękować dwóm Osobom. Pani prof. dr hab. Marioli Flis, Dziekan Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego i mojej Promotorce, dziękuję za wsparcie mojej pracy autorskiej i publikacji na każdym etapie jej powstawania. Jestem wdzięczna za dyskusję, gesty zachęty, recenzję wydawniczą pracy pomyślaną jako przedmowa do całości zbioru oraz decydujące kroki w zapewnieniu finansowania tejże książki. Dziękuję Pani Profesor za niełatwą wiarę w transformacyjną jakość moich zwątpień w osoby i instytucje konstruujące współczesne nauki o kulturze i społeczeństwie. Za pozytywną recenzję wydawniczą książki oraz entuzjazm dla mojej działalności w zakresie *gender studies* wdzięczna jestem Pani dr hab. Małgorzacie Radkiewicz. Wsparcie to daje mi ciągle motywację do pracy badawczej i aktywności publikacyjnej.

* * *

Największą wdzięczność winna jestem jednakże osobistemu doświadczeniu najbardziej mitotwórczych jakości ludzkich życiorysów – Trzem Smakom: Imbiru, Kawy i Miłości. Bez tej Trójjedni pojedyncze biografie nie kusilyby odbiorców tekstów kultury posmakiem mitobiografii...

Autorka

Energia mitu – myśl i potencjał ujęzykowania

Kamień odrzucony przez budujących
stał się kamieniem węgielnym.
Stało się to przez Pana:
cudem jest w naszych oczach.

Psalm 118(117),22–23

(Od)szyfrowanie. Kamień węgielny – hermeneutyka wspólnoty

Wyrażenie „kamień węgielny” to mitotwórcza metafora¹. Jest to skrypt narracyjny mitu fundacyjnego wspólnoty². Metafora to zagregowany zestaw znaczeń domagających się³ swego uporządkowania przez człowieka podmiotowym aktem

¹ Proces mitotwórczy jest społecznym aktem werbalizacji polisemicznych znaczeń. Oznacza to, że narracja mityczna występuje zawsze wtedy, kiedy człowiek usiłuje zakomunikować swe rozumienie niejednoznacznych treści. Najbardziej mitotwórczym środkiem językowym jest metafora, gdyż stanowi ona maksymalną kondensację znaczeń. Biorąc pod uwagę te fenomeny z zakresu mitotwórstwa, trzeba zatem stwierdzić, że mit to narracja porządkująca: uspołeczniająca znaczenia. Mit ze względu na jego wielowymiarowość nie mieści się obecnie w żadnej innej definicji sprawozdawczej i każda trafna próba jego definiowania musi być bezwzględnie odnoszona do konkretnego zjawiska. Zob. Klemczak 2005: 45–64.

² Łukasz Trzciniński sugeruje, że narracja mityczna uspołecznia, a więc czyni zrozumiałym w akcie opowiadania najbardziej mediujące (negocjacyjne) pojęcie w doświadczeniu człowieka: życie, a zatem bycie włączonym do konkretnego uniwersum symbolicznego, podzielanej przez jednostki wspólnoty znaczeń. Zob. Trzciniński 2005: s. 29–44.

³ Owo „domagające się wypowiedzenia” znaczenie zawarte w odkrywanej, czyli interpretowanej przez człowieka rzeczywistości jest główną dyrektywą metodologiczną narratologii jako interdyscyplinarnej dziedziny współczesnej humanistyki czerpiącej główne inspiracje z hermeneutyki Paula Ricoeura. Ta postawa badawcza zakłada, że sztuka życia (*ars vivendi*) jest zawsze sztuką interpretacji (*ars interpretandi*), a człowiek w podejmowanym wysiłku: wydatkowanej energii interpretacyjnej realizuje etycznie swe immanentne człowieczeństwo, w ten sposób transcendując codzienność i entropijność jego czasowej egzystencji. Zob. Trzebiński 2002.

mowy⁴. Ten potencjalny akt mowy jest rytualnym procesem socjalizacji, aktywnością społeczną jednostki produkującą narrację mityczną. Społeczny potencjał mitu to jego uobecnienie w akcie mowy, wysiłek wypowiedzenia. Kamień węgielny: pierwotnie metafora materialna, a więc treść doświadczenia zmysłowego, wtórnie uobecnia znaczenia społeczne wyabstrahowane z codzienności. Tak pojmowana rekontekstualizacja jakości fizyczne czyni symbolicznymi⁵. I jest nią najbardziej rudymentarny akt mitotwórstwa.

Spektakularną realizacją tej metafory w europejskim tekście kultury jest starotestamentowy *Psalm 118*, zwłaszcza zaś jego wersety 22–23. Jeśli bowiem przyrzec się im z perspektywy czasu kreowanego w wypowiedzi psalmisty, otrzymamy być może najkrótszą z możliwych i najbardziej esencjalną europejską teorię społecznego aktu mitotwórstwa, jakim jest proces werbalizacji doświadczenia, czyli praktyka wypowiedzenia jednostkowej myśli jako wspólnotowego prawa. Proces, w którym ujęta w słowa indywidualna myśl staje się uspołeczniającym nomosem. Rezultatem językowym aktu mitotwórstwa jest tu metafora, a zarazem skondensowana opowieść o kamieniu węgielnym. Metafora zawsze rekapituje jakąś narrację mityczną: funkcjonującą lub martwą już w konkretnej kulturze. Kamień węgielny to zatem metafora sensownego, gdyż profetycznego, odrzucenia. Oto kamień, który najwyraźniej nie nadaje się do fundamentów wznoszonej budowli, a zatem nie spełnia warunku bycia częścią zwykłego i przydatnego materiału budowlanego. Zaprzecza zastanemu łaadowi. Po jego pierwotnym wykluczeniu, a może dzięki jego jakościowej unikatowości, zyskuje on rangę znaku rozpoznawczego, sakralnego *signum* budowy, określając jej charakter i przeznaczenie. Sens tej przemiany dostrzegany jest jednakże przez konstruującego wspólnotę, swoisty *vox populi* – psalmistę – dopiero z perspektywy czasu przeszłego dokonanego. Okazuje się wtedy, że ten wzgardzony kamień został odrzucony ze względu na jego wyższe: misyjne, boskie przeznaczenie. Okazuje się jednak tylko dla człowieka. Bóg od początku przecież to wiedział i wpisał w swą teleologiczną konstrukcję świata, ale człowiek rozpoznał ową boską normę jako cud. Jaka zatem była rola człowieka? Oczywiście – odkrycie, hermeneutyczne scalenie zaistniałego wydarzenia już *post factum*, wszak w teologicznej wizji świata człowiek nie może wiedzieć przed Bogiem, jaki jest sens jawiącej się mu doczesności. W *Psalmie* natchniony autor chwali więc swego Pana, który dał mu łaskę usensowniania rzeczywistości, czyniąc go człowiekiem rozumiejącym boski plan. W ten sposób metafora kamienia węgielnego kreuje świat społeczny, łaad zmytizowany energią podmiotowej interpretacji. Wysiłek opowiedzenia metafory, czyli energia wydatkowana na zwerbalizowanie mitotwórczej, gdyż holistycznej wizji świata, sprawia,

⁴ Hipotezę tę całościowo prezentuję w pracy: *Mitologie twarzy – Cyprian Norwid i Stanisław Wyspiański. Próba komparatystyki mitu*, zob. Kapusta 2007b.

⁵ Na temat zjawisk desemantyzacji i resemantyzacji metafor w procesie mitotwórstwa zob. Kapusta 2009a: 203–213.

że w kilku zwiężłych frazach odsłania się w wypowiedzanej przez psalmistę wspólnoty jej własny mit założycielski. Jaki jest społeczny sens tak kreowanego procesu mitotwórstwa? Jest nim imperatyw szukania transcendującego Sensu w codziennych ambiwalentnych ludzkich doświadczeniach. Mit ów to zatem opowiedziana psalmem metafora ludzkiego paradoksu egzystencji. Chroniczna sprzeczność niemożliwa do konsekwentnego rozwikłania, ale – poprzez energię wydatkowaną na jej usensownienie – ciągle od nowa opowiadana. Odtwarzana w procesie ludzkiego życia wspólna opowieść, czyli kamień węgielny wspólnoty. Mit fundacyjny będący zarazem mitem reintegracyjnym jednostki i grupy. Przytoczę tutaj za Dariuszem Czają pytania o te fundamentalne paradoksy: sens, wspólnotę i życie. I powtórzę owe paradoksalne odpowiedzi, odsłaniając swoisty kamień węgielny myśli hermeneuty:

Czy jest ktoś, kto „wycina” puzzla pojedynczego życia? Czy rozumienie życia – „nie jest to samotna rozrywka” – polegająca w istocie na powtórzeniu gestu pierwotnego kreatora, odczytaniu przygotowanego uprzednio wzoru? I jeszcze: czy jest ktoś (kto?), kto przygotował puzzla życia, którego elementami wszyscy jesteśmy? Tego niestety nie wiemy. I zdaje się, wiedzieć nie będziemy. Życie jest opowieścią o nieczytelnym wzorze, mówi Ricoeur. Życie jest puzzlem, powiada Perce. Puzzlem, czyli zagadką. Nie mam rozwiązania zagadki życia, dopowiada Dilthey. Ale wysiłki, by odnaleźć przynajmniej zarysy wyjściowego obrazka, nie ustają (Czaja 2004b: 98).

Bez tych wysiłków społeczna energia odrzucenia nie byłaby siłą wspólnotowego mitotwórstwa.

(Od)kodowanie. Energia odrzucenia – język naddatków

Myślenie mityczne to bezwarunkowo potencjalny język społecznej negacji, swoisty nowy słownik tego, co w danym systemie symbolicznym odrzucone. Ponieważ owe naddatki nie mieszczą się w aktualnej wyobraźni społecznej decyzyjnych jednostek, wypierane są one na margines. Energia marginalizacji w perspektywie potencjalnej zmiany systemowej jest jednak siłą kreatywności nieograniczonej społecznymi normami. Wypchnięty na margines nie ma już przecież – obciążająco – do stracenia centralnego, dominującego statusu, może go tylko (i aż) wywalczyć na nowo według własnych zasad⁶. Narracja mitu dokumentuje więc progresywny wysiłek kreowania nowego modułu wypowiedzi jednostki o jej wizji społeczeństwa. Społeczne *novum* myślenia wyraża się zawsze w jakiejś agresywnej formule

⁶ Myślenie mityczne zawsze towarzyszy procesowi zmiany społecznej. Stąd język kontrkultury jest obligatoryjnie kodem komunikacyjnym konstruującym wspólnotę opartą na negacji starego ładu. Nowy język to symboliczna legitymizacja nowego ładu. Zob. Turner 2010: 115–142.

nowomowy⁷. W ten sposób początkowo nieco separatystyczny język osobniczy – idiolekt – wychodzi następnie dynamicznie, gdyż konfliktowo, na pozycję głównego nurtu komunikacyjnego kultury. Inaczej mówiąc: negacja jest najbardziej zaangażowaną formułą utrwalania dominującego dyskursu systemu symbolicznego poprzez regułę kulturowej kontrpropozycji. Inny język to przecież inna jakość porządkująca odmienne działanie społeczne. Tę zasadę wewnątrzsystemowej wojny znaczeń, chaosu semantycznego zapowiadającego nowy ład, genialnie zdiagnozowała Mary Douglas, eksponując nie tylko wewnętrzną ambiwalencję, ale i systemową skuteczność endogennej zmiany społecznej. Antropolożka wnikliwie zauważa, iż mitotwórczy nieporządek anomii jest rytualną prefiguracją nowego ładu:

Jeśli uznamy, że nieporządek zakłóca ład, dojdziemy w ten sposób również do materii wzorca. Ład implikuje ograniczenia; użyto ograniczonego wyboru spośród wszystkich dostępnych materiałów i wykorzystano ograniczony zbiór relacji wybranych spośród wszystkich możliwych. Wynika stąd, że nieporządek jest nieograniczony, nie realizuje żadnego wzorca, ma jednak nieograniczony potencjał w zakresie tworzenia wzorców. Stąd też starając się tworzyć porządek, nie odrzucamy nieporządku tak po prostu. Uznajemy, że jest on zagrożeniem dla istniejących wzorców, uznajemy też jego potencjał. Symbolizuje ona zarówno moc, jak i zagrożenie. Rytuał uznaje potęgę nieładu (Douglas 2007a: 130 – wyróżnienie A.K.).

Potencjał oznacza możliwość różnorodnych jego realizacji. Potencjał to nowy wzorzec negujący obecny system, z punktu widzenia którego jest rozpatrywany i demontujący zastane kategorie, w jakich ujętych być muszą jego charakter i specyfika. Potencjał zawsze zagraża starym rozwiązaniom. Dopiero zauważalna dysfunkcja starego schematu otwiera perspektywę systemowej realizacji nowych jakości. A zatem aktywacja potencjału, by była trwała i skuteczna, odbyć się musi na podstawie czynników endogennych starego systemu symbolicznego. Zmiana narzucona odgórnie jest zawsze sabotowana przez aktorów społecznych poddanych symbolicznej agresji. Język mitu jest w tym ujęciu językiem zwerbalizowanego potencjału zmiany społecznej. Narracje mityczne, będąc ową werbalizacją nowego stylu myślenia, zawsze tworzą wyraziste kategorie negujące stary ład. Stąd ich ścisły związek z kulturowym tabu, a więc owym naddatkiem sensu rozsadzającym wewnątrznie stary system symboliczny. Mit jako fenomen zwerbalizowanego duktów myślenia jest wskaźnikiem takiej niedyrektywnej⁸ zmiany społecznej. Niedyrektywnej, czyli endogennej, wynikającej z wnętrza systemu symbolicznego. Zmiany

⁷ Ważnym wskaźnikiem funkcjonowania tej reguły nowomowy jest jej nierozzerwalny związek z ideologią rozumianą jako najbardziej empiryczny, spektakularny przejaw zmiany społecznej opartej na myśleniu mitycznym. Rzecz by można: nie ma ideologii bez nowomowy i nie ma nowomowy bez myślenia mitycznego. Na ten temat zob. Barański 2001.

⁸ Na temat ścisłej zależności zasady niedyrektywności w przeprowadzaniu zmiany biograficznej i indywidualnej motywacji jednostki zob. Miller, Rollnick 2010.

społecznej motywowanej wyczerpaniem systemowych scenariuszy społecznych schematów samorealizacji jednostek. Nowe mity są zawsze ekwiwalentne i równoległe wyczerpaniu się starego paradygmatu kulturowego⁹. Nie przypadkiem zatem współczesna psychoterapia korzysta z szerokiego, międzykulturowego rezerwuaru narracji mitycznych. Teoria zmiany biograficznej stosowana w tzw. mitoterapii (zob. Pankalla, Klaus 2010: 96–101) odwołuje się do systemowej zależności mikrostrukturalnej biografii jednostki i makrostrukturalnej zmiany kulturowej. Upraszczając: człowiek korzystający z takiej mitoterapii uczy się reguł konstruowania własnego idiomu myślenia i działania na podstawie nowego języka autonarracji. Autonarracja zaś wykorzystuje jako twórczy materiał biograficzny te nadatki: wydarzenia i jakości w życiu człowieka, które postrzegane były przez niego samego jako symboliczny chaos i margines, czyli elementy niebezpiecznie destruuujące stary ład. Dopiero konstrukcja nowego mitu personalnego odsłania przed klientem procesu mitoterapeutycznego właściwy mu, twórczy i skuteczny, nowy „metabolizm informacyjny”¹⁰. W ten oto sposób nowy język tego, co odrzucone, staje się metaforycznym kamieniem węgielnym odkrytej w negacji starego ładu osobowości społecznej jednostki. Narracja mityczna konieczna w konstruowaniu autonarracji zmiany biograficznej zyskuje więc rangę procesu rytualnego ufundującego nowy słownik pojęć będących interpretacją starych faktów biograficznych. A nowy słownik, odmienny schemat poznawczy nakładany na rzeczywistość, zmienia chaos kryzysu biograficznego w alternatywny porządek pełnej, holistycznej wizji samorealizacji. Empirycznym wskaźnikiem dokonania owej rewaloryzacji znaczeń jest umiejętność metaforyzacji, a więc transcendowania doświadczenia w wyrażonej w nowym języku narracji mitycznej. A zatem metafora jako skrót, scenariusz mitu, jest językowym wskaźnikiem dokonanej przemiany. Indywidualne mitotwórstwo, zwane dziś mitoterapią, żywi się ciągle społeczną energią systemowego odrzucenia, a konflikt o konkurencyjne filary: normy i wartości starego i nowego ładu gwarantuje jego uczestnikom nierozzerwalną więź. Personalna¹¹ energia wy-

⁹ Jak pisze Roch Sulima: „Sens codzienności jest w każdej chwili «tuż przed nami», jak sens potocznej rozmowy. Codziennosc to «teraz» z perspektywy najbliższej «przeszłości». Do codzienności nie ma powrotu. Natychmiast «rozplywa się» i «krzepnie» w micie, w tym co «niewyraźalne» (Sulima 2000: 7).

¹⁰ Przywołuję pojęcie „metabolizmu informacyjnego” („metabolizmu sygnalizacyjnego”) stworzone przez Antoniego Kępińskiego i formułujące zręby wpisanej w jego dzieło psychiatrii humanistycznej oryginalnej teorii kultury. Kępiński eksponuje niezwykle płodną interpretacyjnie analogię między metabolizmem biologicznym a metabolizmem informacyjnym w życiu człowieka, nowatorsko łącząc paradygmat neurofizjologiczny z kategoriami kultury symbolicznej. Głównymi punktami tejże teorii kultury są fundamentalny dla komunikacji kulturowej proces wymiany (metabolizmu) pomiędzy ustrojem a jego środowiskiem oraz teoria sygnału rozumianego jako system społecznego konstruowania więzi między żywym organizmem i otoczeniem, czyli elementem indywidualnego przystosowania organizmu do życia w zbiorowości. Zob. Kępiński 1994: 374–390.

¹¹ Warto także zwrócić uwagę na mitotwórcze podobieństwo między archaicznymi procesami rytualnymi ukierunkowanymi na inicjację jednostki a współczesnymi sesjami terapeutycznej em-

datkowana w konflikcie ufundowuje zaangażowanie w mitotwórczą wspólnotę. Metafora i pochodny jej język mitotwórstwa to roszczenie nowego ładu.

(De)mitologizacja. Energia hybrydy – mitotwórczość myślenia

Myśleniem mitycznym rządzi zasada werbalizacji nierozwiązywalnego paradoksu poznawczego wymagającego od człowieka wydatkowania energii zwanej czasem zaangażowaniem¹². To zaangażowanie we własną, upodmiotawiającą niezgodę na stary ład umożliwia zarazem podjęcie biograficznego ryzyka tworzenia nowego ładu. Stereotyp od jednostki nie wymaga ani narratywizacji, ani innego wysiłku poznawczego. Jest samolegitymizującym się systemem znaczeń. Nie trzeba go też mitotwórczo uzasadniać wobec grupy odniesienia. Nowy ład zaś, aby stał się ładem społecznym, należy językowo zakomunikować innym. Bez języka symbolicznego ekspansja terytorialna idei byłaby skrajnie ograniczona. I na tym paradoksie właśnie ufundowana jest wieczna trwałość mitu jako fundamentalnego fenomenu społecznego. Podstawowe ludzkie doświadczenie mitotwórczego paradoksu to już sama kategoria życia. Życie, czyli metafora dająca początek jej nieskończonym, ponieważ sprzecznym, czyli chronicznie mitotwórczym narratywizacjom. Nie przypadkiem zresztą za zdolność do werbalizacji, a więc funkcję tworzenia języka będącego symboliczną ekwiwalencją procesu myślowego w wypadku *Homo sapiens*, odpowiedzialna jest tak zwana nowa kora, *neocortex*. To zresztą ten sam obszar ludzkiego mózgu, który umożliwia ruch ręki. Ruch i jego pochodna: ludzka zdolność przekształcania środowiska, a zatem przekład indywidualnego myślenia w transformacyjne działanie społeczne, to ewolucyjny próg hominizacji. Antoni Kępiński wyróżnia dwa synchroniczne realizacje tego ruchu: „wewnętrzny” (myślenie) i „zewnątrzny” (działanie, którego symboliczną formą jest ludzka mowa):

Ruch ten ulega ciągłym zmianom i przekształceniom, w nim u człowieka ujawnia się wysiłek ewolucji. Subiektywnym jego przejawem są myśli, plany, marzenia, akty woli.

patii. Obu towarzyszą strukturalnie i semantycznie zbieżne narracje, w których czasowe bycie innym, a zatem więziotwórcza negacja własnego statusu społecznego, staje się metaforą zrozumienia problemów drugiego człowieka. Proces owej metaforyzacji pozwala na wyabstrahowanie progresywnych, rozwojowych treści w problematycznych wątkach biografii. W warstwie językowej procesu konstruowania osobowości społecznej jednostki znaczącą rolę odgrywa empatyczne, swobodne posługiwanie się językiem klienta. Oto fragment swoistego skryptu rytualnego, a więc werbalizująca ów rytuał narracja mityczna, współczesny tekst zamieszczony w podręczniku dla terapeuty: „Empatia jest nieprzerwanym procesem, w którym doradca odsuwa na bok własny sposób przeżywania i postrzegania rzeczywistości, ponieważ woli odczuwać i reagować na przeżycia i spostrzeżenia klienta. Empatia może być niezwykle silna, wówczas doradca przeżywa myśli i uczucia klienta tak, jakby rodziły się w nim”. Cyt. za: Mearns, Thorne 2010: 67.

¹² Jak się okazuje, indywidualne zaangażowanie jako postawa poznawcza może być także formą kapitału społecznego – zob. Illouz 2010: 93–99.

W stosunku do nich ma się poczucie zdolności kierowania, mieszczą się one w jasnym polu świadomości. Oczywiście nie są one niezależne od nastrojów i uczuć, które stanowią jakby ich tło. Pod względem anatomicznym skok ewolucyjny, jakim było powstanie gatunku *Homo sapiens*, sprowadza się do rozwoju *neocortex*. Ona zapewnia możliwości tworzenia coraz nowych struktur czynnościowych. Struktury te są związane z analizą sygnałów docierających ze świata otaczającego i z tworzeniem różnych form reakcji ruchowych. Przy tym, jak już wspomniano, rozwój tych form ruchowych koncentruje się na ruchach ręki przede wszystkim dominującej, zwykle prawej, i na mowie. Te funkcje zapewniają bowiem możliwości największych zmian w świecie otaczającym. Na tym polu toczy się coś nowego (Kępiński 1979: 104).

A zatem ruch jest podstawową strukturą poznawczą. Mowa jako jednostkowa narratywizacja ludzkiego paradoksu organicznego bycia w świecie społecznym wynika z indywidualnego szoku, także fizjologicznego: kontaktu jednostki z sygnałami docierającymi do niej ze środowiska. Spoistość podmiotu i spójność systemu społecznego oparte są zatem na więzi konfliktowej, związku poprzez sprzeczność. Sprzeczność ta rodzi zawsze podmiotowy wysiłek jej niemożliwej obiektywizacji przez indywidualny akt werbalny. Inaczej mówiąc: to, co przeczy (nawet organicznie) dominującemu systemowi społecznemu, domaga się od podmiotu poznającego wypowiedzenia owej nieprzystawalności. W tym względzie narracyjność i mitotwórczość ludzkiej biografii uwarunkowana jest fizjologicznie, a jej symboliczną reprezentację stanowi narracja mityczna. Mit to zatem w płaszczyźnie kultury symbolicznej nieodwołalna dyktatura fragmentu (wręcz fizjologicznie pojmowanego incydentu doświadczenia), który wysiłek ludzkiej interpretacji integruje z zastanym przez jednostkę starym ładem. *Nomos* tego społecznego mitotwórstwa można by ująć obrazowo redukcyjną zasadą postaci: im więcej sprzeczności w doświadczeniu świata społecznego przez jednostkę, tym więcej generuje ona narracji mitycznych. Im więcej napięć i konfliktów wewnątrz systemu kulturowego, tym bardziej zmityzowany staje się dyskurs społeczny. W tym sensie narracje mityczne niejako skleja ją i uspójniają komunikację kulturową. Myślenie w kategoriach sprzeczności jest mocnym wskaźnikiem zmiany społecznej, ale zmiany, która modyfikując system symboliczny – paradoksalnie – konserwuje jego filary. Właściwie więc nie ma konkretnej, strukturalnej różnicy między mitologizacją i demitologizacją jako postawami poznawczymi. Obie są przecież próbą hermeneutycznej Wielkiej Całości. Obie są też reakcjami na docierające z systemu kulturowego sygnały, które jednostki przetwarzają w mitotwórcze narracje. I może dlatego tak cienka jest społeczna granica pomiędzy bohaterem i antybohaterem, a emocje zbiorowe łatwo przechodzą z pozytywnego do negatywnego krańca kontinuum, tak jak krańcowe zaangażowanie w miłość ustępuje niepostrzeżenie równie krańcowej nienawiści. Z tej perspektywy język mitu, jako werbalizacja silnych i wyrazistych sygnałów przechwytywanych przez jednostkę ze środowiska i integrowanych przez człowieka w procesie myślowym, niejako skazany jest na hybrydyczność i incydentalność. Inaczej mówiąc: nie

może istnieć żaden uniwersalny kod myślenia mitycznego, a co za tym idzie – jeden moduł tworzenia narracji mitycznych. Stała jest jedynie perseweracyjność integrowania paradoksu poznawczego, sposób werbalizacji narracji mitycznych zależy jednak wyłącznie od charakteru sygnału, którym narracja ta została prowokowana. Nie istnieje więc żaden stały repertuar ani zasób gatunków mitycznych. Mit jako narratywizacja mitotwórczego procesu myślenia króluje zawsze tam, gdzie system symboliczny ulega hybrydyzacji, przestając być ścisłym, zamkniętym i spójnym. Opór tego systemu przed zmianą społeczną przełamany jest zawsze nowymi narracjami mitycznymi, które wyzwają w jednostkach energię konieczną do przeformułowania starych schematów poznawczych. Idąc dalej tropem endogenności zmiany społecznej legitymizowanej przez towarzyszącą jej zmianie procesy myślenia mitycznego: wewnętrzne zróżnicowanie struktury społecznej może być zatem obietnicą wykładniczego wzrostu liczby żywojących narracji mitycznych. Stąd owa nowa narracja mityczna może zaistnieć wszędzie tam, gdzie różnorodność staje się dla człowieka paradoksem poznawczym. Im więcej sygnałów ze środowiska, tym większa potrzeba ich integracji. Im więcej znaczeń, tym pilniejsza będzie konieczność ich selektywnego uporządkowania. Wreszcie: im więcej procesów myślenia, tym bardziej prawdopodobne mitotwórstwo. Mit nie toleruje żadnej próżni.

(Nie)spójność mitograficzna. Mitografia jako lektura

Książka zatytułowana przeze mnie *Gry w kulturę: gry w mit. Mitografia jako lektura* jest próbą zestawienia różnych formuł myślenia mitycznego ujętych w języku, a więc zrealizowanych w odmiennych gatunkowo tekstach kultury symbolicznej. Jej otwartość kompozycyjna i treściowa hybrydyczność wizualizuje zatem przez analogię – według mojej intencji – hybrydyczny i niekonkluzywny charakter narracji mitycznej jako zwerbalizowanego procesu myślenia. Tak rozumiany język mitu odpowiada specyficznie narracji mitycznych opartych na paradoksie poznawczym jednostki zderzającej się z systemem społecznym. Paradoks doświadczenia życia i towarzyszące mu ambiwalencje sprawiają, że wzrasta produktywność społecznej praktyki metaforyzacji faktów kulturowych (a wraz z nimi i biografii). Metafora wywiedziona z indywidualnego doświadczenia uobecnia więc gotowy skrypt: skrót i scenariusz domagający się dopowiedzenia w narracji mitycznej. A zatem lektura mitograficzna jest w moim rozumieniu hermeneutyką znaczeń społecznych, czyli wysiłkiem integracji systemów (chronicznie) wewnętrznie sprzecznych. Takimi systemami uspojnianymi przez odbiorcę w akcie lektury, niekoniecznie zbieżnym z analogicznym procesem mitotwórczego uspojniania przez autora w akcie twórczym, są w niniejszej pracy hybrydyczne gatunki narracji mitycznych.

Wybrałam: powieść Andrzeja Kijowskiego *Dziecko przez ptaka przyniesione*, miniaturę dramatyczną Stanisława Wyspiańskiego *Śmierć Ofelii*, poemat liryczny *Requiem* Stanisława Przybyszewskiego, recital krakowskiego kabaretu Loch Camelot *Na Wyspie Kraków*, wreszcie serial *Ranczo* emitowany przez Telewizję Polską. Wszystkie te gatunki tekstów kultury: mityczne i jednocześnie mitotwórcze hybrydy, werbalizują odmienne style myślenia mitycznego akcentujące różnorodne wymiary społecznego mitotwórstwa. Każdy ze szkiców jest zatem jednocześnie samodzielną całością tekstową, a wspólnie eseje te powinny dać odpowiedź na pytanie, w jaki sposób mit manifestuje się w tekście kultury różnicowanym jego gatunkiem, a więc interesowało mnie mitotwórstwo obecne immanentnie w konkretnej strategii genologicznej wybranej przez twórcę dzieła. Zdaję sobie sprawę, że taka koncepcja pracy nad formułami myślenia mitycznego ujęzykowionymi w tekstach kultury wikła i mnie, i czytelnika w schemat poznawczy mitu personalnego. Teksty te są swego rodzaju sygnaturą mojego doświadczenia kultury symbolicznej, którą interpretuję. Ich lektura dokonana przez odbiorcę rządzić się będzie także czytelniczymi regułami biografii. Dlatego pisząc o micie, nie definiuję go. Mit to niezbywalny paradoks nieobecności. Bez mitotwórczego paradoksu nieobecności jednoznacznej i eksplicytnej definicji mitu¹³ w książce o micie mit musiałby zostać unicestwiony. Gdyby przecież ów „kamień węgielny” nie został „odrzucony przez budujących”, nie byłby „kamieniem węgielnym”. Nie zwiastowałby nowego ładu i nie zaprzeczał staremu porządkowi. Byłby zwykłym kamieniem pochłoniętym przez tradycyjną zaprawę murarską. Wszak to, co rozpoznane i zdefiniowane, czyli społecznie oswojone, nie pozostawia miejsca na mitotwórczy paradoks, a przecież bez paradoksu doświadczenia nie ma nigdy przymusu opowiadania. Bez tego zaś przymusu nie ma natomiast ludzkiej potrzeby narratywizacji doświadczenia. Idąc dalej: bez indywidualnej potrzeby werbalizacji myśli nie mogą się stać z kolei działaniem społecznym. Narracja mityczna zawsze jest więc podmiotową hermeneutyką kultury symbolicznej, z której wnętrza doświadcza swego aktu poznawczego konkretny historycznie czytelnik. Z immanentnego rozumienia kultury wyrasta jakość podmiotowego transcendowania indywidualnego doświadczenia. I z tego też punktu widzenia książeczka Szeherazada z *Baśni 1001 nocy* jest niekwestionowaną hermeneutką wszech czasów, największą specjalistką od transformowania świata społecznego energią opowieści. Mitem mitów.

¹³ Siłę tego mitotwórczego paradoksu poznawczego docenił spektakularnie Leszek Kołakowski, który z właściwą sobie ironiczną precyzją sceptyka dzieła zatytułowanego *Obecność mitu* – paradoksalnie – nie opatrzył definicją mitu. W ten sposób Kołakowski, autor *Obecności mitu*, wpisuje się w kulturowy schemat personalnej transgresji ufundowanej na społecznej praktyce mitotwórstwa. O Kołakowskiego rozumieniu mitu społecznego zob. Flis 1994: 47–62.

Dziecko przez ptaka przyniesione. O mitopoei Andrzeja Kijowskiego¹

Wstęp. Pytanie o podmiot mitu: czytelnicze podróże inicjacyjne

Mit jest ruchem myśli ku nieznanemu Centrum. Szukaniem drogi do odkrycia sensu świata. Podróżą inicjacyjną. Czytanie narracji mitycznej jest zatem przede wszystkim niedopowiedzianym nigdy pytaniem o relację między trzema równoważnymi podmiotami: czytelnikiem, tekstem i autorem. Mit zachowuje tę triadę dzięki swej właściwości przekraczania systemów genologicznych, ponadgatunkowej specyfice narracji. Kulturowa transgresja, „graniczność” zakodowana w narracjach mitycznych, wymaga czytania wieloperspektywicznego, uwzględniającego jednostkowość odczytania tekstu literackiego oraz jego zapośredniczenie w czytelniczym doświadczeniu innych tekstów kultury. Dialogiczność, „otwarcie” tekstowe mitu, nadaje mu status fundacyjnego fenomenu kultury, płaszczyzny transmisji kodów symbolicznych. Czytamy zawsze poprzez nasze doświadczenie aktu czytania, nadając każdorazowo dziełu metapoziom, strukturę zapośredniczeń. „Odczytanie” staje się więc przytoczeniem, swoistym bricollagem znaczeń możliwych do zidentyfikowania i wyodrębnienia. Jak zatem diagnozować *status quo* mitu? Jak teorie mitu przyporządkować można „konkretnym” zjawiskom mitycznym? Jak czytać teksty kultury poprzez mitotwórczą podróż inicjacyjną: *sacrum* opowieści, które poddaje czytelnikowi odczytywany mit?

Niniejsza analiza narracji mitycznej na przykładzie powieści Andrzeja Kijowskiego *Dziecko przez ptaka przyniesione* to zaledwie jedna z wielu możliwych dróg

¹ Pragnę podziękować w tym miejscu Panu prof. dr. hab. Andrzejowi Borowskiemu, mojemu dawnemu Tutorowi w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Jagiellońskiego, za napisanie pierwszej wydawniczej recenzji rekomendacyjnej szkicu *Dziecko przez ptaka przyniesione. O mitopoei Andrzeja Kijowskiego*, który to szkic jest – chronologicznie – najwcześniejszą częścią tej książki.

do mitu. Jest ona podjęta przeze mnie próbą częściowego i eklektycznego zastosowania teorii obwiacj symbolicznej Roya Wagnera do tekstu powieści Andrzeja Kijowskiego, a więc „pokazem” partykularnego przekładu teorii symbolu na metodologię badań nad mitem². W perspektywie Wagnerowskiego odczytania dzieło literackie staje się bowiem pulsującym dialogiem tradycji i innowacji, zaś dyskurs o micie stanowi integralny składnik narracji mitycznej. W recepcji mitu dochodzi do referencji „symbol-symbol”, czytanie natomiast jest aktualizowaniem intertekstów, które są rozpoznawane przez czytelnika. Podróżą w wehikule mitu. W myśl diagnozy Wagnera narrację mityczną odczytywać należałoby więc jako metamit³ – strukturę zapośredniczeń i przytoczeń. Droga odbioru narracji mitycznej przebiegałaby zatem od wyodrębnienia mitemu rudymenarnego, najbardziej podstawowego, źródłowego dla czytelnika, do rozpoznania jego inwariantu, czyli obecnego przekształcenia. Odczytanie można by zatem ująć w formule impaktu kulturowego, „spotkania” konwencji i innowacji, o czym *explicite* pisze sam Wagner:

Obwiacja (usunięcie) jest rezultatem wyparcia konwencjonalnej relacji semiotycznej przez innowacyjną i samowystarczającą relację; jest określonym przypadkiem transformacji semiotycznej. Zastosowana do skali słów czy innych symbolicznych elementów obwiacja przybiera postać tropu lub metafory, w skali semiotycznej modalności (dziecina ludzkiej odpowiedzialności i tego, co wrodzone) obwiacja przyjmuje siłę głównej kulturowej derywacji czy demonstracji (Szyjewski 1997: 284).

Model poszukiwania prototypów i analogii jest powszechną regułą percepcji rzeczywistości, odpowiada także figurze etymologicznej obwiacj. Autor dla eksplikacji teorii zestawia rdzeń łaciński słowa *obvius* (od *obviam*: ‘w sposób, umożliwić’) z angielskimi *obviate* (‘przewidywać, rozporządzać, rozmieszczać’) oraz *obvious* (‘oczywisty, łatwo dostrzegalny’). W powyższym ujęciu zawierają się, jego zdaniem, zarówno rekapitulacja całej teorii, jak i postulat badawczy. Przykładem zastosowania teorii obwiacj symbolicznej jest niniejsza analiza mitemu kulturowego „dziecka przez ptaka przyniesionego”, który w powieści Kijowskiego jawi

² Luźną inspiracją do stworzenia zbudowanego przeze mnie w niniejszym szkicu narzędzia analitycznego była koncepcja teoretyczna mitu autorstwa Roya Wagnera. W języku polskim podstawowe informacje na temat pracy zatytułowanej *Lethal Speech* Wagnera znaleźć można w roboczych materiałach dydaktycznych przeznaczonych dla studentów religioznawstwa. Elementy tej teorii podają więc za: Szyjewski 1997 [skrypt uczelniany przeznaczony wyłącznie dla uczestników kursu „Teorii mitu” w Instytucie Religioznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego]. Zob. też Szyjewski 2001.

³ Pojęcia: mitemu, metamitu i mitopopei, zostały przeze mnie użyte w celu operacjonalizacji mojej interpretacji teorii Wagnera, służą one uporządkowaniu horyzontu teoretycznego analizy. Mitem traktuję jako najmniejszą cząstkę znaczenia, którą wyodrębnia czytelnik w akcie odbioru tekstu literackiego, narracji mitycznej. Metamit – to konkretny obraz literacki, zaktualizowane mitemy, rozpoznane i wyodrębnione przez czytelnika. Mitopopeją jest obecny w powieści Kijowskiego literacki dyskurs o micie, a więc ów metapoziom (‘mit epopei i epopeja mitu’).

się jako metomit, fenomen tekstowy mający swą własną integralność⁴. Ograniczenie analizy do jednego mitemu głównego powieści, zakodowanego już w samym tytule utworu, służy wizualizacji perspektyw metody badawczej, wskazaniu możliwych dróg odczytywania literackiego dyskursu o micie. *Dziecko przez ptaka przyniesione* zabiera czytelnika w podróż ku myśleniu mitycznemu. Uczy go odbioru tekstu literackiego poprzez trudną inicjację w mit. Mit jest przecież szansą przekroczenia tekstu w akcie jego rozumienia.

O refreniczności

Słowo jest mocą decydującą. Kto wypowiada słowa, wprawia w ruch moce. Moc słowa można wzmacniać na wielorakie sposoby. Podniesienie głosu, akcent, powtarzanie rytmem i rymem – wszystko to nadaje słowu wzmożoną energię.

(van der Leeuw 1978: 449)

O refreniczności narracji

„Miasto nad Wisłą, rzeką w Polsce główną, leży” (Kijowski 2001: 5)⁵. Oto fraza otwierająca powieść prozą rytmiczną autorstwa Andrzeja Kijowskiego, a zarazem mitorodny „powieści skrót metaforyczny”. Fragment ten charakteryzuje się właściwością narracji nazwaną przeze mnie w niniejszym szkicu mitotwórczą zasadą refreniczności, uobecniająca się również – oprócz struktury rytmicznej tekstu – w powtarzalności przywoływanych w tekście pojęć-symboli. Refreniczność wywoływana jest zatem owymi kolejnymi powracającymi pojęciami-symbolami, które uruchamiają każdorazowo nowe sekwencje czytelniczych asocjacji. Tekst pulsuje rytmem ich mitotwórczych powtórzeń.

Pierwszą sekwencję wprowadza już owo inicjalne zdanie: „Miasto nad Wisłą, rzeką w Polsce główną, leży”. Zostało ono wyróżnione graficznie przez autora, dzięki czemu powstał efekt formalny właściwy liryce: całe zdanie jest zarazem jednym wersem, jak w metrycznym wierszu składniowym. Jest to także zdanie zrytmizowane zgodnie z systemem sylabotonicznym polszczyzny. Fraza ta realizuje wzorzec metryczny heksametru daktylicznego, z charakterystycznymi dla niego – spadkiem adonicznym oraz daktylem katalektycznym. „Jest to układ w polszczyźnie niezwykle rzadki i zawsze cezurowany” (Kulawik 1997: 214). Już samo wykorzystanie

⁴ Jak wyjaśnia sam Wagner w *Lethal Speech...*: „Každy mit jest czymś w rodzaju rzeczy samej w sobie, a więc nieredukowalnej – sam siebie wyznacza. Jego symbolika ma część pokrywających się wspólnych znaczeń i te znaczenia rozwijają się w nowe. Należy więc badać mit jako ciąg substytucji, przez co uznajemy mit za zdarzenie mające swą własną integralność”. Cyt za: Szyjewski 1997: 239.

⁵ Wszystkie cytaty z powieści pochodzą z tego wydania. Dalej oznaczam więc tylko stronę. Wyróżnienia w cytatach pochodzą ode mnie.

przez autora heksametru wywołuje u czytelnika niemalże natychmiastowe skojarzenie z epiką starożytną, z Homerem. W ten sposób pisarz wprowadza rytm antycznej pieśni bohaterskiej, co rodzi dalsze konsekwencje analityczne i interpretacyjne. Zasadą formalną eposu klasycznego było przecież wymienienie przez poetę tematu utworu „od razu w pierwszym wierszu i w pierwszych słowach” (zob. Homer 1990). Uświadomienie sobie przez odbiorcę tejże analogii motywuje zestawienie utworu współczesnego z dwoma najbardziej powszechnymi edukacyjnie, a więc i odbiorczo, tekstami kultury antycznej, z *Iliadą* i *Odyseją*:

„Miasto nad Wisłą, rzeką w Polsce główną, leży” (*Dziecko przez ptaka przyniesione*),

„Gniew, bogini, opiewaj Achilla, syna Peleusa” (*Iliada* [Homerus 1984: 13]),

„Męża wyśpiewaj, Muzo, co święty gród Troi” (*Odyseja* [Homerus 2003: 9]).

Zasada tematyzacji poematu w pierwszym wersie sprawia, iż możliwe staje się odczytanie owego zabiegu wersyfikacyjnego jako zwiastuna owej „powieści o mieście”, analogicznie do „gniewu Achilleusa” i „dziejów Eneasza”. Koncept ten, widoczny nawet w wyrażeniu „powieść o mieście”, zostaje konsekwentnie rozwinięty w dalszych sekwencjach tekstu:

Obrazem pierwotnym miasta i rzeki bieg powieści znaczą (narrator – A.K.) i miejsce akcji, oraz ideę utworu wykładam. Powieść to będzie na wskroś realistyczna: miasto, co stoi, i rzeka, co płynie – oto powieści skrót metaforyczny, który krytykom usłudnie poddawam (s. 5).

W tym miejscu kończy się drugi, po frazie otwierającej, segment narracji. Interesujące wydaje się to, iż jego refreniczność widoczna jest na dwóch równoległych poziomach. Oprócz powtarzania pojęć: „miasto” i „rzeka” zachowana została znacząca archaizacja składni polegająca na umieszczaniu orzeczeń na końcu zdań. Co więcej, wszystkie orzeczenia pochodzące z fragmentu drugiego są czasownikami ruchu wyrażonymi w pierwszej osobie liczby pojedynczej, co z kolei przywodzi na myśl kreację homeryckiego aoida używającego formy *praesens historicum*. Zestawienie czasowników z pierwszej frazy z czasownikami frazy drugiej przedstawia się zatem następująco:

I	leży
II	znaczą
	wykładam
	poddawam

Podmiotowość owej „powieści o mieście” zyskana dzięki nacechowanym semantycznie orzeczeniom jest konsekwencją kreacji narratora-aoida jako odkrywającego sens „miasta, co stoi, i rzeki, co płynie” (s. 5). To „obrazem pierwotnym miasta i biegiem rzeki” podmiot ten nie tylko „bieg powieści znaczy”,

ale i „wykłada ideę utworu”, którą następnie przekazuje audytorium „krytyków”. „Poddawanie idei” tymże „krytykom” jest istotną transformacją wewnątrz schematu pieśni bohaterskiej. Taką substytucję – zamianę zbiorowości plemiennej, otwartej na „prawdę przekazu opowiadacza” na krytyków, a więc zgodnie z definicją słowa – ‘tych, którzy poddają krytyce’, a zatem naznaczeni są „zawodowym” wątpliwym, interpretują jako swoistą, dekonstrukcyjną wobec zasady powieściowego mitotwórstwa, retoryczną figurę ironii. Ironiczność owa zapowiedziana została już w prozodii pierwszego zdania. Warto także podkreślić, iż powieściowy heksametr daktyliczny w polskojęzycznym uniwersum symbolicznym tekstów kultury jest charakterystyczny dla oświeceniowych poematów heroikomicznych spopularyzowanych przez Ignacego Krasickiego.

Sekwencja trzecia łączy dalsze rozbudowane charakterystyki „miasta” i „rzeki”:

Miasto promieniste; to nie znaczy jasne, lecz koncentryczne. Podobne słońcu, gdyby słońce na ziemię spadło i stygło w oparze krwawym i popiele. Taka jest miasta barwa i struktura. Czerwona cegła z liszajem wilgoci, miedź zzieleniała, liść pożółkły; mokry buk; dzień z mgły powstaje i we mgłę zachodzi, w kotlinie bowiem ukryło się miasto, pośród rozlewisk (s. 5).

„Promienistość” i „koncentryczność” to cechy struktur symbolicznych wiecznie powracających. Ich refrenicznym echem jest powieściowy mitem „miasta jako słońca”, co zostanie wykazane w analizie zasady refreniczności na poziomie symbolicznym. Zwraca uwagę epicki opis „barwy” i „struktury” będący realizacją retorycznej figury enumeracji:

Rzeka tu skręca, cofa się i dzieli. Wapienna skała drogę jej tamuje, w dolinę wbita jak szczątek okrętu. Na skale zamek, bo miejsce obronne. Miasto u stóp skały, jak mchu, paproci i borówczanych krzaków gęstwa, co pień obrasta zwalonego dębu; jak tren fałdzisty u stóp wielkiej damy; jak orszak za panem, i jak bruzda ciemna, którą pozostawia w rozciętej ziemi plugu lemiesz biały; i jak ślad okrętu z wysoka widziany (s. 5).

Hasło: pojęcie „rzeka” jako synonim ruchu zderzone zostało antynomicznie z pojęciem „wapiennej skały” – stagnacją i beczasowością. Opozycja ruch/czasowość – stagnacja/bezczas przygotowuje pole semantyczne dla sekwencji wyrażającej wieczne trwanie: „wapienna skała – na skale zamek – miasto u stóp skały” (s. 5). Refreniczne są także rozbudowane porównania miasta wzmocnione paralelizmami składniowymi (sformułowania „jak” oraz „i jak” wraz z szeregiem wyliczeń powtórzono po dwa razy). W powyższym fragmencie po raz pierwszy do głosu dochodzi również opozycja „dama – pan” przytaczana przez narratorkę w następnych sekwencjach.

Sekwencja czwarta, rozpoczynająca się konstatacją: „Serce miasta w rynku”, rozwija i uzupełnia zasadę kompozycyjną „koncentryczności” i „kolistości” opisu „miasta” prezentowanego jako „ośrodek porządku”. Zasadę tę potwierdza następnym sformułowań: „Serce miasta w rynku – promienie ulic – plantów koło” (s. 5).

Niejako poza granicą tego świata sytuuje się „nowe miasto”, które jednak nie jest strukturą chaosu, „miasto nowe, jak dzwon w obwodzie szerokie, ruchome, z sercem, które czeka na obwołu przyjsie, aby dźwięk wydać – u szczytu wisząc, jak nietoperz we śnie” (s. 5).

Kulminacyjnym momentem narracji całego pierwszego mikrorozdziału jest informacja: „W tym mieście dom jest jeden, w którym mój punkt oparcia ustalam – miejsce nieruchome świata” (s. 5) (sekwencja piąta). Dalszy ciąg wypowiedzi zmienia bowiem perspektywę oglądu kreowanej przestrzeni z makrokosmicznej (odpowiadającej *de facto* tzw. ptasiej perspektywie lub mapie lotniczej) na mikrokosmiczną (opis domu jest swoistym katalogiem i studium detali architektonicznych)⁶. Istotnym elementem sekwencji jest wystąpienie w niej zapowiedzianych już prefiguracyjnie przez „damę” i „pana” – „Panny” i „Starca”. „Panna, stopą ścierająca głowę węża” (s. 6) opatrzona zostaje specyficzną inwokacją, ujętą przez autora w nawias: „(Panno uśmiechnięta, co zdobisz fasadę i wzrok przyciągasz przechodniów nabożnych, sprzyjaj opowieści i przychylności zjednaj tych, co ją poznają!)” (s. 6). Inwokacja taka jest formą gry z konwencją i samym wzorcem pieśni bohaterskiej. Epicka tradycja eksponowania rozbudowanej apostrofy „do muzy” zestawiona została z opatrzoną prośbą – nie o unieśmiertniające autora natchnienie, lecz o „sprzyjanie opowieści i zjednywanie przychylności czytelników” (s. 6). Dysonans wynikający z porównania konwencji i innowacji przełamuje dystans epicki, usuwając tym samym barierę różnic statusów – aoida i jego audytorium. Zabieg ten niewątpliwie „zjednuje przychylności tych, co powieść poznają...” (s. 6).

Sekwencja szósta uprawomocnia twierdzenia narratora o „domu jako miejscu nieruchomym świata” (s. 6) przez przywołanie jego genealogii (antropomorfizacja obecna w narracji; por. „dom jako głowa starca z brwią nasepioną” [s. 6]). Dom to dzieło „mistrza, co w mieście się wślawił licznymi gmachami” (s. 6). Rozwiązaniom owym towarzyszy refren zgodny z poprzednio omówionymi zasadami formalnymi (ciąg kolejnych wypowiedzi: „Projekt pochodził z pracowni mistrza – u tego mistrza z wiedeńskiej szkoły – mistrz budowlę tworzył” [s. 6]).

Klamrą kompozycyjną „skrótów metaforycznego powieści” jest sekwencja siódma (ostatnia):

Oto fundator: starzec z brwią zasepioną i wąsem jak wiecha, starzec w meloniku, w płaszczu czarnym, z laską, której koniec gumą ochroniony, by nie stuknęła. Jestem jego wnukiem. Dopomóż wnukowi powiedzieć historię, która w domu twoim początek

⁶ Por. powieściowy opis okapu w sekwencji piątej: „Nad piętrem trzecim okap, to jest dach tak wysunięty, jak gdyby zmarszczył brew starzec ponury. Urządzenie takie, cień rzucające na piętro najwyższe, spotka ważny turysta, w pałacach Pitti, Strozzi i Medici; okap ten cięty w pola kwadratowe – w polu jak w pudle, złota róża siedzi, a wszystko w drzewie. Pudła te znawca kasetonem nazwie, kwiaty kwiatonem i uznanie znajdzie dla tego, co dom stawiał, smaku, i tego, co płacił, fantazji” (s. 6).

bierze, jak rzeka w źródle, i jak mego kraju historia w mieście, co nad rzeką stoi. Dopotmóz, starcze, oraz wy, nieznani... (s. 7)

Ostateczne ujawnienie się „narratora-aoida” zapośredniczone zostało przez prezentację donatora domu. „Starzec” ten jest adresatem drugiej, po skierowanej do „Panny”, „inwokacji”. Diada „Panna – Starzec” (będąca powtórzeniem wcześniejszej „dama – pan”) ma patronować opowiedanej historii. Połączenie to tworzy jednak przede wszystkim schemat ikonograficzny Świętej Rodziny, a ten „podwójny patronat” nadaje całości mikrorozdziału – owej „powieści o mieście” – wymiar formalny formuły magicznej. Jak pisał Gerardus van der Leeuw, „największą moc posiadają słowa wtedy, gdy układają się w formułę, we frazę określoną brzmieniem słów, dźwiękiem i rytmem” (van der Leeuw 1978: 450). Zasada refreniczności narracji zbliża analizowany fragment powieści Kijowskiego do funkcjonowania rzymskiego gatunku poezji epickiej zwanego *carmen* (van der Leeuw 1978: 452). *Carmen* bowiem oparta jest na schemacie *verba certa* (słów stałych), w których niczego nie wolno zmienić i które należy recytować w określonej sekwencji dźwięków. Pewną wskazówką może być tu informacja, iż z tradycji rzymskiej, a ściślej jeszcze etruskiej, *verba certa* przejęte zostały przez liturgię chrześcijańską.

Zasada refreniczności narracyjnej zaobserwowana przeze mnie w analizowanym fragmencie powieści Kijowskiego pozwala zdefiniować ów tekst jako swoistą strukturę pulsacyjną. Pojawienie się w danej sekwencji określonego pojęcia („miasto”, „rzeka”, „powieść”, „skała”, „dama”/„Panna”, „pan”/„starzec”/„fundator”, „okręt”, „mistrz...”), paralelizmu składniowego lub anafory czy też figury enumeracji warunkuje ich dalsze występowanie w całym mikrorozdziale. Refreniczność pojęć ujawniona zostaje na początku zdań (pierwsze słowa), co świadczy o autorskiej intencji akcentowania ich obecności w toku narracji. Być może jest to daleka ekwiwalencja akcentowania inicjalnej sylaby w epickich pieśniach, o czym świadczyć może również to, iż fraza otwierająca to metrycznie heksametr daktyliczny.

Diagram 1.

Matryca zasady refreniczności⁷

Sekwencja I

Fraza otwierająca:

Miasto nad Wisłą, rzeką w Polsce główną, leży.

⁷ Schemat zasady refreniczności ilustruje poniższa matryca grupująca układ elementów powtarzalnych. Zob. Diagram 1. Opracowanie własne (A.K.).

Sekwencja II

Obrazem pierwotnym miasta bieg powieści znaczę;
 wykładam;
 poddawam;
 miasto, co stoi, i rzeka, co płynie

Sekwencja III

Miasto promieniste;
 Podobne słońcu;

Taka jest miasta barwa i struktura;

+

figura enumeracji

+

W kotlinie bowiem ukryło się miasto, pośród rozlewisk;

Rzeka tu skręca;
 Wapienna skała drogę jej tamuje;
 Na skale zamek;
 Miasto u stóp skały; jak mchu;
 jak tren fałdzisty u stóp wielkiej damy;
 jak orszak za panem;
 i jak bruzda ciemna;
 i jak ślad okrętu;

Sekwencja IV

Serce miasta w rynku;
 Stąd promienie ulic;
 Poza tym okręgiem nowe miasto wstaje;
 miasto nowe; jak dzwon;
 jak nietoperz;

Sekwencja V

W tym mieście dom jest jeden;
 mój punkt oparcia;
 miejsce nieruchome świata;
 dom do statku pisarz porównywał lub do człowieka; czasem do innego domu;
 Ten by porównać można do fregaty ciężkiej z głową Panny na rufie (o Pannie osobno);
 do głowy starca z brwią nasępioną (o brwi także będzie);
 do zamku wreszcie;
 +
 figura enumeracji
 +
 Panna w welonie;

I inwokacja

*Panno uśmiechnięta, co zdobisz fasadę i wzrok przyciągasz przechodniów nabożnych;
 sprzyjaj opowieści i przychyłność zjednaj tych, co ją poznają!*

*

Nad piętnem trzecim okap;
Urządzenie takie;
Okap ten cięty w pola kwadratowe;
Pudła te;

Sekwencja VI

Projekt pochodził z pracowni mistrza;
U tego mistrza;
Mistrz budowlę tworzył;

+

figura enumeracji

+

Tylko Panna jedna miejsce swe dostała z woli fundatora;

Sekwencja VII

Oto fundator: starzec z brwią nasepioną i wąsem jak wiecha;
starzec w meloniku;
Jestem jego wnukiem;

II inwokacja

*Dopomóż wnukowi powiedzieć historię, która w domu twoim początek bierze;
jak rzeka w źródle; i jak mego kraju historia w mieście, co nad rzeką stoi.*

Dopomóż, starcze, oraz wy, nieznanii...

O refreniczności słowa

Tajemnica polega na tym, że mowa w tym samym momencie, gdy jest opętana sobą, jest w stanie, jakby na dobitkę, udostępnić nam jakieś znaczenie.

(Merleau-Ponty 1999: 45)

Słowo powtarzane i odtwarzane, zamknięte w formule modlitwy, pieśni, a nawet dziecięcej rymowanki, to słowo przekraczające system językowy. W perspektywie przekroczenia systemu gramatycznego powtarzalność i odtwarzalność rymu, rytmu i refrenu staje się kulturową zabawą słowem, nadającą mu funkcję kreacji, nie zaś prostej desygnacji rzeczywistości⁸.

Zabawa (w systemie kulturowym – przyp. A.K.) przekształca się w ryt, to znaczy z zabawy niewymuszonej – w postępowanie. Każda bowiem zabawa związana regułami jest rytmem, postępowaniem, opanowywaniem. Ryt opanował życie, wyciągnął z niego moc na długo przedtem, zanim mogła to uczynić myśl; człowiek był rytualistą, zanim jeszcze nauczył się mówić. Tak więc najwcześniejsza kultura była kultem, tkwi ona u samych jej początków (van der Leeuw 1978: 390).

⁸ Por. funkcje kulturotwórcze zabawy sformułowane przez Rogera Callois (1973).

Rytuał upostaciowany w kulcie przywraca utraconą jedność rzeczywistości. W powieści Andrzeja Kijowskiego kreowanie świata – rytmicznego poematu, w którym słowa są przedstawieniem symbolicznego uniwersum – deklaruje „narrator-wnuk”:

Gdybym mógł działać, rozkazywać i świat urządzać według marzeń, uczyniłbym na powrót jedność pojedynczego indywiduum i zbiorowości, co je rodzi, domu i kraju, rodzinnych przygód i historii; uczyniłbym świat jak obraz w kolorach złota i purpury albo poemat rozrzucony rytmem jak wojska krok miarowym (s. 69).

Tętni więc potrójnym rytmem mitopopeja Kijowskiego: rytmem modlitwy, pieśni i dziecięcej rymowanki. Rytm modlitewny wyznacza zrytualizowana przez „dziadka” modlitwa *Zdrowaś Maryja*. Rytualizacja ta polega na funkcjonowaniu *Ave Maria* w powieści nie jako słownego elementu kultu Maryjnego, lecz formuły magicznej. Inkantacja *Zdrowaś Maryja* towarzyszy dziadkowemu rytuałowi oczyszczenia i restytucji ładu, który „brudny osad wojny – stos wielki ułożył i własną ręką podpalił, *Zdrowaś Maryja* szepcząc” (s. 68). „Panna” – patronka domu – otoczona jest kultem charakterystycznym dla ludowej czci oddawanej świętym. W klasyfikacji Gerardusa van der Leeuwa powieściowe *Zdrowaś Maryja* odpowiada modlitwie czarodziejskiej:

Modlitwa czarodziejska zawdzięcza swoją moc dokładnej recytacji, rytmiczności, wymienieniu imion i jeszcze innym przyczynom. Bardzo ważnym czynnikiem jest na przykład tak zwany wstęp epicki, występujący w wielu czarodziejskich zaklęciach. Nazywam to magicznym antecedensem. (...) Dana rzeczywistość korygowana jest tutaj przez słowo, słowo ją niejako substytuuje. Wydarzenie, które rozegrało się w zamierzchłej przeszłości i jest teraz mityczne i wzorcowe, przez siłę formuły staje się w dosłownym sensie współczesne, aktualne i płodne (van der Leeuw 1978: 466).

Zdrowaś Maryja w powieści realizuje także schemat opisywanych przez Franciszka Kotulę „modlitewek”. „Modlitewka” to formuła tajemna, modlitwa oparta na zaklęciu przekazywanym z ojca na syna lub z matki na córkę. Zaklęcie umieszczone w „modlitewce” przekształca relację modlący się – orędownik w modlący się – rzeczywistość zaklinana słowem⁹. Sądzę, iż powieściowy „kult Panny” nawiązuje właśnie do owej tradycji. Panna, „ścierająca głowę węża”, ma „zetrzeć również głowy nieprzyjaciół”, cud spowodowany formułą modlitewną powinien się wydarzyć niemalże automatycznie. Taka jest teleologia świata w świetle religijności „dziadka”. W powieści Kijowskiego „dziadek” i „wnuk” połączeni zostali mocą słowa, zamkniętego w formule modlitewnej. „Wnuk” wprowadzany jest bowiem w *sacrum* świata właśnie za sprawą „dziadka”. „Dziadkowi” zadaje pytania o swą genealogię, podkreślając świadomość wagi snu oraz modlitwy jako dróg docierającej do człowieka Transcendencji:

⁹ Specyfikę „modlitewki” omawia Franciszek Kotula (1969).

A mnie mówili kiedyś przecie, że mnie ptak przyniósł – sęp czy orzeł – we śnie, mówili, i w modlitwie. I ja bym, proszę dziadka, wołał, bo to prostsze niż dwie osoby z tłumy dobrać, na które mógłbym palcem wskazać i bez obawy krzyknąć: mamó, tato. Dlaczego tyle tajemnicy, dlaczego ciemno tak nad dzieckiem? Co będzie potem, jeśli od początku świat tak zawile się tłumaczy? (s. 51)

„Dziadek” – depozytariusz mocy, zawartego w formule magicznej ładu świata w teźże formule modlitewnej oddziałuje na poczucie porządku żywione przez otoczenie. Dubiel – wierny sługa jest tym, który „rozkazy dziadka znał jak pacierz” (s. 50). Nieprzypadkowo więc stanowi on dla „wnuka” drugie, po „dziadku”, źródło informacji o świecie. Porządek *Zdrowaś Maryja* podtrzymuje więc główny filar ładu kosmicznego uwewnętrzniony w postawie „narratora-wnuka” i uzewnętrzniający się w jego zachowaniach. „Pacierzem (wnuk – przyp. A.K.) uroczyście klepał głośno i długo, zwłaszcza zaś ostatnie *Zdrowaś Maryja*, które kazano mi mówić za sieroty” (s. 50). Modlitwa „wnuka” koncentruje się więc na powtórzeniu i odtworzeniu słów, przywołaniu ich magicznej mocy.

Słowo mocy jest potężne i w ustach człowieka, i w ustach boga. Słowo człowieka jest początkowo magiczne, twórcze. O ile można tu mówić o bogu, człowiek bierze w swoje usta boga. Ludzie tłumnie przychodzą do Empedoklesa ze swymi troskami, by zapytać o drogę zbawienia i usłyszeć zbawienne słówko. Słowo mocy nie daje się oddzielić od modlitwy (van der Leeuw 1978: 465).

Zdrowaś Maryja jest także swoistą prefiguracją obrazu cudownych narodzin tytułowego „dziecka przez ptaka przyniesionego”. Prefigurację tę odzwierciedla budowa modlitwy *Ave Maria*. Część pierwsza zawiera bowiem symboliczną figurę Zwiastowania (Łk 1,26), której elementy obecne są i rozpoznawalne w powieści (inwokacja do „Panny”, informacje o składanym Jej hołdzie przez „Starca-Dziadka”, uczynienie Panny patronką opowieści). Część druga to słowa świętej Elżbiety, kuzynki Maryi – scena Nawiedzenia (Łk 1,42). Cudowne macierzyństwo Elżbiety i cudowne narodziny „dziecka przez ptaka przyniesionego” łączy kulturowy mitem dziecka: daru nieba objawiającego nieograniczoną i zawieszającą prawa natury moc Transcendencji.

Rytm modlitewny porządkujący rzeczywistość narracyjną zsynchronizowany został w powieści Kijowskiego z rytmem pieśni liturgicznej, wyznaczającej fazy roku liturgicznego. Każdy mikrocykl, czas domowy, wywołuje z pradziejów świata cykl najpierwszy, podporządkowany śpiewom liturgicznym i nimi pieczętowany:

A nad nim (cyklem domowym – przyp. A.K.) rytm na co dzień cichy, niedosłyszalny dla laika sakralny rytm bożego roku, w którym zawarta tajemnica Pierwszego Przyjścia i Zbawienia. (...) Spuście – śpiewano po kościołach – rosę, obłoki, rosę łaski, rosę zbawienia... Świat – śpiewano – od wieków nieszczęśliwy zamarł w głębokiej nocy i żalobie – a to znaczyło, że przez cztery niedziele grudnia ludzkość cała, w kościele rzymskim zgromadzona, raz jeszcze przeżyć ma samotność z czasów, gdy w grzechu i rozpacz

czekała na Mesjasza przyjście. Czart nam panował, śmierć i trwoga – i fioletowe szaty wdziewał kapłan na znak, że w smutku wielkim sprawia ofiarę Adwentową. (...) Zaspasane dzieci przez staruszków pognane w zimną, mglistą noc, spuście nam rosę – cienko nuć, rorate coeli szepcze ksiądz. (...) A po Adwencie – Narodzenie, różne radości i zabawy... aż do początków marca, kiedy przychodził Post. Wtedy odżywam (narrator-wnuk – przyp. A.K.): popiołem sypię głowy grzeszne, i humiliate – śpiewam ostro – capita vestra, ludzie nieznośne, nieposłuszne... (s. 109–111).

Życie w uobecnionej pieśni liturgicznej staje się formą jednostkowej i zbiorowej zarazem pochwały stworzenia – pieśni pochwalnej, mowy będącej „ujściem dla mocy”:

Najważniejszą formą mowy pełnej przejęcia jest pochwała, pieśń pochwalna. Różni się ona tym od modlitwy, że nie jest stawianiem się woli człowieka przed wolą boską, lecz potwierdzeniem bożej mocy i woli, wobec których człowiek się znajduje. (...) Chwała rozbrzmiewa w wieczności i dochodzi do szczytu w anielskim chórze pochwalnym, jest ruchem ku Bogu, ruchem, który nie jest jedynie sprawą człowieka, lecz całego świata (van der Leeuw 1978: 471).

Pieśń jest znakiem danym człowiekowi. W pieśni słowo przekracza system gramatyczny, dwuwymiarową przestrzeń napisanego tekstu. Słowo w pieśni staje się elementem świata ożywionego, nośnikiem mocy. Dla powieściowego bohatera, nazwanego przewrotnie „bzikiem”, korzystającego z jałmużny „Dziadka”, pieśń wskazuje jednoznacznie na objawienie. Przybywa on bowiem do nestora rodu, niosąc swoistą „Ewangelię”:

Oczy miał błękitne, zażawione lekko; mówiąc rękami wymachiwał i słowa łykał jak kto, kto przybiegł zdyszany z wielką nowiną.

- No, i usłyszałem śpiew.
- Kobiety?
- Chóru chłopców albo dziewcząt.
- Co śpiewali?
- Chwalcie łąki umajone.
- W kościele może? U pijarów?
- Nocą? – zapytał drwiąco bzik.
- Bywa – (Dziadek – przyp. A.K.) bąknął niezbyt pewnie.
- Kościelne okna, co je nad murami widać, ciemne były.
- Bo drzewa zasłoniły światło.
- Dobrze patrzałem.
- Pielgrzymka mogła iść ulicą – do Kalwaryi lub Mogiły.
- Śpiew szedł z góry, jakby z drzew, albo jeszcze z dalsza nawet – z chmur czy z gwiazd (s. 93–94).

Śpiew „z góry” uprawomocnia wypowiedź obłąkanego „proroka”: powieściowego konglomeratu symbolicznego postaci – Kasandry, Laokoona i świętego Jana jednocześnie. „Prorok” ten – osobowość maniczna zyskuje posłuchanie u „Dziadka”, wspólną bowiem płaszczyzną obu jest trwanie w rzeczywistości *sac-*

rum, w przestrzeni słów pieśni. Dziadek staje się pierwszym odbiorcą „Dobrej Nowiny”, to jemu przekazuje prorok formułę magiczną ładu świata – modlitwę ofiarowaną przez „Pannę”:

– Powiedz im, niechaj tu w tym miejscu – ze wzrastającą mocą mówił bzik – gdzie stoję teraz, figurę moją ufundują i niech co wieczór tu się zbiorą, modlitwę mówią, której ty ich nauczysz według tego, co tobie teraz nakazuję. „Panno najlaskawsza, mają mówić – pisz pan czym prędzej, bo zapomnę – krzyknął, a dziadek chwycił pióro – co się zjawiała biednemu włóczędze w miejscu, skąd zwykle woda tryska, spraw, niech to miejsce będzie odtąd źródłem miłości oraz przebaczenia dla wszystkich, którzy w to uwierzą. Przez Chrystusa Pana naszego amen”. I zniknęła, a chór zaśpiewał Witaj, Królowo (s. 95–96).

W ten sposób ryt indywidualnego doświadczenia *sacrum* pieśni ma w posłannictwie „proroka” zostać powszechną pieśnią pochwalną, powtarzalną i odtwarzaną już jako rytuał. „Dziadek” – apostoł słowa sam staje się świadectwem żywego, gdyż sprawczego Słowa. „Dziadek” to w powieści Andrzeja Kijowskiego pieśń poddana personifikacji. Tożsamość „życie-pieśń” pojawia się również w opowieści Dubiela o tajemniczym, zaginionym chłopcu – Bolku, którego śladów poszukuje „narrator-wnuk”: „Kasztana najlepszego wziął ze stajni i poszedł za wąsatym wodzem – w bój, jak śpiewano wtedy... W boju padł – i skończona piosnka. Ej, ty Boże mocny – blaszkami końskiej liry brzęknął” (s. 36).

Siła sprawcza pieśni jest mocą każdego jednostkowego istnienia: „każdy wreszcie może i musi królową śpiącą ze snu zbudzić, przywrócić córkę Demetrze, pieśnią lub siłą wyprowadzić zbłąkaną w pieklach Eurydykę” (s. 43). Pieśń to żywy, gdyż reaktualizowany w słowach, obraz przeszłości, owa Mickiewiczowska „arka przymierza”. Tradycja i przeszłość tak pojmowane dostępne są dla „narratora-wnuka” dzięki odnalezieniu tajemniczej pocztówki z podpisem:

A pod obrazkiem napis taki: „Patrzaj, Basiu, mówi stary, ścisząc głos, patrzaj, mówi, jak tam nasi biją w tarbany...” On ich wita, bo ich kocha, on im swój dom otworzy i odda syna, konie, izby w domu, stajnie, gumna, on – ten starzec na obrazku – jest z historią za pan brat, i o nim śpiewa lud piosenkę (s. 68).

Rytm pieśni, rytm powracającego słowa, uzewnętrznia się jednakże nie tylko w pieśniach *sacrum*. Także ludowa przyśpiewka towarzyszy refreniczności świata. Jej porządek *profanum* – *ludus* dopełnia dwubiegunowego, sakralno-profanalnego misteryjnego obrazu rzeczywistości. Płaszczyzna *profanum* jest wspólna dla „Dziadka” i Dubiela. Obaj śpiewają kolejne zwrotki ludowej przyśpiewki *Miała baba koguta*. Śpiew inicjuje „Dziadek”, wystukując dodatkowo rytm codzienności laską:

– Wio, jedziemy! – wołał dziadek głosem jasnym, odmłodzonym, laską stukał w podłogę karetki dywanikiem wyścieloną i śpiewał: Miała baba koguta, koguta, koguta, Wsadziła go do buta, do buta, bęc! (...) I nową piosnkę dziadek nucił: Przy samowarze siedzi moja Ata. A w samowarze Szarskiego herbata... (s. 29–30).

Następnie uśpiony monotonnym stukotem karety „wnuk-narrator” przebudzony zostaje śpiewem Dubiela, będącym niejako rezonansem piosenki „Dziadka”:

Zbudziłem się łagodnym kłapu – kłap po bruku. Ktoś w ramionach mnie kołysał i alkoholyczny zapach wionął prosto w nos. Przede mną ujrzałem zgarbione plecy Dubiela i cylinder na tył głowy zesunięty, jakby już, już miał spaść. A nade mną ktoś chrapliwie i żałośnie nucił: Miała baba indora, indora, indora, Wsadziła go do wora, do wora – bęc! (s. 75).

Śpiewanie tychże, wydawałoby się, banalnych tekstów pełni w powieści funkcję magiczną. Otóż wypełniają one przestrzeń przemilczenia i tajemnicy, skrywaną przed „narratorem-wnukiem”. Śpiew „Dziadka” i Dubiela zastępuje za każdym razem pauzę komunikacyjną powstałą po pytaniu „wnuka” o jego genealogię. Przyśpiewki te w mojej interpretacji są paradoksalnie wypowiedzianym performatywnym milczeniem. Ich ludyczna bezrefleksyjność jest zarazem szczególnie głośną glosolalią. A zatem taki śpiew jest przemilczeniem wobec ambiwalentnego *sacrum* obrazu cudownych narodzin „dziecka przez ptaka przyniesionego”. „Milczenie rozumiane początkowo magicznie *favete linguis*, które miało przewyciężyć moc złego słowa, staje się przez przesunięcie pozytywnym wyrazem tego, co niewyraźalne, językiem tego, co w języku niewypowiadalne” (van der Leeuw 1978: 473). Przemilczenie wyrażone słowami przyśpiewki sprawia, iż słowa funkcjonują jako rytm i rym, odzwierciedlający jednocześnie stukot laski dziadka, turkot kół karety, codzienny rytm dnia, ale i gonitwę myśli – słowem, wszystko „to”, co uczestniczy w misterium świata, stanowiąc jego drugi biegun – codzienne *profanum*.

Wydobywanie ze słów ich magicznego rytmu, koncentrowanie się na warstwie brzmieniowej jest znakiem rozpoznawczym rytmu dziecięcej rymowanki¹⁰, dopełniającego w powieści Andrzeja Kijowskiego powtarzalności i odtwarzalności modlitwy i pieśni. Dążenie do rytmicznego wyrażania myśli sygnalizuje poszukiwanie porządku i jedności świata. Jedność zaś przywrócona może zostać przez rytuał, za którego trywialny odpowiednik uznaje się często zabawę. „Zabawy są przechowalnią symboli albo przemienionych rytuałów, jako przykład weźmy choćby grę w klasy, ludyfikację pogańskiego rytuału inicjacyjnego (forma spiralna), następnie chrześcijańskiego (forma bazylikowa, potem katedralna), z których dziecko zachowało tylko sportowy gest” (Durand 1986: 106). „Narrator-wnuk” wprowadza do narracji krótkie rymowanki – słowa zaklinające rzeczywistość. Ich mitotwórczą aczasowość podsumował w jednej z owych małych form narrator: „Lecz nie to jest ważne, co się wtedy stało, co się było rzekło, wrzasnęło lub co się myślało” (s. 63).

¹⁰ Terminologię oraz charakterystykę tzw. folkloru dziecięcego podają za: Cieślowski 1975, 1985.

Formę „zamawianki” – formuły magicznej neutralizującej zło i zabezpieczającej przed zaistnieniem niepożądanego stanu rzeczywistości – ma wypowiedź skierowana przez „narratora-wnuka” do Dubiela; jest to swoista prezentacja *tabu* porządku powieściowego świata: „Nie psuj, mówię, Dubiel gry, nie upadaj, nie umieraj. Ludzie płaczą – nie przeszkadzaj, ludzie milczą – nie krzycz, zęby ściągnij, końską grzywę malowaną srebrem mocno w garście chwyć, i przetrzymaj” (s. 14).

W rozmowie, pozornym dialogu z doktorem Kreftem, w postaci wyliczanki ujęto słowa lekarza: „Jeśli odpowiesz inaczej, niż chcemy, potwierdzisz tylko to, co dawno wiemy” (s. 22). Innym sposobem zapanowania nad światem mocą słowa jest przygotowanie do milczenia-snu, zastosowanie magicznej kołysanki: „Cisza, ciemno, w swej kancelarii dziadek śpi i o klientach śni” (s. 38). Kołysanka ujmowana jako forma symboliczna wywodzi się z kręgu mistycznego różnorodnych tradycji religijnych i jest swoistą pauzą komunikacyjną poprzedzającą „milczenie” – przestrzeń „mowy” Absolutu.

Mistyka chrześcijańska znajduje swój wyraz w pięknej kołysance Tersteegen, pieśni pochwalnej kończącej się milczeniem, które jest mową Boga:

„Śpijmy teraz,

A kto nie może spać,

Niech modli się wraz ze mną

Do Wielkiego Imienia,

Któremu w dzień i w nocy

Niech będzie chwała i cześć.

O, Jezu, amen.

Niechaj Ci świeci

Klejnot światła niebiańskich;

Niech będę Twą gwiazdką

Świecącą tu i tam.

Oto skupiam się i proszę Cię,

O, Panie, mów teraz Ty,

Mów do mnie w najgłębszej ciszy i ciemności” (van de Leeuw 1978: 475).

Życie rytmem modlitwy, pieśni i dziecięcej rymowanki, wsłuchiwanie się w naprzemienne milczenie i słowa wprowadza „narratora-wnuka” i jego „Dziadka” w misteryjność świata. Diada ta egzystuje w rzeczywistości powtarzalnej i od-twarzalnej, w świecie codziennych epifanii sensu zwyczajnej, ludzkiej egzystencji. Kluczem do tych epifanii jest znajomość magicznej formuły modlitewnej, którą „Dziadek” przekazuje wnukowi w rytmicznym przeplataniu się codzienności i święta. W ten sposób refreniczność słowa w powieści Andrzeja Kijowskiego uwarściwia czytelnika na uobecniający się w rzeczywistości codzienny dialog *sacrum* i *profanum*.

O refreniczności topologicznej

O mitemie miasta

Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności.

(Schulz 1998: 385)

Miasto w powieści Andrzeja Kijowskiego funkcjonuje jako kulturowy mitem: pojęcie ufundujące system porządku kosmicznego i wpisujące się w koncepcję hieratycznego miasta-państwa, mitotwórczej *polis*. Pojęcie miasta przynależy zatem do porządku kulturotwórczej „przestrzeni”, nie zaś podległego naturze, dzikiego „obszaru”. Przestrzeń taka to forma zdolna poprzez „akt swoich artykulacji służyć znaczeniu”¹¹. Topologia powieściowego „miasta”: modelu gramatyki wypowiedzi jest więc tekstową „przestrzenią wyartykułowaną”:

To samo, co czasu, dotyczy także przestrzeni. Nie jest ona homogeniczną masą ani sumą wielu „cząstek przestrzeni”; jak czasowi odpowiada trwanie, tak przestrzeni rozciągłość, *etendue* (Bergson). Części przestrzeni mają własną i samodzielną wartość, podobnie jak części czasu (Cassirer). Są „siedzibami”. A stają się nimi wskutek wyodrębnienia z wielkiej rozciągłości świata. Część przestrzeni nie jest w ogóle częścią, lecz miejscem, a miejsce staje się „siedzibą”, gdy człowiek się w nim zatrzyma, gdy tam zostanie (Leeuw 1978: 438).

Mitem miasta w *Dziecku przez ptaka przyniesionym* jest właśnie tak rozumianym archaicznym mitemem czasoprzestrzeni. Promienistości i koncentryczności w opisie przestrzeni miasta (por. matryca refreniczności) odpowiada kolistość i cykliczność czasu. Mitem miasta zrealizowany został w niniejszej powieści w inwariancie „miasta słońca”. „Miasto podobne słońcu, gdyby zgasło słońce, na ziemię spadło i stygło w oparze krwawym i popiele, odzwierciedla szlak słoneczny, aby wschodzić i ukrywać się pośród rozlewisk” (s. 5). Metafora zachodu słońca obrazuje *de facto* upadek zakładu wynajmu koni należącego do nestora rodu „Dziadka” Teofila:

Zakład odtąd upadał. Upadał powoli jak dąb podcinany, który koronę ku ziemi przechyla nie prędeż od słońca, gdy we mgle się skryje przedwieczornej; aż punkt krytyczny równowagi minie, wtedy runie z trzaskiem jak zwierzę ubite (tak i słońce w oczach ginie, jakby ręka czyjaś za horyzontem skryta, ściągnęła je raptem albo zdusiła) (s. 9).

„Dziadek” wielokrotnie inkantuje w swych powracających refleksjach pochwałę porządku solarnego: „W świecie nic nie ginie, a tylko się kryje na czas jakiś, jak słońce wieczorem”. W pamięci wnuka pozostanie jako depozytariusz ładu: „świat

¹¹ Mitotwórcze rozróżnienie binarne typu: „obszar” – „przestrzeń” pochodzi od Algirdasa Greimasa (Leach, Greimas 1989: 168).

jest kołem – mówił – wiecznym powtórzeniem, rytmem. W rytmie jego piękno oraz sprawiedliwość” (s. 10). W sytuacjach krytycznych twarz „Dziadka” staje się dla wnuka obrazem zachodzącego słońca. Wnuk mówi o nim: „Nie słuchał; na twarz i szyję czerwone plamy wstępowały, jak chmury o zachodzie słońca, wróżące nocną zawieruchę” (s. 148). W ten sposób „Dziadek” zyskuje rangę bohatera – króla solarnego – centrum swoistego kosmosu, świata codziennych spraw wnuka. Dom „Dziadka” to według powyższego kodu mitograficznego zarazem pałac słoneczny władcy słonecznej *polis*.

Mitem miasta-słońca koresponduje genetycznie i symbolicznie z ideą *polis* kosmicznej. W hieratycznej *polis* król jest zawsze centrum świata, ludzką reprezentacją ogólnego ładu kosmicznego, nazywanego mianem *Me* w Sumerze, *Maat* w Egipcie, *Ryta* i *Dharma* u Ariów, a *Dao* na Dalekim Wschodzie (za: Szyjewski 2001: 508). W owym powieściowym mieście słońca istnieje rozwijana wielowymiarowo symbolika jedności rzeczywistości, w którą wpisany jest sam władca:

Miasto, którym włada, zorganizowane jest na bazie podzielonego na ćwiartki koła, w którego centrum znajduje się pałac władcy lub świątynia bóstwa¹². Jego struktura jest więc wyznaczona zasadami matematycznymi i kalendarzem opartym na ruchach ciał niebieskich. Król jest obrazem Słońca, królowa – Księżycy. (...) Podstawowym motywem mitologii miasta jest *hieros gamos* (Szyjewski 2001: 509).

W powieściowym inwariancie mitemu miasta-słońca nastąpiło powieściowe „usunięcie” motywu *hieros gamos*, jako że występująca w funkcji królowej „Panna” przynależy do wyższego porządku sakralnego niż odpowiadający bohaterowi solarnemu „Starzec”. Analogiczny względem mitemu rudymmentarnego pozostał jednak związek solaryzacji z władzą królewską. Istnieje przecież hipoteza religioznawcza łącząca mit urbanizacyjny z solaryzacją władców, nazywanych synami Słońca. Dzieci Słońca obecne są w różnorodnych systemach kultury, od władców hetyckich, babilońskich, egipskich, polinezyjskich aż do chrześcijańskiej idei Chrystusa jako *sotera*¹³.

Miasto powieściowe jest królewską nekropolią, co mitem miasta-słońca sytuuje w szczególnej perspektywie. Czasoprzestrzeń taka uczestniczy w mocy kosmicznej, która realizowana jest w wiecznym kulcie władcy (słynne hasło: „umarł król, niech żyje król”). Słońce jako dawca ładu makrokosmosu i mikrokosmosu podlegało kultom zogniskowanym w osobie władcy-słońca, gwaranta mezokosmosu, a więc porządku społecznego (Kopaliński 2001a: 684). Triada makro-, mikro- i mezokosmos została oparta na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Zachwianie jakiegokolwiek z trzech części powoduje upadek pozostałych. Każde zburzenie ładu to katastrofa kosmiczna. Zapowiedź owej katastrofy kosmicznej, rozumianej

¹² Por. w powieści Andrzeja Kijowskiego: „promienie ulic określa plantów koło; w tym mieście dom jest jeden, w którym mój punkt oparcia ustalam – miejsce nieruchome świata (s. 5).

¹³ Mitem bohatera solarnego zanalizował Joseph Campbell (1994).

jako koniec danego jednostce ładu, widoczna jest już w metaforyce zachodzącego słońca, w pierwszym mikrorozdziale powieści. Katastrofę obrazuje jednak przede wszystkim następujące wypowiedzenie budujące wizję miasta, które było „podobne słońcu, gdyby zgąsło słońce, na ziemię spadło i stygło w oparze krwawym i popiele” (s. 68). Rozwój narracji jest więc *de facto* eschatologiczną relacją z „końca czasu”. Upadek słońca na ziemię jako znak czasu apokalipsy to mitem archaiczny i powszechny kulturowo. „Krwawe opary” i popiół zbliżają mitem miasta-słońca do kręgu symbolicznego *Apokalipsy Świętego Jana*. Symbolika ta przeciwstawia dwa miasta: Babilon i Niebiańskie Miasto. Jedno istnieje na ziemi i zostanie zniszczone w dniu Sądu (Ap 18). Drugie, istniejące w niebie, „to Miasto Święte – Jeruzalem Nowe, przybytek Boga z ludźmi” (Ap 21,2–5, za: Baldock 1994: 122).

Miasto w *Dziecku przez ptaka przyniesionym* jest jednocześnie niebiańskim wzorcem i jego ziemską emanacją łączącą w sobie archaiczną ambiwalencję *sacrum*. Polaryzacja *sacrum* – *profanum* zostaje w nim przewyciężona w relacji „Dziadek – wnuk”. „Miasto stare, było jak starzec, co żyje wspomnieniem świetniejszych czasów, i jak dziecko zarazem, co czeka na święto” (s. 13). Dzieciństwo będące zarazem schyłkiem to swoista parafraza symboliczna toposu *et in Arcadia ego*. Diada „Dziadek – wnuk” naznaczona jest samotnością trwania w epicentrum oddziaływania *Axis Mundi* (zob. Eliade 2009), którą w powieści ucieleśnia dom – siedziba rodu. Miejsce nieruchome świata implikuje bowiem nieodwracalne konsekwencje. Otóż stanowi ono ujęcie mocy kosmicznej:

Strumień ten wypływa z niewidzialnego źródła, natomiast jego ujęcie znajduje się w środku symbolicznego kręgu wszechświata, w Niewzruszonym Miejscu z legendy o Buddzie (zob. Eliade 1998b), wokół którego – można by powiedzieć – obraca się świat. Pod owym miejscem znajduje się podtrzymująca świat głowa kosmicznego węża, smok symbolizujący wody otchłani, które są boską, stwarzającą życie energią i substancją demiurga, światotwórczym aspektem nieśmiertelnej istoty. Z tego miejsca wyrasta drzewo życia, jest to sam wszechświat. Korzenie tego drzewa tkwią w podtrzymującej je ciemności, na jego wierzchołku przysiadł złoty ptak słońca, a u podnóża tryska nigdy nie wysychające źródło. Może to być też kosmiczna góra, z miastem bogów rozpościerających się niczym świetlisty lotos na szczycie i ciemnymi, rozświetlanymi tylko błyskami drogich kamieni, miastami demonów we wnętrzu. Równie dobrze może się tam znajdować postać kosmicznego mężczyzny czy kobiety (na przykład samego Buddy albo tańczącej bogini Kali), siedzących lub stojących, albo nawet przywiązanych czy przybitych do drzewa (Attis, Jezus, Wotan), ponieważ bohater jako wcielenie Boga jest pępkiem świata, punktem centralnym, przez który tryska w czas energia wieczności (za: Campbell 1994: 41).

Idea centrum zrealizowana została w powieści Andrzeja Kijowskiego za sprawą mitemów zasygnalizowanych w analizie Josepha Campbella. W funkcji reprezentacji świętego „Środka” występują w powieści: ratusz miejski, dom, zakład wynajmu koni. *Axis Mundi* przebiega przez bryłę architektoniczną domu, który jest „jeden”. Koncentryczne kręgi to plantów koło, ale przede wszystkim Błonia.

Błonia zaś z miastem-centrum tworzą strukturę *polis* (za: Kopaliński 2001a), w której ramach ufortyfikowane miasto z twierdzą na wzgórzu okolone jest obszarem rolniczo-pasterskim jak na przykład Ateny z Attyką. Charakterystyce tej niemalże definicyjnie odpowiada opis powieściowy:

Błonia – słowo archaiczne, cudem ocalałe w mowie współczesnej naszego miasta razem z tym, co oznacza: z łąką nadrzeczną, która ominęła miasto, cofnęło się przed nią, przypadając do jej brzegów, jak stado, które do kąpieli schodzi. (...) Za Rudawą wzgórze długie, za którym kryje się słońce, gdy swój bieg nad miastem kończy, na wzgórzu kopic i forteca (s. 70).

Miasto i dom są twierdzami, bastionami tradycji. „Miasto bliskie granicy, która Austrię dawną z dawną Rosją dzieliła, dawną Polskę kryjąc, na mapach imperium czarną gwiazdą zaznaczono jako Festung – twierdzę” (s. 9), a sam dom to „prawdziwa Polska” (s. 58). Trwaniu owych twierdz patronuje jednak „Panna depcząca głowę węża”, której kult konstytuuje postać dziadka w pamięci wnuka. „Dziadek” broniący trwania domu i tradycji chroniony jest przez „Patronkę, której część składał jawną i kosztowną”:

Stukali nocami do dziadkowych okien zapóźnieni żołnierze, kwatery żądając. On czarne zasłony w oknach porozwieszał, wyjechałem napisał na bramie zakładu, zamknął się z rodziną i obronę rozpoczął wściekłą a milczącą w swym pięknym domu pod Panny figurą, do której modły zanosił żarliwie, aby starła głowy nieprzyjaciół, co na zgubę jego zewsząd armie pchają (s. 10).

„Dziadek” dokonuje również oczyszczenia w punkcie środkowym:

Ona zwyciężyła – mawiał później, kiedy zawierucha minęła, upadły mocarstwa, rozpierchnęły się armie; na środek podworca zwłókł zatęchłe sienniki i słomę – brudny osad wojny – stos wielki podpalił, *Zdrowaś Maryja* szepcząc (s. 10).

Wierność ładowi kosmicznemu, kształtowanie rzeczywistości w odniesieniu do *Axis Mundi* najpełniej uwydatnione zostały w idei pogrzebu wyznawanej przez „Dziadka” – formule ofiarowywania zwłok środkowi rzeki:

– Myśmy są z Wodzem jednolatki – wesoło okiem mrugnął dziadek. I dalej swoją rzecz poprowadził: Pojedziemy ulicami... Dzwony, chóry, światła, kiry... Pod zamkową górę, nad brzeg, nad Wisły brzeg urwisty, gdzie skała wprost do wody schodzi, skąd prehistoria źródła bierze, gdzie zabił smoka księżę Krak, a potem córka księcia Wanda płynącej wodzie powierzyła swą cześć dziewiczą, gdy jej zagroził cudzoziemiec, tam, gdzie porachunków z losem dokonywali pradiadowie, pomost zbudujcie długi – na niezbyt grubych palach – na środek rzeki, jak ostrogę... (s. 146).

To „Dziadek” właśnie jako „Starzec-fundator” wraz z figurą Panny umieszczeni w niszach architektonicznych w fasadzie domu są refrenem kulturowym postaci kosmicznych mężczyzn i kobiet. „Dziadek” spełnia także funkcję ducha

opiekuńczego, przewodnika inicjacji, wprowadzającego wnuka w tajemnice *sacrum* góry kosmicznej:

- W górę! – wołał dziadek, chociaż ulica nie wznosiła się ani trochę, opadała nawet nieco, bo miasto leżało w kotlinie, a dom nasz stał na Piaskach, na wydmie dawnej, opodal dawnych murów miejskich.
- Jak to w górę, dziadziuś – pytałem uparcie za każdym razem, gdy rozkaz taki usłyszałem.
- No, w miasto, w rynek – odpowiadał jeszcze gniewny – a głupich pytań nie zadawaj, bo dobrze wiesz.
- A dlaczego tak? Wcale nie jedziemy w górę.
- Miasto jest górą?
- A nieprawda!
- Prawda, bo ludzie – Tak mówił, odkąd żyję.
- A dlaczego?
- Co dlaczego?
- No, tak mówi?
- Góra – mówi? – czy ja wiem. To może władza, tron...
- Królewski?
- No.
- Przecież dawno nie ma króla.
- To będzie.
- Tu? W naszym mieście?
- A czemu nie?
- Inne czasy, dziadziu.
- Inne czasy, inne czasy – ja ci dam. Głupcy mówił tak jak ty.

- ...Ja ci powiem, słuchaj, dziecko: co kiedyś było, musi powrócić, wszystko się wraca, wszystko powtarza, nic nie umiera, życie jest kołem, jak to miasto nasze i jak ziemia cała, jest kuliste (s. 27).

Rozmowa z „Dziadkiem” staje się dla wnuka wstępowaniem w mit Złotego Wieku, *in illo tempore*. Rozumienie przestrzeni miasta ma wymiar brania w posiadanie obszaru, który dzięki nadaniu mu sensu przekształcony zostaje w przestrzeń ładu. Możliwe jest to jednak tylko w wypadku bytowania w punkcie centralnym. „Fakty, które pokazują nam nadawanie rzeczywistości przez uczestnictwo w symbolizmie środka: miasta, świątynie, domy, stają się rzeczywiste przez to, że są utożsamiane ze środkiem świata” (Eliade 1998b: 14).

„Dziadek” zakreślający przestrzeń sensu odpowiada roli „wnuka-narratora” kreującego przestrzeń słowa w powieści. Kreacja opowiadacza jest echem przyswojonego przez niego opowiadania „Dziadka”, owej powieści o mieście. Wnuk rytualnie powtarza czynność zaklinania świata: rytuał inkantacji, akt nazywania słowem. Zabieg ten zyskuje wymiar magii sympatycznej. „Tu opis nastąpi, przez podobieństwa, jak to w zwyczaju dawniejszym bywało, gdy dom do innego statku pisarz porównywał lub do człowieka; czasem do innego domu” (s. 5–6).

Miasto i powieść kreowane przez narratora to zobrazowane narracją koncentryczność, pulsacja i wywoływanie kulturowych asocjacji. Gest zaklinalnia natury, a więc poskramiania sił przyrody, uległ w ten sposób transformacji w jego paradoksalną postać zaklinalnia kultury, podmiotowej i osobistej internalizacji jej wzorców, poszukiwania własnej, jednostkowej tożsamości. Inwariant ten aksjologicznie jest jednak bardzo wierny swemu rudymmentarnemu mitemowi. Obecna w powieści Kijowskiego restytucja ceremonii nie odbiega swą wymową obrzędem tzw. dawnych „kultur tradycyjnych”. Campbell w rozważaniach dotyczących Pępek Świata przytacza przykład ludu Paunisów z północnego Kansas i południowej Nebraski. Podczas święta *Hako* czarownik rysuje palcem nogi koło na ziemi. Ze względu na zbieżność narracji w poniższym rytuale z symboliką ufundującą tekst powieści *Dziecko przez ptaka przyniesione* przytaczam za Campbellem ową relację *in extenso*:

To koło przedstawia gniazdo – wyjaśniał taki czarownik – a rysuje się je palcem nogi, bo orzeł buduje swoje gniazdo szponami. Chociaż naśladujemy ptaka budującego gniazdo, to czynność ta ma jeszcze inne znaczenie – myślimy o Tirawie tworzącym świat, żeby ludzie mieli gdzie żyć. Jeżeli wejdiesz na wysokie wzgórze i spojrzysz wokół, to z każdej strony zobaczysz niebo dotykające ziemi, a w środku tego okręgu żyją ludzie. A więc te koła, które rysujemy, są nie tylko gniazdami, ale przedstawiają też koło, które Tirawa-atius zrobił, określając miejsce zamieszkania wszystkich ludzi. Te koła oznaczają też grupę ludzi połączonych więzami krwi, ród i plemię (Campbell 1994: 41).

Zasada koncentrycznych kręgów w powieści to świadectwo współistnienia mikro-, makro- i mezokosmosu: „Dziadka” i wnuka, rodu, a wreszcie miasta i świata. Docierająca do samoświadomości „Dziadka” refleksja o nadciągającej katastrofie kosmicznej związana została z unicestwianiem zbudowanego przez niego samego ładu:

Opróżnić kazał półki z ksiąg, w których spisane były dzieje zakładu koni i pojazdów – dziad jego, ojciec i on sam w nich uwieczniali zamówienia: śluby, pogrzeby i rocznice, zjazdy, wręczenia i nadania, w których karety i powozy, i karawany naszej firmy miały swój udział. Te księgi w marmurkowy karton oprawione w firmie R. Jahody były przymierza dokumentem – przymierza – przymierza zawartego ongi z rodziną, firmy z krajem (s. 133).

„Dziadek” niczym ów pauniski czarownik posiada moc oglądu całościowego kręgów miasta, rodu, dziejów. To on widzi rzeczywistość w panoramie z wysokiego wzgórza:

Patrzał dziadek na miasto we mgle. Ono ciemniało, jak grzęzawisko o wieczorze. Nad nami katedralne mury z białego cisu, szerniali Święci, szczyty z miedzi – na nich dzwony, na grubych belkach zawieszane (...). Słowami huczy góra stara, a wokół opar, grzęzawisko miasta i świata – i tam w dole, zgubiony chłopiec – wnuk i ojciec – przez towarzyszy porzucony, błąka się jeszcze, czy zabity? I rzeka płynie wokół miasta (s. 141).

Diada „Dziadek – wnuk” to realizacja zasady jedności przeciwieństw: *coincidentia oppositorum*. Zawieszenie polaryzacji „młodość – starość” jest konsekwencją oddziaływania mocy Środka Świata, której obaj są mediami. Mistyczną jedność obu postaci powoduje jednakowe i jednorodne postrzeganie rzeczywistości, które przez innych członków społeczności zamykane bywa w stereotypach „dziecinności” i „zdziecinnienia”. Logika paradoksu wymaga bowiem wsłuchiwania się w głos „samego życia”, jego dostępność zaś przysługuje tylko jednostkom otwartym na tajemnicę. Diagnozę symboliczną tej relacji postawił powieściowy wnuk:

Lecz w dziecku jest coś, dziadku drogi, co od rozumu potężniejsze, co człowiek powoli z wiekiem traci, jeśli z dzieciństwem rozbrat bierze i zrywa związki z życiem, zawarte wtedy, gdy na nie patrzył z wysokości waszych, dorośli, stóp i kolan. Ja dziecko, głosem życia jestem, jam samo życie, jak ono prosty i dziki jak ono (s. 62).

Dziecko jako symboliczny głos wewnętrzny transformuje mitem „Starca-mędrca”, nadając inicjacji charakter obustronnej, podmiotowej relacji. Mitem powieściowy rozbija więc strukturę ukutą przez topos *puer-senex*, akcentującą znaczenie proporcji obu komponentów osobowości. Sytuacja progowa „Dziadka” i wnuka polega na naznaczeniu ich jednakową samotnością wobec niepewności i ambiwalencji przeżywania świata. Zarówno bowiem dzieciństwo, jak i starość są formami przejściowymi egzystencji narażonej na depersonalizację w zderzeniu ze społecznością. Diada „Dziadek – wnuk” nie tworzy relacji hierarchicznej, lecz wzajemnie się analogizującą. Rady „Dziadka” mają tę samą wartość, co rady wnuka: „Zrób to samo, gdyż dziecko cię prosi, dziecko twoje w tobie wciąż żywe, które miłość twoja głębi i twój żal zagłusza” (s. 63).

„Wnuk-narrator” powieści o mieście, ukształtowany przez obcowanie z mitotwórczym wiecznym powrotem – ideą modelową dla „Dziadka”, skupia w sobie ową „energię przechodzącą w czas, a pochodzącą z wieczności”. Jako „dziecko przyniesione” przez słonecznego ptaka, będące mitycznym zwornikiem wszelkiej energii i materii, dokonuje autocharakterystyki:

Zakładam zatem, że moje („narratora-wnuka” – przyp. A.K.) powieściowe ja jest w świecie idei tym, czym jest atom dla kosmosu: mikrostrukturą i modelem, źródłem energii i programem; jest kodem, w którym znaki wszystkich kultur już dane są i zapisane; jest ma dusza (jak powiadała Młoda Polska) planem generalnym wszelkich rozwiązań i decyzji, muzeum wszelkich dzieł gotowych i składem przyszłych prototypów (s. 77).

W ten oto sposób „ja” powieściowe wpisane zostało w porządek omówionej wcześniej trójjedni mikro-, makro- i mezokosmosu. Mitem miasta-słońca jako miasta-okręgu zrealizowany został w powieści Andrzeja Kijowskiego w formule symbolicznej czasoprzestrzeni *sacrum*. Miasto „podobne słońcu” jest nie tylko „miejsmem”, ale i „czasem” jednostek w nim egzystujących. Taka archaiczna tożsamość sprawia, iż niemożliwe staje się opowiadanie tylko „o czasie” lub tylko

„o przestrzeni”. Przestrzeń, a więc ukonstytuowany mitem ład codzienności, uobecnia sakralną wieczność jako powracający prototyp czasu. Miasto zyskuje więc wymiar mitotwórczej „przestrzeni czasu”. Niezgodność diachroniczna z układem kartezjańskim, nadawanie owej czasoprzestrzeni niemalże wymiaru jednostki sensu („to”, co jest rzeczywiste, jest zarazem epifaniczne i sensowne, a raczej przynoszące sens) sytuuje powieść w kręgu narracji o rzeczywistości *in illo tempore*.

O „dziecku przez ptaka przyniesionym”

Obraz literacki jawi się jako najbardziej nowatorska funkcja mowy.

(Bachelard 1975: 216)

Mitem powieściowy „dziecka przez ptaka przyniesionego” spaja konstrukcję powieści Andrzeja Kijowskiego niczym zwornik gotyką katedrę. Zwornik – element architektoniczny – nazywany bywa „kluczem” jako łącznik pomiędzy końcami żeber podtrzymujących całość bryły. Konwencja tytułu – klucza do dzieła jest formą gry z czytelnikiem. Mitem – symboliczne hasło wywoławcze: „dziecko przez ptaka przyniesione” otwiera ugruntowaną i rozpoznawalną perspektywę symboliczną mitu genealogicznego. „Dziecko przez ptaka przyniesione” jest emblematem „narratora-wnuka” a zarazem bohatera powieści. Potrzeba poznawcza znajomości własnej genealogii dotyczy oczywiście zarówno jednostek, jak i społeczności. W tym ujęciu tytułowy mitem łączy wymiar indywidualnego czytania tekstu (powieściowe: „ja i dzieło”) oraz jego poznawanie w perspektywie innych tekstów kultury („tekst wśród tekstów”). Bohater-narrator powieści odzwierciedla więc postawę poznawczą potencjalnego czytelnika, tworząc tym samym właściwą mitem genealogicznym wspólnotę nadawczo-odbiorczą. „Bohater zatem, świat poznając, odtwarza wzory już gotowe, lecz nieczytelne, póki hasła-klucza nie poda ludzkość, która zwołuje, budzi, skupia; z wewnętrznych rozproszonych dziejów, z obłąkań, manii osobistych swe własne tworzy: dzieje wielkie – manie rozumne, bo zbiorowe” (s. 77).

Recepcja mitu poprzez jego odtwarzanie i powtarzanie nadaje mu rangę archaicznego mitemu trwania w świecie mitopopei. Plemienny niegdyś rytuał odtwarzania znanej już narracji mitycznej uległ w powieści Andrzeja Kijowskiego przekształceniu w model odczytywania narracji przez hasła-klucze: tekstu przez teksty, mitemu przez mitemy. Jest to więc swoisty metamit wspólnoty zakorzenionej w tradycji kultury zdolnej poszczególne mitemy zidentyfikować, wyodrębnić, a następnie rozpoznać ich inwarianty. Tożsamość zakładana przez autora w postaci „narrator – bohater – czytelnik”, którą dostrzegam w powieści Andrzeja Kijowskiego, implikuje formułę owej powieści – mitopopei, epopei mitu i mitu epopei. Mitopopeiczność powieści to, w moim rozumieniu, zwerbalizowane w narracji

istnienie wspólnoty nadawczo-odbiorczej mitu. Tak jak w śpiewanej przez Algotkingów *Watunnie* (micie genealogicznym i kosmogonicznym zarazem) trwanie wspólnoty w micie jest metadoświadczeniem „trwania w trwaniu kultury”.

Mitem powieściowy „dziecka przez ptaka przyniesionego” zbudowany został przez autora jako metamit kultury – struktura asocjacyjna. „Narrator-wnuk” re-lacjonuje swój jednostkowy mit pochodzenia, w który wtajemnicza go Dubiel, wierny tradycji i lojalny wobec „Dziadka” pracownik rodzinnego zakładu wynajmu koni:

Kto jestem, że mnie tak pilnują i taki wzbudzam strach czy wstręt? Pytałem Dubiela, a on o pogrzebach bąkał albo o wojsku. Czasem tylko, gdy pijany był bardziej niż zwykle, palnął coś tajemniczego, jak o tym synu, którego dziadek pragnął, gdy był już stary. Palnął, żałował potem, a gdym go nudził, bąkał znowu, aby mi zamieszać w głowie:

- Ano słuchaj: kiedy ją tak dręczył – babkę niby twoją – rzekła mu jednego dnia...
- Skąd to wiesz?
- Przede mną pan tajemnic nie ma!
- Więc wszystko mów!
- Przyszła rano we łzach cała i powiada: sen miałam, Teofilu, sen dziwny miałam. Szłam przez ogród, płacząc, i o syna prosiłam Panienkę Najświętszą, opiekunkę naszą... Aż nagle nad sobą łopot usłyszałam, jakby skrzydeł ogromnych, i sęp albo orzeł – orzeł pewnie, bo biały (mówił Dubiel) ze szponów upuścił pisklę czarne, ślepe. I głos przemówił do mnie słodki jak muzyka: „Podnieś je i przyjmij” (s. 18).

Dynamikę mitemu „dziecka przez ptaka przyniesionego”, ów mitotwórczy obraz cudownych narodzin traktuję jako powieściową, Bachelardowską funkcję mowy uobecniającej i aktualizującej w powieści narracje przywoływane przez czytelnika w związku z odkrywanymi przez niego mitemami. Obraz nadnaturalnych narodzin wpisuje się zatem w strukturę metamitu. Zapowiedź cudownych narodzin zasygnalizowana została czytelnikowi w charakterystyce kultu Panny podtrzymywanej przez nestora rodu – „Dziadka”. „Panna czysta – mówił (Dziadek – przyp. A.K.) – jeszcze wciąż depcze głowę węża. Ten wąż to przemiana, to czas złodziej i morderca. Panna go zabija i radość zwiastuje, radość narodzenia...” (s. 10). Narodzenie owo miało być wybląganym w modlitwach cudem:

Tak mówił i na żonę spoglądał z nadzieją. Oboje już południe żywota minęli, siwy włos posrebrzył im głowy, lecz Pannę prosili o pociechę ostatnią – o syna – dziedzica, o brata dla córek czterech, które mieli. Jak o cud prosili, jakby o nagrodę za to, że tak mocno wierzyli w małej stopy nad wężem przewagę, w młodość wieczną, w przeszłości powroty (s. 10).

„Dziadek” – bohater solarny, wpisany genetycznie w symbolikę mitemu miasta-słońca, prosząc o syna, dąży jednocześnie do nieśmiertelności. Taka implikacja charakteryzuje archaiczne mity *polis* babilońskich. Idea trwania rodu w męskim potomku zachowała się także w polityce dynastycznej rodów królewskich. Król-

-słońce w mitach *polis* zwracał się do bóstwa-słońca o nadprzyrodzoną ingerencję w przedłużenie rodu. Powieści Andrzeja Kijowskiego odpowiada pod tym względem babilońska opowieść o Etanie. Etana, dwunasty władca miasta Kisz, przedstawiany w ikonografii jako człowiek szybujący na orle, był bezdzietnym królem-pasterzem:

Etana, jak wiemy, nie miał potomstwa, co napawało go smutkiem, więc żarliwie błagał Szamasza (boga słońca – przyp. A.K.) o pomoc. Bóg polecił mu pójść w góry i poszukać orła, który wskaże mu ziele narodzin. Etana odnalazł orła, pielęgnował go i ptak postanowił w dowód wdzięczności zanieść swego wybawcę na skrzydłach do nieba Anu (Łyczkowska, Szarzyńska 1981: 282).

Babiloński Etana i „Dziadek” z powieści Kijowskiego są zatem swoistymi herosami kulturowymi gwarantującymi ład swym słonecznym *polis*. Ziele nieśmiertelności w Babilonii przechowywała niebiańska Isztar (sumeryjska Inana), bogini miłości i walki, planety Wenus. Ona to – jak „Panna” z fasady domu „Dziadka” – rozstrzygała o losach świata. Motywem łączącym obie narracje jest także orzeł jako sprowadzający męskiego potomka. Babiloński orzeł z Lotu Etany był istotnym znakiem w sztuce ornitomantei, praktyk wróżebnych wywodzących się z obserwacji ptaków. Biały orzeł w powieści Kijowskiego to również symbol przeznaczenia jednostki (potomka nestora rodu), a z nią całej społeczności. Informuje o tym czytelnika „narrator-wnuk-dziecko przez ptaka przyniesione”: „Buławą jestem i skinieniem, okrzykiem i spojrzeniem wodza, symbolem jestem, znakiem-chłopcem, którego ptak przynosi, porywa potem i samym ptakiem jestem z tarczy, z chorągwi i z krwawego pola” (s. 73).

Informacja dotycząca powtarzanych w modlitwach aklamacji, powracających próśb „Dziadka” o narodziny męskiego potomka, będącego owym „symbolem i znakiem-chłopcem”, jest swoistym prologiem do przedstawienia czytelnikowi mitemu „dziecka przez ptaka przyniesionego”. Mitem ten wpisany został w strukturę narracyjną obrazu cudownych narodzin, funkcjonującą w powieści jako metatmit. W metamicie, za jaki uznałam obraz cudownych narodzin, odnalazłam sześć mitemów (por. Diagram 2) wzajemnie się warunkujących i pozostających wobec siebie w relacji koncentrycznych kręgów hermeneutycznych.

Mitem jądrowy usytuowany w centrum obrazu cudownych narodzin to w powieści mitem objawienia. Jego obecność wyrażona została w przytoczonych już wcześniej dwu wypowiedzeniach: „I głos przemówił do mnie słodki jak muzyka: «Podnieś je i przyjmij»”. Doświadczenie audytywne dominujące w obrazie, słyszenie muzyki, jest echem idei profetycznego dźwięku poprzedzającego obraz w epifanii bóstwa. Muzyczność takiej hierofanii, manifestacji *sacrum* uobecniانا była pod wieloma postaciami skanonizowanymi przekazami tekstów kultury europejskiej: w misteriach dionizyjskich i orfickich, w pitagorejskiej harmonii sfer, a także w koncepcji chórów anielskich. Płaszczyzną wspólną dla wszystkich

muzycznych konceptualizacji bóstwa jest doświadczenie *sacrum* niemożliwego do zwerbalizowania. Milczą wobec Transcendencji mistycy, w milczeniu podąża także za Orfeuszem Eurydyka. Sądzę, że ideę tę odzwierciedlają nawet – w swej dojrzałej formie symbolicznej – systemy teologii apofatycznej. Głos polecający „podniesienie i przyjęcie dziecka” to, moim zdaniem, inwariant egipskiego gestu wywyższenia władcy. Gest ten był archaicznym rytmem kultu solarnej dynastii królewskich. Polegał zaś na położeniu przez matkę faraona-dziedzica na ziemi, u stóp faraona-ojca. Następnie dziecko podnoszone było przez ojca i zwracane twarzą ku Słońcu. Ceremonia obłożona była klauzulą milczenia. Mitem „dziecka przez ptaka przyniesionego” zawiera w powieści powtarzaną wielokrotnie alternatywę „sęp – orzeł”. W dalszym rozbudowywanym w powieści obrazie cudownych narodzin alternatywa ta ulega rozbiciu i ptak przynoszący dziecko to „biały orzeł”: „orzeł pewnie, bo biały (mówił Dubiel) ze szponów upuścił pisklę czarne, ślepe” (s. 68). Orzeł – szamański psychopompos to słoneczny Ptak Gromu. Związek orła (ptaka wieszczego greckiego Zeusa i perskiego Indry) z mocą kreacyjną snu świadczy o uznawaniu orła za herosa kulturowego. „Według mitu buriackiego tengri (bogowie nieba – przyp. A.K.) posłali na ziemię orła, aby nauczył ludzi sztuki obrony przed duchami chorób i złem. Ponieważ jednak orzeł nie znał języka ludzi, zapłodnił we śnie spotkaną kobietę i spłodził z nią przodka wszystkich szamanów Morgon Chara – bo – Mądrego Czarnego Szamana” (za: Szyjewski 1991: 132).

Orzeł – Ptak Gromu spada z nieba na ziemię w celu przeprowadzenia inicjacji i przekazania mocy. Orzeł w powieści Andrzeja Kijowskiego jest ptakiem przeciwstawianym sępowi. Antynomia ta obrazuje symboliczną opozycję „życie – śmierć”. Sęp zastępuje orła w świecie dolnym i podlega dyktatowi planety śmierci – Saturnowi. Zdolności wieszczce sępa, ptaka Apollina, są ambiwalentne – zwiastujące powodzenie władzy królewskiej sępy ukazały się przeciw Romulusowi i Remusowi. Interpretację symboliki powieściowego orła ukierunkowuje jego barwa – biel. Orzeł Biały funkcjonuje jednak w powieści jako godło Ojczyzny – patrymonium, nie zaś Ojczyzny – „państwa obywatelskiego”. Mit o Orle Białym został w powieści ukazany jako mit genealogiczny plemienia, co odrywa go od strywalizowanej legendy o Lechu, Czechu i Rusie. Jest to więc narracja z kręgu kultury heraldycznej. Interpretacji Orła Białego dokonał w konwencji symbolu patrymonium Marek Drewich:

Popularne wśród Indoeuropejczyków było przekonanie, że na szczycie Kosmicznego Drzewa znajduje się gniazdo orła. Według mitu o praojcu Polaków Lechu, wędrowni naszych przodków zakończyła się zbudowaniem Gniezna (Gniezdna), w miejscu gdzie na wysokim drzewie znaleziono gniazdo białego orła. Biały orzeł był królem ptaków, a Lech pierwotnie Ciołkiem, czyli Bogiem Nieba przybywającym do mitycznego źródła z rosnącym tu drzewem wspierającym niebios (Cetwiński, Drewich 1987: 227).

Dowodem na stworzenie przez Andrzeja Kijowskiego powieściowej perspektywy mitu genealogicznego, nie zaś legendy państwa, jest wypowiedź „wnuka-

-narratora” prezentująca wspólnotę mitopopei. Mitopopeja ta nie może być zredukowana do epopei narodowej osadzonej w realiach historycznych, a więc temporalnych. „My” narratora definiuje kondycję jednostki wpisanej w genealogię rodu – historię bez dat. „A my jesteśmy dziećmi ptaka – orla czy sępa drapieżnego – który nas nosi długo w szponach, zanim porzuci gdzieś, w miejscu i czasie obojętnym” (s. 152).

Przyniesienie „Dziecka” przez ptaka nastąpiło we śnie babki (w ten sposób drugi mitem został nadbudowany na fundamencie pierwszego, co tworzy meta-relacje między nimi). Mitem snu jako rozpoznania (*anagnorismos*) rzeczywistości transcendentnej sytuuje obraz cudownych narodzin w nowotestamentowej tradycji egzemplarycznego czytania snów. Zdaniem Johna Baldocka „Sny w Nowym Testamencie tym się wyróżniają (w porównaniu z tradycją Starego Testamentu – przyp. A.K.), że nie są alegoryczne, to znaczy nie potrzebują wykładu, lecz wprost pouczają: śniącemu ukazuje się Bóg, anioł lub człowiek i przekazuje mu wiadomość i rozkaz” (Baldock 1994: 29).

Przyjęcie „Dziecka” przez „Babkę” odpowiada symbolicznie przyjęciu „Dziecka” Najświętszej Marii Panny przez Świętego Józefa. W obu wypadkach mamy inicjację we śnie w boski plan antropogenezy. Głos nakazujący „Babce” to echo idei głosu zachęcającego świętego Józefa. Powieściowa narracja także formalnie tworzy swoistą transmisję fragmentu Ewangelii: „Gdy powziął tę myśl, oto anioł Pański ukazał mu się we śnie i rzekł: Józefie, synu Dawida, nie bój się wziąć do siebie Maryi, twej małżonki, albowiem z Ducha Świętego jest to, co się w niej poczęło” (Mt 1,20–21). Inwariantność narracji powieściowej polega na redukcji objawiającego do głosu, co zbliża całość obrazu do kulturowej formuły doświadczenia mistycznego.

Do tradycji biblijnej odsyła czytelnika również sceneria sennego objawienia: ogród. „Ogród duszy to mistyczny emblemat figury *compasio*. Ogrodzony lub zamknięty ogród jest typem Marii Panny (Pnp 4,12.). Święty Antoni zachęcał zaś do dbałości o ogródek duszy, aby mógł się w nim narodzić Chrystus” (Baldock 1994: 124). Przygotowanie duszy na przyjęcie Bożego Dziecka koresponduje z wielokrotnie podkreślanym w powieści kultem „Panny” – patronki domu – siedziby rodu.

Mitem snu jako rozpoznania usytuowany został na poziomie narracyjnym w relacji Dubiela. Opowieść Dubiela realizuje z kolei mitem starego sługi wtajemniczonego dziedzica rodu. Bohater mówi o sobie: „Przedemną pan (Dziadek – przyp. A.K.) tajemnic nie ma!” (s. 76). Opowieść Dubiela to kolejna metarelacja: relacja z historii „Babki”. Multiplikacji mitemów dopełnia konstrukcja struktury narracji. Otóż obraz cudownych narodzin przedstawia „narrator-wnuk-dziecko przez ptaka przyniesione”. Ostatni, zamykający obraz cudownych narodzin „dziecka przez ptaka przyniesionego” jest – usytuowany na poziomie retoryki tekstu – mitem ironii, zawieszający kategorię prawdopodobieństwa owego metamitu. Figurę ironii wprowadził autor za pomocą podania czytelnikowi informa-

cji o okolicznościach podejmowania tematu przez Dubiela. „Czasem tylko, gdy pijany był bardziej niż zwykle, palnął coś tajemniczego, jak o tym synu, którego dziadek pragnął, gdy już był stary” (s. 56). Gra z czytelnikiem polega więc w tekście powieści na wydobyciu wątpliwości, czy „dziecko przez ptaka przyniesione” to ów jednostkowy mit genealogiczny „wnuka-narratora”, czy też niewiarygodna konfabulacja pijanego furmana. Alternatywa taka posiada również swój metapoziom, odzwierciedlający podstawowy dylemat dyskursu o micie. Chodzi mianowicie o dwa kanony kulturowe odczytywania mitu: mit jako prawda psychologiczna jednostki (logika paradoksalna) *versus* mit jako zmyślenie (logika formalna).

Mitopopeja, powieść *Dziecko przez ptaka przyniesione*, autorstwa Andrzeja Kijowskiego jest więc transgresywną wobec samego tekstu powieści epopeją mitu, strukturą integrującą kulturowe mitemy, ale i metamitem – dyskursem o micie w ramach narracyjnych powieści – mitu.

Diagram 2.

„Dziecko przez ptaka przyniesione” Mitem powieściowy jako metमित kultury¹⁴

Wyodrębnione mitemy:

- 1) objawienie (mitem jądrowy)
- 2) przyniesienie przez ptaka (inwarianty: sęp – orzeł)
- 3) sen jako rozpoznanie (*anagnorismos*)
- 4) relacja starego sługi
- 5) relacja „wnuka-narratora”
- 6) mitem ironii (zawieszenie ironiczne mitemów: 1–5)

„Ja” i „tradycja”

O mitemie „ja”

Albowiem w stosunkach między jednym a drugim „ja” panuje beczasowość
– i przestrzeń staje się nieskończenie mała, a zarazem nieskończenie wielka.

(Broch 1961)

Jedynym bohaterem powieści Andrzeja Kijowskiego, który mówi o sobie, używając zaimka osobowego „ja”, jest „narrator-wnuk”. Owo „ja” ujęte zostało jednak w cudzysłów zawieszający funkcję gramatyczną zaimka. „Ja” to „punkt krytyczny przestrzeni”, „geometra”, ukryta zasada świata. Diagnozę „ja” – „narratora-wnuka”

¹⁴ Diagram 2. Opracowanie własne (A.K.).

stawia powieściowy doktor Kreft: „Ty (narrator – przyp. A.K.) jesteś tylko punkt krytyczny, w którym materia psychiczna ze stanu symboli w akt przechodzi” (s. 22). Bohater to „ja” tworzące:

Jest on odbiciem Osi Świata, punktu, z którego rozchodzą się Koncentryczne Kręgi – Górą Świata, Drzewem Świata – doskonałym mikrokosmicznym zwierciadlanym odbiciem makrokosmosu. Ujrzeć go znaczy dostrzec znaczenie istnienia. Od niego płyną wszelkie łaski i dobra, jego słowo jest powiewem życia (Campbell, Moyers 1994: 253).

Mitem „ja” tworzącego w powieści ujawnia się w inwariancie „ja” kontemplującego własny akt tworzenia. Relacje mitemu podstawowego i jego inwariantu traktuję jako analogiczną do kulturowej relacji idol – ikona. Idol, jako zamknięte pole interpretacji, czyni odbiorcę biernym i poddanym woli „ja” tworzącego. Ikona zaś to figura podwójnej kontemplacji – „ja” kontemplującego własny akt tworzenia i „ja” interpretującego. „Narrator-wnuk” w akcie tworzenia poddaje się autokontemplacji:

Nie przedstawiam wydarzeń, lecz ich treści warstwami kładę, w miarę jak postać się rozwija, którą obrałem, jak geometra punkt obiera, aby ogarnąć przestrzeń dla pomiarów. „Ja” mówię nie o sobie, lecz osobie dowolnie wymyślonej zaimkę taki przypisuję, aby przekonać czytelnika, że osobiście znam tę duszę, której plan wewnętrzny kreślę. Plan zatem, nie historię, bo to rzecz inna, co się z człowiekiem działo w czasie, czego dokonać, o czym dumać, inna zaś – czym on jest – ów człowiek – mówię – wobec świata: jaki udział bierze w wydarzeniach i ruchu pojęć, o ile jest ich rezultatem i tworem – matrycą, którą rzeczywistość tłoczy, taką dźwiękową, kłiszą czułą, na których siada pył widziadeł, głosów; czy też na odwrót – on jest źródłem, nadawczą stacją, uderzeniem w dzwon natury, bódźcem, który jej mówić każe, wola, która sens nadaje głosom, co w kosmosie szumią, inwencją, która odczytuje zaszyfowaną mowę świata, instynktem, który znaczeń szuka, jak zwierz pokarmu pod zaspami? Samotny jest wśród bezmyślności, czy jakiejś wielkiej myśli cieniem? (s. 76).

„Ja” powieściowe, kontemplując swe dzieło, staje się jego ikoną. Idea ta zapoczątkowana przez pitagorejczyków uobecniona została przez Platona w *Fedonie*. Zdaniem Wojciecha Szczerby właśnie w *Fedonie* „Platon odwołuje się implicite do koncepcji pitagorejskich, zgodnie z którymi filozof, kontemplując Kosmos, sam staje się kosmosem w swojej duszy; po pierwsze zaczyna rozumieć istotę swojej natury, po drugie zaś, rozumiejąc ją, zaczyna ją rozwijać i realizować” (Szczerba 2001: 132).

„Wnuk-narrator” jest więc „geometrą, obierającym punkt, aby ogarnąć przestrzeń dla pomiarów”. Przestrzeń natomiast może zostać ogarnięta przez tego, kto zna jej pierwszą zasadę – prาดawną *arché*. Ten presokratejski model jońskich filozofów przyrody, fizykalny model świata odpowiada w powieści Kijowskiego werbalnemu modelowi rzeczywistości. Model owego Kosmosu wprowadza „narrator-wnuk” przez charakterystykę „kosmosu” bohatera:

Bohater jest na pozór dzieckiem; lecz nie takim, które stworzyli pedagodzy: niewinnym, winy nieświadomym. Niewinnych dzieci nie ma na świecie, który ja (o piszącym „ja” teraz mówię) na podobieństwo moje stwarzam. On – mój twór werbalny – dzieckiem będąc, był już królem, co w historię odszedł i śpi w podziemiach Wawelu, i Bestią, która w chmurach tętni, praojcem rodu i ostatnim jego potomkiem, który z zagłady ocalałe (s. 77).

„Geometra” Kijowskiego ogarnia „przestrzeń słowa”. Twór werbalny jest wytworem jakże odmiennym od materii (topos: *natura artifex*), którą porządkuje *Deus Artifex*¹⁵. „Geometra” powieściowy nie jest rękodzielnikiem, budowniczym fizycznego Kosmosu – demiurgiem z Platońskiego *Timaios*. „Twór werbalny” powstaje z „ruchu pojęć”, będąc jednocześnie ich źródłem i rezultatem. Słowo nie jest dla owego geometry substancjalne i jego kreacyjność odnosi się wyłącznie do niego samego. Mitem „ja” kontemplującego własny akt tworzenia interpretuje autor w oderwaniu od tradycji *Logosu* świętego Jana. Owo „ja” jest słowem, które tworzy słowa i ich sensy wyłącznie w rzeczywistości werbalnej. „Ja” nie odwzorowuje, tworzy plan, twór, matrycę, jest „ja” ikonicznym, rozumianym przez Paula Ricoeura jako „estetyczne zwielokrotnienie”:

Ikoniczność jest ponownym napisaniem rzeczywistości. Pismo, w określonym rozumieniu tego terminu, jest szczególnym przypadkiem ikoniczności. Zapis dyskursu jest transkrypcją świata, a transkrypcja nie stanowi odwzorowania, lecz metamorfozę (Ricoeur 1989: 118).

„Ja” tworząc – transkrybuje świat, dyskurs ten jest jednak jedynie relacją z wiecznej metamorfozy – procesualności poznawania. „Narrator-wnuk” określa siebie mianem „maga, pustelnika i wygnańca”. Świat przez niego tworzony jest możliwy tylko *in potentia*, jest przestrzenią interpretacji. „Narrator-wnuk” przybiera pozę Boga-twórcy w celu podkreślenia dysonansu między rzeczywistością werbalną a rzeczywistością fizykalną:

Sam zostawałem i myślałem, jakbym urządził? Świat, gdybym go stworzył – siebie, dziadka, Polskę i zakład wynajmu. Bogiem byłem trzeźwym i o dochody swoje dbałem (s. 52). (...) Byłem Bogiem – przedsiębiorcą. Nie groziło mi bankructwo ani kryzys, ani narzekanie bab, bo ich nie było w moim świecie – synów samych znosiły mi ptaki białe – orły czy sępy (s. 54).

„Ja” kontemplujące jest punktem krytycznym czasu i przestrzeni, wskaźnikiem jej zmiany:

Gryzłem kotarę w złości niemej i znowu sieroctwo czułem, sieroctwo w dziejach i w kulturze – dziedzic nieprawy, pogrobowiec, zgubiony w snach, w symbolach, znakach – w snach, co się nigdy nie sprawdzają, w symbolach pustych, w martwych znakach (s. 68).

¹⁵ Por. charakterystykę toposu *Deus Artifex* dokonaną przez Ernesta Roberta Curtiusa (1997: 576–578).

Kontemplacja dzieła – „rzeczywistości werbalnej” znalazła się w punkcie krytycznym, kiedy „narrator-wnuk” dokonał zrównania znaczenia znajomości *arché* – pierwszej zasady z własnym jednostkowym początkiem. Przekroczył tym samym granicę „planu duszy”, próbując nadać mu wymiar historii. Metawykładnik tej sytuacji granicznej tkwi w fakcie nieznaności początku refleksji nad owym początkiem: „Sam nie wiem, kiedy po raz pierwszy pomyślałem o moim początku” – powtarza w powieści kilkakrotnie. Sieroctwo w dziejach i kulturze to echo i w wizji narratora konsekwencja sieroctwa biologicznego. W ten sposób w rozmowie z „Dziadkiem” uzasadnia „narrator-wnuk” swoje zauroczenie postacią Marszałka:

Jakiś urok na mnie rzuca jego wzrok ponury i jego wąs, i jego brew, i jego szabla, i buława, i jego koń i mundur siwy... Może dlatego, że sierota, ojca nie znam, więc szukam jego wyobrażeń i miłość moją ofiarowuję symbolom władzy i ojcostwa (s. 32).

Poszukiwanie własnego początku czyni świat ikoną, zbiorem ukrytych znaków – „zaszyfowaną mową”. Odczytywanie rzeczywistości jest zarazem samopoznaniem „ja narratora-wnuka”. „Ja” poznaje siebie za sprawą odnalezionego w nieruchomym zegarze czarnego zeszytu – manuskryptu. Powtórzenie jednostkowej biografii staje się zarazem kolejną biografią:

W ściennym zegarze nieruchomym mój schówek miałem. Między wagami opadłymi tkwił zeszyt w czarną tekturę oprawiony, z czerwonym kartek brzegiem. Poznają teraz pismo drobne – poznają dłoń, która wklejała pocztówki kolorowe, ramki wokół kreśląc czerwone albo czarne – na radość lub żalobę. Poznają starą ortografię sprzed ćwierci wieku, dzieje serca odczytuję z tych kart, które zapisywał trochę ode mnie starszy chłopiec (s. 39).

Czytanie rękopisu ma wymiar doświadczenia swego „ja” przez inne „ja”. Kryje w sobie tajemnicę Schulzowskiego *Autentyku*. Jest to zarazem charakterystyczna dla ikony podwójna kontemplacja „ja”. Rękopis jest relacją bezczasową, byciem w intymnym świecie drugiego człowieka. „Czytanie stanowi pharmakon, lekarstwo, dzięki któremu znaczenie tekstu zostaje «ocalone» od obcości wynikającej z oddalenia i usytuowane w nowej bliskości, która zarazem znosi i zachowuje dystans kulturowy i sprawia, że cudze staje się własne, przyswojone” (Ricoeur 1989: 120).

Odnalezienie rękopisu sytuuje „ja” czytającego w rzeczywistości werbalnej „ja” piszącego, czyni rzeczywistym powtarzalność biografii. Doświadczenie „powtórzenia, zainteresowanie narracją, opowieścią, jest elementem naszej kondycji naszego bycia w świecie” (Eliade 1992: 186). Pytania o powtarzalność doświadczenia i odczuwania świata głoszące powieść Kijowskiego są refrenicznymi pytaniami o tożsamość „ja”. Dariusz Czaja¹⁶ – jako na ich najpełniejszą literacką ekwiwalencję – wskazuje na fragment opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego:

¹⁶ Zaproponowaną przez Paula Ricoeura ideę „prenarracyjności ludzkiego doświadczenia” rozwija Dariusz Czaja w eseju *Czy historia się powtarza?* (Czaja 2004a: 177–196).

Czy życie powtarza jak pozbawiona pomysłowości hafciarka zbliżone do siebie ciągle wzory, jest rzeczą roztrząsaną od niepamiętnych czasów przez filozofów i po dziś dzień nierozstrzygniętą. Czy niezbadane wyroki Boskie pisane są przez kalkę w tysiącach egzemplarzy i zmieniane tylko w drobnych wariantach – czy przeciwnie – każdy z nas odbija się w Ogromnym Oku Opatrzności nieomyślnej Ręki Sędziego, otrzymuje inny i na własną miarę skrojony los (Herling-Grudziński 1991: 50).

Życie – trwanie w rzeczywistości werbalnej, w słowach pisanych i odczytywanych, ale przede wszystkim powtarzanych, konstituuje powieściowy mitem „ja”. Dla „narratora-wnuka” każda narracja jest prawdą jednostkową, a więc niepodważalną. To on uświadamia „Dziadkowi”, iż każdy „ma prawo do bajd”, a skoro wszyscy kłamią, to prawda jest prawdziwością jednorazowej opowieści. Wnuk mówi do „Dziadka”: „Ja nie kłamię”, „Dziadek” odpowiada: „He, he – bez przerwy! Powtarzasz cudze kłamstwa”. Puenta należy do wnuka: „Dla mnie to prawda” (s. 52). Tożsamością „ja” jest posiadanie i wypowiadanie własnej opowieści:

Co do mnie, własną wersję miałem, tę najpiękniejszą, bo prywatną. I tak jest z każdym wydarzeniem – o żadnym przecie nic pewnego nikt nie orzeknie, bo w każdym udział ma fałszerstwo, które je zmienia i rozwija, jak to pisarz z powieściami czyni, życie się składa z opowiadań, które nawzajem sobie przeczą (s. 79).

„Ja” powieściowe, owa ikona, odczytuje „zaszyfrowaną mowę świata”, zachowując jego przejawy niczym klisza fotograficzna. Jako „punkt krytyczny przestrzeni werbalnej” zapisuje jej elementy, aby następnie, również punktowo i fragmentarycznie, przekazać je odbiorcy-czytelnikowi. „Ja”-„punkt krytyczny” odpowiada sposobowi czytania obrazu fotograficznego nazwanego przez Barthes’a *punctum*¹⁷. *Punctum*, w odróżnieniu od *studium*, to ogląd ukierunkowany na aktywność odbiorczą, widzenie szczegółu, precedensu, nie zaś pasywna próba dekodowania, odtwarzania znaczeń:

Punctum rozbija spójność *studium* niemożliwą do przewidzenia przygodą: jest nim ten element, który pojawia się na scenie, pędzi ku mnie (odbiorcy-widzowi – przyp. A.K.) jak strzała i przeszywa mnie (widza – przyp. A.K.); jest on nie tylko obcy oczekiwaniom widza, ale też niezależny wobec intencji fotografa. Jako że jest ono fragmentaryczne (podczas gdy *studium* jest jednolite), ujawnia się jako detal, to jest przedmiot częściowy. (...) *Punctum* przekracza ramy obrazu, w związku z czym widz łapie się czasem na tym, że pragnie, na przykład, spotkania z osobą przedstawioną na fotografii, lub pragnie wejść w widoczną na fotografii przestrzeń (Polit 1999: 217).

„Narrator-wnuk”, poznając siebie, wnika w przestrzeń werbalną. Dla niego *punctum* – soczewką skupiającą rzeczywistość – staje się ocalały we fragmentach czarny zeszyt. Szczególnym elementem owego manuskryptu jest pocztówka odnaleziona przez „Dziadka”:

¹⁷ Analizę zagadnień *studium* i *punctum* w pracach Rolanda Barthes’a podają za: Polit 1999: 210–219.

Aż znalazł. Nie to, co chciał, lecz małą cząstkę, ślad, namiastkę: pocztówkę małą, w bladych kolorach, za szybką serwantki wsuniętą ukradkiem, pocztówkę groszową, z której ku niemu spojrzął ponuro spod brwi ściągniętych jego sobowtór w siwym mundurze, na szabli wsparty (s. 34).

Pocztówka owa z sobowtórem „Dziadka” emanuje magiczną mocą, jest zwiastunem i prefiguracją śmierci „Dziadka”. Rzeczywistość staje się uobecnieniem obrazu znanego „narratorowi-wnukowi” z fotografii, która – według Barthes’a – konfrontuje widza z możliwością lub faktem śmierci. „Ten fakt śmierci jest doświadczany w sposób jak najbardziej dosłowny. Wywołuje on uczucie żalu, smutku, które niezapośredniczone żadną konwencją symboliczną zaświadcza o obecności pewnej osoby, osoby już z góry odsuniętej w czasie, utraconej, niemożliwej do odzyskania” (Polit 1999: 218). Śmierć „Dziadka” doświadczana jest przez „narratora-wnuka” najpierw za sprawą śmierci sobowtóra, o której dowiadyuje się on z notatki prasowej:

Mój biedny dziadek umarł w maju – miesiącu poświęconym Pannie.

- Umarł – krzyknąłem tego dnia, biorąc gazetę jak co rano, aby mu przy śniadaniu czytać wieści ze świata, z kraju oraz miasta.
- Kto, wielki Boże? – zapytały ciotki, rozlewając kawę i mleko.
- Dziadek – odrzekłem, patrząc w portret na pierwszej stronie, w czarnej ramce, i przeczytałem wieść żałobną podaną w czterech krótkich słowach:
- Serce Marszałka bić przestało (s. 142).

Scena śmierci „Dziadka”, oswojona i urzeczywistniona fotografią, jawi się wnukowi w konwencji żywego obrazu:

Na wysokim łóżku, w blasku świec, ponad głowami schylonymi ujrzałem to, com widział rano na fotografii w „Kuryerze”: stercząca w górę broda – wąs, szczecina szara na policzkach. Otwarte oczy i ruchome od świec, płonących u wezglowia (s. 153).

Zrównanie doświadczenia rzeczywistości werbalnej z rzeczywistością fizykalną ponownie, jak w wypadku odkrycia przez „narratora-wnuka” jego podwójnego osierocenia („sierota” poszukujący biologicznych rodziców i „sierota” „zagubiony w pustych symbolach, pustych znakach”), kończy się katastrofą. Jednostkowe poczucie znajomości *arché* – pierwszej zasady, a tym samym teleologii mikro- i makrokosmosu ulega zburzeniu. Tam bowiem, gdzie dochodzi do konfrontacji rzeczywistości mitu („Dziadek”) z rzeczywistością historyczną (Dziadek-Marszałek), ikona-„ja” zostaje zastąpiona przez idola-„ja”. Powieściowy „narrator-wnuk” zdaje sobie sprawę, iż są to rzeczywistości, które „się mijają, przeciwnym prowadzone wiatrem” (s. 142). Metapoziom tego dylematu zawarty został w synchronicznym opisie pogrzebu obu „Dziadków”:

Pogrzeby obu dziadków odbyły się dzień po dniu. Tą samą ich wieziono drogą, choć w przeciwnych kierunkach. Jednego w stronę dworca, popod kolejowy most, bo

w tamtej stronie był miejski cmentarz, gdzie czekał otwarty grób rodzinny z figurą Panny ponad płytą. Drugiego mieli wież nazajutrz z dworca ku miastu, w górę, w rynek, a z rynku jeszcze dalej w górę, na zamek. Tak się minęli dwaj dziadkowie, jak się mijają chmury dwie, przeciwnym prowadzone wiatrem (s. 145).

Mitem „ja” w powieści Andrzeja Kijowskiego jest tekstową ikoną, figurą podwojonej kontemplacji. „Ja narratora-wnuka” odpowiada dialogicznie „ja” czytelnika. Płaszczyzną spotkania obu „ja” jest „przestrzeń werbalna”, „ruch pojęć”. Spotkanie w języku symboli uprawomocnia więc każdą opowieść – tajemnicę jednostki. Klucz do owej tajemnicy „ja” znaleźć można w *Upaniszadach*, tak bliskich autorowi *Dziecka przez ptaka przyniesionego*. „Ty jesteś tym. – Tajemnica, której poszukujesz gdzieś poza sobą, nie znajduje się na zewnątrz. Jest tym, czym ty jesteś” (za: Campbell, Boa 1994: 21). A zatem – między jednym a drugim „ja” panuje beczasowość. *Sacrum* opowieści.

O mitemie tradycji

Duch ludzki niestrudzony jest w głosowaniu życia przy pomocy mitów,
w usensownianiu rzeczywistości.

(Schulz 1998: 385)

Rzeczywistość „wnuka-narratora” i „Dziadka” w powieści Andrzeja Kijowskiego jest przestrzenią bycia w tradycji. Pojęcie tradycji nie zostało w narracji wprowadzone *explicito*, jednak jego zakres definicyjny bardzo wiernie wyznacza wymiary relacji diady „wnuk – Dziadek”:

Tradycja (łac. *traditio* ‘przekazywanie’, ‘nauka’, ‘doktryna’, ‘depozyt’, *transdare* ‘przekazywać’, *trans* – *ducere* ‘przeprowadzić’) to proces przekazywania (*actus tradendi*) i to, co przekazane (*traditum*). Rzeczownik *traditio* pojawił się najpierw w rzymskich dokumentach prawnych na określenie depozytu, który należy bezpiecznie przechowywać, by oddać w stanie nienaruszonym i niesfałszowanym, później we wczesnochrześcijańskiej literaturze teologicznej w znaczeniu normatywnym na określenie prawd, które należy zachować w bogactwie swych form (hasło *Tradycja* w: Gadacz, Milerski 2003, t. 9: 319–322).

W powieściowej realizacji mitemu tradycji spersonalizowaną tradycję samą stanowi dla wnuka całokształt życia „Dziadka”. W owym inwariancie mitemu życie – proces przekazywania (*actus tradendi*) jest zarazem przekazywanym depozytem prawd (*traditum*). Ujęcie takie zbliża inwariant powieściowy do Cyceoniańskiego rozumienia *traditio*: ‘przekazywania czegoś, wiadomości, wiedzy, nauczania’ (hasło *Traditio* w: Plezia 1979, t. 5: 403). Płaszczyzny: podmiotowa – ‘tego, który przekazuje’, i przedmiotowa – ‘tego, co przekazywane’, uległy w powieści utożsamieniu. Życie „Dziadka” jawi się wnukowi jako depozyt prawd. Trwanie tradycji jest więc opowiadaniem życiem prawd, których dziedzicem nestor rodu uczynił swego wnuka. W tym sensie wnuk zostaje przez niego mianowany straż-

nikiem depozytu prawd, zachowującym wszystko „tak, jak było”. Swoista intronizacja wnuka odbywa się na zwołanym przez dziadka forum rodowym:

- Nie zmienię nic, póki żyję – spokojnie odparł szef rodziny.
- Lecz umrzesz kiedyś – palnął jeden z wujów, nad miarę widać podniecony.
- Gdy umrę – dziadek głos podniósł i jak bicz nad głowami nam go zawiesił – zakład weźmie ten, kto zachowa wszystko tak, jak było. Gdyby zmienił, prawo straci.
- Ojciec bredzi! Takiej formuły prawnej nie ma.
- Nie ma formuły? A to będzie! A jeżeli nie...
- To co?

Dziadek zarzęził coś chrapliwie, lagę podniósł i jakby z flinty do mnie zmierzył jej końcem gumą osłonionym.

- To on dziedzicem będzie – wnuk!

Cisza zapadła, jakby wszystkim płachtę kto z góry zrzucił na łby. Skromną zrobiłem minę i pomyślałem: „Ja wam dam”.

A wtedy ciotka – nie wiem która – wydała okrzyk przeraźliwy zemsty, szaleństwa i rozpacz – jakby kapłanka bóstwa zelżonego – zasłony losu zdarła nagle i uderzyła w dzwon tragedii:

- Wnuk! – co dziadka swego ma za ojca! (s. 47–48).

Tradycja przekazana z „Dziadka” na wnuka jest echem kulturowym archaicznego mitemu dziedziczenia z pominięciem jednego pokolenia. Taka transmisja tradycji od jej depozytariusza wymaga głębokiego rozumienia dychotomii świata: *sacrum* i *profanum*, życia i śmierci, czasu mitycznego i linearnego. Dziedziczenie z pominięciem jednego pokolenia wyjaśnia teoria Edmunda Leacha „o archaicznym poczuciu czasu jako swego rodzaju kołysaniu się między dwoma biegunami – życiem i śmiercią, nocą i dniem. Kołysanie to jest również zgodne z utożsamieniem pokoleń dziadów i wnuków. Takie dwoiste wyobrażenie zgodne jest z przeciwstawieniem czasów mitycznego i empirycznego” (za: Meletinskij 1981: 218).

Funkcja „Dziadka” – przewodnika inicjacji związana jest z powieściową, rytualistyczną wizją świata. Rytualizm ten polega na uobecnieniu mitu przez wprowadzenie inicjowanego w „pokrewieństwo jako uwzorowaną strukturę pojęć słownych”, jak chciał tego Edmund Leach. Z kolei Jane Ellen Harrison eksplikuje mit jako słowny odpowiednik (*legomen*) aktu obrzędowego (*dromenon*) (za: Meletinskij 1981: 47). Narracja mityczna stanowi więc ekwiwalent werbalny czynności rytualnych. Ową czynnością rytualną może być na przykład opisywany przez Josepha Campbella obrzęd z kołatkami, którego słownym wykładnikiem jest narracja relacjonująca połknięcie przez demonicznego „smoka-Dziadka dziecięcego ego-wnuka” (za: Campbell, Boa 1994: 58). W powyższym rozumieniu rytuału mit jest wprowadzeniem inicjowanego w rzeczywistość aktu werbalizacji – pokrewieństwo słowne. Posługiwanie się owym „słownym depozytem” poprzedzone jest jednak trwaniem w milczeniu – potencjalności słowa, czemu wyraz daje powieściowy „narrator-wnuk”:

Uczyniłeś mnie (narratora-wnuka – przyp. A.K.), dziadku, dziedzicem firmy na wypadek śmierci twojej – nie malowanym będę właścicielem, to musisz wiedzieć: plany mam ogromne, które w czyn wprowadzę, gdy tylko przyjdzie moja chwila. Dziś tylko niemym jestem świadkiem twoich poczynań – tu ukryty (jamę pod biurkiem ukazałem) towarzyszę myślom i decyzjom twoim, ucząc się władać i posiadać od ciebie oraz przeciw tobie, jak każdy dziedzic i następca, który swych poprzedników depreczuje, znieśławia lub wielbi w tak przewrotny sposób, by korzyść własną odnieść i siebie wzmocnić kosztem trupa. Uczę się zatem... (s. 61–62).

Potencjalność słowa powierzonego wnukowi polega na zawieszeniu przez niego decyzji o przyjęciu wyrazistej postawy: negacji lub afirmacji tradycji, i jest to utworzony przez samego Kijowskiego inwariant mitemu tradycji jako depozytu prawd. W powieści bowiem to „Dziadek”, przekazawszy tradycję wnukowi, poszukuje sensu życia i świata, przyjmując *de facto* rolę inicjowanego, nie zaś inicjującego:

Tak dziadek szukał jedni z Bogiem. Świat stał się księgą dla staruszka, księgą tajemną pełną znaków, do których klucze skryto przed nim, aby go zgubić i obłąkać. Więc gniewał się i z tego gniewu miłością do Boga tak wytapiał, jak w hucie metal z rudy czarnej i starych żelastw – metal czysty... (to porównanie nazbyt znane z kazań, przemówień i złych wierszy, aby je kończyć było warto). Już nikt z rodziny nie miał teraz względów u niego – ja sam tylko pozostawałem w jego łaskach, bom jako dziecko szybko pojął, o czym to myśli sobie dziadek, gdy mu, jak dziecku, nie zostało nic prócz myślenia (s. 108).

Tradycja ofiarowana przez „Dziadka” wnukowi jest tradycją najbardziej źródłową, gdyż przekazaną ustnie. Świadectwo życia i słowa „Dziadka” trwają w pamięci wnuka. Jest to szczególnie przypadek współuczestniczenia w mowie, która manifestuje się pismem. „Narrator-wnuk”, odwołując się do swej pamięci „Dziadka”, doświadcza swoistej anamnezy kulturowej. Przez pamięć i powtarzalność wspomnień „Dziadek” staje się słowem (*legomenem*) aktu trwania w tradycji. Niezwykle istotne jest to, iż wnuk otrzymuje ową słowną tradycję w dzieciństwie. W myśl koncepcji Platona, wyłożonej w *Timajosie*, dzieciństwo to czas kształtowania się indywidualnej, kulturowej pamięci. Słowa Platonskiego *Kritiasa* rekapitulują sytuację trwania w tradycji, w której tkwi powieściowy „narrator-wnuk”:

Bo doprawdy, jak to mówił, to, czego się człowiek dowie w latach chłopięcych, to jakoś dziwnie trwa w pamięci. (...) Słuchałem wtedy z wielką przyjemnością tego (mówi Kritias – przyp. A.K), to zabawa była dla mnie, staruszek chętnie mnie uczył, bo ja się często wypytywałem, tak że to się u mnie jakby gorącą pieczęcią wypaliło w pamięci, pismo, którego nikt nie zmyje (Plato 1993: 307).

Dla „narratora-wnuka” tradycja istnieje jako pamięć „Dziadka”. Tradycją jest zatem to wszystko, co z owej pamięci może zostać wielokrotnie odtworzone:

Ja zaś nuciłem piosnkę lalkom o ojcu Wirgiliuszu, który miał dzieci sto czterdzieści dwoje, albo o babie, która miała koguta w worku w pierwszej zwrotce, indora w drugiej,

a trzeciej już nie pamiętałem – a pytać dziadka trudno było, gdy mu groziła śmierć co chwila ze strony rozjuszonych tłumów (s. 104).

Każde aktualizowanie tradycji jest ową rytualną relacją kołysania się pomiędzy biegunami *sacrum* i *profanum*. Paradoks trwania tradycji, jej życia, bierze się bowiem z konieczności nazwanej przez Paula Ricoeura „zamrożeniem formy dzieła”. Jest to szczególny rodzaj pamięci kultury. „Opanowanie pamięciowe wierszy, pieśni lirycznych, przypowieści czy przysłów i ich rytualna recytacja działają w kierunku utrwalenia czy nawet zamrożenia formy dzieła, tak że pamięć zdaje się zapisywać tekst w sposób podobny do znaków zewnętrznych” (Ricoeur 1989: 107).

Życie „Dziadka” uprawomocnia trwanie tradycji. Linearny czas jego trwania zapisuje tekst powieści, której ostatnim epizodem jest właśnie formalne zamknięcie życia-pieśni – pogrzeb „Dziadka”. Tradycja, w jej rudymenarnym ujęciu tradycji ustnej, zostaje zatracona dla wnuka wraz z wygaśnięciem źródła słów – „Dziadka”. „Dziadek”, gwarant prawdy opowieści, sytuuje się symbolicznie w tradycji Platońskiego *Timajosa*. Tak jak „narrator-wnuk” w powieści Andrzeja Kijowskiego już w inwokacji odwołuje się do wstawiennictwa „Starca-Dziadka”, tak Kritias autorytetowi dziadka przypisuje prawdziwość opowieści o Atlantydzie:

Kritias: To posłuchaj, Sokratesie. Opowieść bardzo dziwna, ale ze wszech miar prawdziwa. Opowiadał ją kiedyś Solon, najmądrzejszy spośród siedmiu mędrców. Był członkiem naszej rodziny, był ukochanym Dropidesa, mojego pradziada, jak to i sam mówi na wielu miejscach swoich poematów. On to mówił Kritiasowi, mojemu dziadkowi, i ten, już staruszek, opowiadał to nam, że wielkie i podziwu godne były czyny tego państwa, ale czas zatarł ich ślady i ludzie powymierali (Plato 1993: 302).

Koncepcje przekazu „Dziadek” – wnuk rozwinął Platon w *Kritiasie*. Pismo Solona, który zamierzał zużytkować to podanie w swoim poemacie, zostało przez niego zdeponowane u dziadka Kritiasa. Kritias jak „narrator-wnuk” z powieści Kijowskiego zapisał mowę tradycji w pamięci „jako chłopiec”. „To jego pismo było u mojego dziadka i jest jeszcze teraz u mnie. Wyuczyłem się (Kritias – przyp. A.K.) go jako chłopiec” (Plato 1993: 375).

W *Dziecku przez ptaka przyniesionym* pamięć „Dziadka” stanowi *pars pro toto* pamięci patriarchalnych genealogii. „Narrator-wnuk”, znając jedynie „Dziadka” – swoistego patriarchę rodu, nie może zbudować pełnego drzewa genealogicznego. Stąd mit jego jednostkowej tożsamości staje się mitem zaprzeczonego trwania w tradycji, wiecznym niedopełnieniem wymuszonym falsyfikowaniem różnych wariantów genealogii. Diagnoza ciągłej niepewności wypowiedziana zostaje przez „narratora-wnuka” w formie prośby o „spełnienie indywidualnego losu”: „Niechaj się spełni do ostatka mit, który głoszę: mit człowieka, co tożsamości swej zaprzecza” (s. 122).

Mitem tradycji w powieści Kijowskiego, w swym inwariancie tradycji jako tożsamości zaprzeczonej, uobecnił się także w ironicznej genealogii „państwa nowo-

czesnego”, która wypowiedziana była przez urzędników miejskich w obecności „Dziadka” i wnuka:

- (...) My tu budujemy COP, i w Gdyni mamy nowy port. I na wystawy posyłamy nasz drób wzorowy i maszyny. Myśmy są nowoczesne państwo, nie żadne tam pra – pra – tego...
- A duch? – zapytał z mocą Dziadek.
 - Co duch? – skrzywił się mąż stanu?
 - Ducha, mówicie – chrypił dziadek. – Z ducha, duchem...
 - E, to przenośnia. Za dużo grafomanów siedzi w departamencie propagandy (s. 148).

„Państwo nowoczesne” w recepcji „Dziadka” i wnuka przez odrzucenie tradycji skodyfikowanej w genealogii staje się pustym pojęciem, owym zaprzeczeniem tożsamości, próbą patriarchy bez patriarchów. Pogardliwa konstatacja „nie żadne tam pra – pra – tego” uruchamia u czytelnika natychmiastowe asocjacje z licznymi i kulturowo utrwalonymi genealogiami patriarchów z *Pisma Świętego* i apokryfów. Zderzenie braku genealogii „państwa nowoczesnego” z kulturowym pojęciem patriarchy konstytuuje powieściowy mitem tradycji jako tożsamości zaprzeczonej.

Patriarcha – to w Piśmie Świętym i apokryfach nazwa tak zwanych ojców narodu wybranego, Izraela – Abrahama, Izaaka, Jakuba oraz Józefa; w szerszym znaczeniu nazwa dziesięciu pierwszych praocjów biblijnych – według niektórych rozdziałów Biblii od Adama do Noego, według innych od Noego do Abrahama¹⁸. Dzieje patriarchów są udokumentowane w księgach: *Rodzaju* i *Wyjścia*¹⁹.

Zderzenie patriarchy biblijnej udokumentowanej w Księgach z nowoczesnym patriachatem bez patriarchów tworzy dysonans odbierający wiarygodność tożsamości „państwa-Ojczyzny”. „Matką ojczyznę u nas zwano, chociaż ojciec jest rdzeniem tego słowa. Rzecz to znamienita, lecz nie trzeba na ten temat spekulacji, bo cóż, słowo...” (s. 121).

W ten sposób brak mitu genealogii zrównany został z brakiem mitu etymologii. Mitem tradycji jako zaprzeczonej tożsamości eksponowany jest w powieści za sprawą odebrania słowu jego mocy bycia depozytem prawd jednostkowych. Trwanie tradycji, jej dalsza transmisja w tej formie staje się dla „narratora-wnuka” niemożliwa, dlatego doprowadza on swą powieść o mieście do momentu śmierci „Dziadka”. Na „Dziadku” zakończone zostaje utożsamienie procesu przekazywania (*actus tradendi*) i tego, co przekazywane (*traditum*), tylko „Dziadek” bowiem

¹⁸ Kulturowym echem tradycji genealogii patriarchów starotestamentowych jest motyw Drzewa Jessego – genealogii Chrystusa. Drzewo Jessego to w płastyce – wyobrażenie drzewa genealogicznego Chrystusa: ze spoczywającego na ziemi Jessego (w Biblii ojciec króla Dawida, syn Baoza i Ruth) wyrasta łądyga lub pień drzewa o gałęziach zakończonych wizerunkami królów żydowskich – przodków Chrystusa, na wierzchołku zaś umieszczano Marię z Dzieciątkiem. Temat częsty w sztuce europejskiej XI–XVII wieku (za: hasło *Drzewo* w: Kopalniński 2001a: 248).

¹⁹ Hasło *Patriarcha* w: Gadacz, Milerski 2003: 27.

„relację kołysania między biegunami *sacrum* i *profanum*” traktował jako misteryjne przejawy jednej rzeczywistości. W biografii „Dziadka” tożsame były dla wnuka wymiary życia prywatnego i publicznego, co oznaczało, iż prawda indywidualna nie jest przedmiotem relatywizacji. Pamięć „Dziadka” – powrót do czasu mitycznego pozostaje w sprzeczności z ideą „państwa nowoczesnego”, poddanego czasowi empirycznemu – historii. Wraz z historią wkraczającą w świat dzieciństwa „narratora-wnuka” kończy się „mit wielkiego patriarchy rodu, co przymierze zawarł zakładu z miastem, miasta z państwem” (s. 156). Przerwaniu ulega bezpośrednia komunikacja z *sacrum*.

Zakończenie opowieści o „Dziadku” zwiastuje utratę dziecięcego wglądu w tajemnicę trwania w jednej i jednorodnej rzeczywistości. Mitopopeja staje się dziecięcą fantasmagorią. Ostatnim znakiem obecności „narratora-wnuka” jest nieprzystające, odwracające ironicznie mitotwórczy wydźwięk powieściowej narracji stwierdzenie: „Na tym opowieść zakończona. Tym ją lekarzom przypisują (narrator – przyp. A.K.), którzy badają twórczość dzieci” (s. 156). Końcem mitu jest zawsze ironia.

Zakończenie. Powieść jako mitem kultury: hipoteza *modus vivendi* mitu

Analizę mitemu głównego powieści Kijowskiego: tytułowego „dziecka przez ptaka przyniesionego” przeprowadziłam, odwołując się do Wagnerowskiej teorii obwiazki symbolicznej. Podstawowym jej celem było wyodrębnienie mitemów kulturowych, których obecność zapowiada już sam tytuł (*Dziecko przez ptaka przyniesione* – tytuł to mitem!), a następnie zbadanie ich funkcjonowania na poziomie narracyjnym i symbolicznym w zestawieniu z inwariantami tychże mitemów w innych tekstach kultury. Pojęcie mitemu odpowiada w tejże pracy pojęciu metatropu Wagnera, a więc najmniejszej części znaczącej i sensownej dla odbiorcy mitu. Zakładam, iż mitemem takim staje się każdy element, który wywołuje szereg asocjacji kulturowych, dzięki temu możliwe jest wychwycenie przez czytelnika analogii, transformacji i innowacji, których interpretacji dokonuje on w odniesieniu do znanych mu wcześniej prototypów. Konsekwencją tej hipotezy jest fakt, że mitemem może być zarówno inwariant toposu „*puer-senex*”: „wnuk-dziadek”, jak i genealogia rodu, inkantacja, stylizacja na konwencję narracyjną, czyli każdy składnik, którego funkcjonowanie w powieści może być przez czytelnika odnoszone do oczywistych dla niego (w rozumieniu Wagnera) elementów kultury. Przyjęłam hipotezę, iż powieść Kijowskiego jest swoistym metamitem, dziełem integrującym różnorodne mitemy, w tym mitem dyskursu o micie. Nazwę gatunkową „powieść” nie traktuję tu zgodnie z genologicznymi wyznacznikami, przypisując jej również funkcję kulturowego mitemu. Hipoteza dzieła jako metamitu jest więc moją diagnozą funkcjonowania powieściowego tekstu kultury. Podróży do „odczytanego” mitu.

Of(e/a)lliczność? Język „kobiecości” Stanisława Wyspiańskiego¹

Czym jest „Of(e/a)lliczność”?

Śmierć Ofelii Stanisława Wyspiańskiego jest tekstem, któremu przypiszę w niniejszym szkicu – formie otwartej wiele „etykiet”. Z żalem bowiem zawsze zdaję sobie sprawę z faktu, iż każde pisanie o tekście kultury, zwłaszcza zaś o tekście literackim, uwikłane jest nieodwołalnie w pułapki kategoryzacji. Niestety, czy jesteśmy tego świadomi, czy nie – tak działa ludzki umysł! Na jednej „etykiecie” zależy mi jednak szczególnie.

Chodzi o „etykietę”, według mnie, podstawową dla tekstu – ból tekstowych „niekonsekwencji”, ponieważ *Śmierć Ofelii* to „u-tekstowiony”, „s-pisany” ból. Ból autorski i ból czytelniczy, którego świadom był sam Stanisław Wyspiański. Pisana bólem, zarówno fizycznym, jak i psychicznym autora – „mowa” umierającej Ofelii. Cierpiąca „mowa kobieca” uwięziona w cierpiącym „męskim piśmie”. Autorski dyskomfort „za-pisywania mowy” obcinanej niczym palce u stóp należących do sióstr baśniowego Kopciuszka, przycinania jej do ciasnego rozmiaru „pisma”. „Pisma”-„bariery” w wędrowaniu bezdrożami tekstu, uwierającej i autora, i czytelniczki lub czytelnika. „Pisma”-„piętna” nakładanych w pisaniu i czytaniu „butów”. Twórcę i czytelniczkę/czytelnika boli zatem w *Śmierci Ofelii* przede wszystkim cierpienie „mowy” zamkniętej w także cierpiącym „piśmie”.

Słowo, metaforyczny skrót tego bólu – „Of(e/a)lliczność” – jest ułomnym zapisem, moją osobistą inskrypcją nakładających się w tekście miniatury dramatycznej Wyspiańskiego równoważnych cierpień „mowy” i „pisma”. Ów niezręczny

¹ Niniejszy rozdział jest nową redakcją mojego artykułu opublikowanego po raz pierwszy w formacie elektronicznym – zob. Kapusta 2008. Dziękuję w tym miejscu redaktorce naczelnej tego periodyku sieciowego, Pani dr hab. Aleksandrze Kunce, za promocję wersji elektronicznej tekstu oraz aprobatę dla włączenia go do tego zbioru.

„hieroglif” – „Of(e/a)lliczność” – stanowi nieporadną próbę odsłonięcia uświadomionego autorskiego bólu wypowiedzianego „kobiecej mowy” w kategoriach „nie-kobiecego pisma”. Obecna w neologizmie, drażniąca oko, alternacja samogłoskowa *é : a'* ma więc na celu uwidocznienie zetknięcia w tekście miniatury dramatycznej dwu przeciwstawnych kodów symbolicznych kultury europejskiej. Kodu „Of(e)lliczności” – poszukiwania obecności podmiotu kobiecego oraz kodu „Of(a)lliczności” – mimowolnego ciężenia języka dzieła sztuki ku fallogocentrycznym, przedmiotowym przedstawieniom kobiety w tekstach kultury. Autora i czytelniczkę/czytelnika, współtworzących w aktach – „s-pisania” i „od-czytania” tekst miniatury dramatycznej, boli konieczność wsłuchiwanie się w symboliczny dwugłos utworu – sprzeczne: dążenie do odkrycia podmiotowości Ofelii lub przeciwnie – intencja uprzedmiotowienia jej. Dylemat uczestnictwa w kulturze patriarchalnej.

„Of(e/a)lliczność”, oprócz wskazanej uprzednio „etykiety” cierpienia „autorsko-czytelniczego”, jest również określeniem, które odnoszę bezpośrednio do podjętej przez Wyspiańskiego w *Śmierci Ofelii* próby ogarnięcia, a nawet domknięcia „pismem” – „mowy” kobiecej. Hasłem tym określam więc paradoksalny, (z)realizowany w *Śmierci Ofelii* projekt języka „kobiecości”. Jak bardzo trudnym i kulturowo obciążonym pojęciem jest, obowiązkowo ujęta w cudzysłów, „kobiecość”, objaśniana przez krytyczki feministyczne jako męski fantazmat, świadczą diagnozy Krystyny Kłosińskiej. Badaczka na kartach pracy symptomatycznie zatytułowanej *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”* orzeka bowiem konsekwentnie o istotnym interpretacyjnie „rewersie lektury feministycznej, która wskazuje bezustannie”, iż „(...) w tekstach kultury zapisana jest nie kobieta, lecz jej męska projekcja (tzw. kobiecość)” (Kłosińska 2006: 100).

Biorąc pod uwagę omówione powyżej dwa filary rozumienia „Of(e/a)lliczności” jako kategorii odczytania tekstu literackiego, przedmiotem mojej analizy stanie się owa fantazmatyczna „kobiecość” Ofelii. Stworzony przez Stanisława Wyspiańskiego język „kobiecości”, a dokładniej – jego „s-pisany”, obecny w *Śmierci Ofelii* projekt. Język „kobiecości”, czyli ujęty w ramy kulturowe patriarchy dylemat kobiecej „mowy” wypowiedzianej w tekstach kultury męskim „pismem”. „Kobiecość” tegoż języka, tekstu miniatury dramatycznej Wyspiańskiego, traktuję bezwzględnie jako „kategorię literacką” – „konwencję” artystyczną. Przyjmuję także konceptualizację „kobiecości” jako „konwencji literackiej” dokonaną przez Ewę Kraskowską, która o „kobiecości” konstatuje:

Nie chodzi mi o to, by całkowicie „kobiecość” jako kategorię literacką izolować, ale by znaleźć dla niej jakieś inne odniesienia. Dla mnie bowiem jest ona nade wszystko konwencją literacką, a więc sprawą umowy między uczestnikami komunikacji literackiej, a więc repertuarem chwytów, z którego czerpać mogą pisarze obojga płci. (...) Skoro więc można „kobiecość” imitować, parodiować czy pastiszować – jej konwencjonalność staje się oczywista (Kraskowska 2001: 203–204).

W tym miejscu stawiam pytanie o Stanisława Wyspiańskiego fantazmat języka „kobiecości”. O „Of(e/a)lliczność”, czyli literacką konwencję „kobiecości” w *Śmierci Ofelii*.

Od Hamleta do Ofelii, czyli między „męskim” pismem a „kobiecą” mową

Kto była Ofelia!/? Jestże córką Poloniusza?/ Szekspirowska Ofelia jest córką Poloniusza i naiwną szlachetną dziewczyną./ Naiwną i czystą dziewczyną z mnóstwem niekonsekwencji, w scenie widowiska, w powiedzeniach: «był u mnie» – «bywał u mnie» i w malowaniu się swoim, i w mizdrzeniu, i w tym, co mówi w scenie obłąkania (Wyspiański 1961: 19).

Stanisława Wyspiańskiego jako autora *Śmierci Ofelii* do „s-pisania” tejsze miniaturowej dramatycznej zainspirowała „mowa w scenie obłąkania” – „mowa naiwności i niekonsekwencji”. Przyczyną sprawczą dla tekstu *Śmierci Ofelii* była wielokrotna lektura Szekspirowskiego *Hamleta*, a następnie autorskiego *Studium o Hamlecie*. Znaczące odczytanie „pisma” stało się tym samym początkiem refleksji nad „mową” – „mową Ofelii w scenie obłąkania”. A zatem od „pisma” do „mowy”, od Hamleta do Ofelii. Od centrum do marginesu, od mężczyzny do kobiety. Taki szlak myślowy przebył Stanisław Wyspiański, szkicując tekstem miniaturową ową „naiwną i czystą dziewczynę z mnóstwem niekonsekwencji”. Uprawnione – jak sądzę – odczytanie *Śmierci Ofelii* jako tekstu „niekonsekwencji” już w akcie twórczym genetycznie wpisane zostało w scenę dramatyczną Wyspiańskiego. „Niekonsekwencja” zaś postrzegana jako autorska sygnatura twórcy czyni *Śmierć Ofelii* zapisem „migotających” w tekście znaków zapytania. Pierwszym, najbardziej znaczącym pytaniem jest zasygnalizowany wcześniej dylemat „mowy” i „pisma”.

Śmierć Ofelii odczytywana jako tekst – zapis kobiecej „mowy” przyporządkowuje ogarniające i domykające ją „pismo” nieobecnemu w miniaturze Hamletowi. „Mowa” reprezentuje więc u Wyspiańskiego konwencję obecności bohaterki w dziele literackim, „pismo” zaś czyni rzeczywistą nieobecność Hamleta jego paradoksalną, symboliczną obecnością. Wszystko „to”, co Ofelia wypowiada, urzeczywistnia jednocześnie symboliczną władzę owego Wielkiego Nieobecnego, dowartościowuje bohatera i niemalże zrównuje z kulturową kondycją *Deus Absconditus*, Boga Oddalonego i Ukrytego. Obecna w „mowie” Ofelia odnosi się każdorazowo do obecnego w fallogocentrycznym kodzie „pisma” Hamleta. „Kobiecość” bohaterki służy w związku z tym uprawomocnieniu „męskości” bohatera. Pierwszy fragment monologu dramatycznego Ofelii w pełni potwierdza tezę o dominacji symbolicznej obecności nieobecnego w tekście *Śmierci Ofelii* Hamleta:

Ofelia

(idzie przez łąkę;)/ (niesie pęk kwiatów, które sznurem owija)/ Wieniec mój, wieniec;/ rwała go sama i wiąże./ Na ciebie czekam, na ciebie czekam,/ kochanku –/ (kłania się)/ Mości Książę./ (zamyślona) godzina;/ lecz on o mnie zapomina. (...)/ (urywa, staje)/ A! –/ (ogląda się trwoźnie)/ Ktoś mię usłyszał.../ (kłania się z respektem)/ To tylko ja, Mości Książę./ (składa ręce błagalnie)/ Nie – nie! – Ja nie podsłuchiwałam./ Jego Książęcej Mości słów nie pomnę./ (tajemniczo szepcze, z uśmiechem)/ Ja się domyślam: – nieszcześnie ogromne.../ i mówić nie śmiem – – (...)/ (Wyspiański 1960: 89–90).

Czekanie, tłumaczenia formułowane wobec oddalonego kochanka, gesty błagalne wykonywane przez Ofelię. Jak widzimy, „mowa” bohaterki jest wartościowana niżej od „milczenia” Hamleta. Jeśli przyrzeć się kulturowej tradycji rozpatrywania „mowy” i „pisma” – od Platona, poprzez Ricouera, aż do Derridy, „praktyce” myślenia pomijającej, znamienne dla Wyspiańskiego, *genderowe* nacechowanie owej klasycznej opozycji binarnej – wtedy zauważymy, iż Wyspiański, budując pozornie podmiotową wypowiedź Ofelii, świadomie lub nie zamknął ją w logocentrycznych charakterystykach „pisma”. W ten sposób daleko odepchnięta została przez niego Platońska wypowiedziana w *Fajdrosie* „mowa” podmiotu, „mowa” dialogiczna w dialogu Platona wyżej ceniona od alienującego „pisma”. Stąd składniki owej „mowy” podmiotowej, „mowy” artykułowanej w *Śmierci Ofelii* zawsze będą odnoszone do nieobecnego „wprost”, choć obecnego symbolicznie „pisma”, tak jak Ofelię konsekwentnie kreuje autor w relacji wtórności wobec postaci Hamleta. Między „męskim pismem” a „kobiecą mową” tkwi zatem boleśnie „rozpięty” tekst *Śmierci Ofelii*. Stanisława Wyspiańskiego literacka konwencja „kobiecości”, „Of(e/a)liczność”.

Przestrzeń dla „kobiecości”

Zanim w przestrzeni tekstu miniatury dramatycznej zaistnieje „mowa” Ofelii, terytorium dla „kobiecości” bohaterki zostaje określone następująco w nietypowych didaskaliach: „TEATR PRZEDSTAWIA/ ŁĄKĘ ZAROSŁĄ CHWASTAMI I ZIELSKIEM;/ W GŁĘBI POTOK;/ NAD WODĄ WIERZBY/ DOKOŁA LAS” (Wyspiański 1960: 89).

„Nietypowość” didaskaliów polega, jak sądzę, na szczególnej zbitce semantycznej, formule postaci – „teatr przedstawia/ łąkę zarosłą”... Warto zwrócić tutaj uwagę, iż to „teatr przedstawia”, nie zaś – „w teatrze są przedstawione”. „Teatr” – przestrzeń architektury, domena symboliczna „męskiego” porządku kultury „przedstawia”, a więc uobecnia, czyli dopuszcza do „realizacji” istnienia „łąkę” – obszar „kobiecy”, chaotycznej natury. W jej mitycznych werbalizacjach (zob. Leach, Greimas 1989) – przestrzeń – nadrzędna jest wobec obszaru, bezwzględnie i kategorycznie zakreśla ona jego granice. Pojawienie się w „piśmie” – architek-

turze „mowy” – natury Ofelii, jeszcze zanim padną słowa, zdradza już uwikłany w feminocentrycznym tekście monologu Ofelii ukryty stosunek symbolicznej podrzędności bohaterki. Dalej, w przestrzeni „mowy kobiecej”, nastąpi stopniowe pomniejszanie perspektywy „kobiecego” postrzegania. Rzecz by można, iż kreując pole widzenia Ofelii, zastąpi autor lunetę – mikroskopem. „Mowa” Ofelii orzekać będzie o mikrokosmosie, „milczenie” Hamleta o makrokosmosie. Bohaterka Wyspiańskiego patrzy bowiem na kartach miniatury dramatycznej z przestrzeni zamkniętej w przestrzeń otwartą, z dołu w górę. Sama Ofelia mówi o sobie, wyznaczając swój punkt widzenia rzeczywistości: „(...) Tu trzeba mówić: Amen, i uklęknąć” (Wyspiański 1960: 90).

Kłęcząc, a więc w pozycji niższości i uległości, dodaje również: „(patrzy w górę) [Ofelia]/ Sklepienie duże – jak w kościele./ (idąc na kolanach)/ Jestem w kościele z niemi, (kwiatami – przyp. A.K.)/ sama kwiat uklękły przy ziemi. –/ (chyli głowę ku ziemi)/ (...)” (Wyspiański 1960: 91).

Ofelia to „ta”, która „kłęczy” i „chyli głowę”. Jej mały, „kobiecy” świat zdaje się być znaczącą infantyлизacją samej bohaterki. Zdumiewa zwłaszcza swoista mikro-lityzacja przestrzeni jej „kobiecości”, konstatacja wyśpiewana zresztą w utworze przez bohaterkę: „(śpiewa) [Ofelia]/ To mieszkanie moje./ moje to gniazdeczko:/ panieńskie pokoje./ panieńskie łóżeczko” (Wyspiański 1960: 90).

Przestrzeń dla „kobiecości”, przestrzeń „mowy” Ofelii ulega, co pokazuje szczegółowa analiza tekstu *Śmierci Ofelii*, stopniowemu zawężaniu. Tak jakby ową „mowę” zbyt ulotną i eteryczną „przygniatało”, a w końcu „miażdżyło” swym fallogocentrycznym ciężarem „pismo”. Porządek „męskiej” dominacji obecny symbolicznie w „milczeniu” nieobecnego osobowo w scenie dramatycznej, choć jak się okazuje tylko pozornie, Hamleta.

Kwietna „mowa”

Literacka konwencja przedstawiania „kobiecości” Ofelii jako kwiatu „ukłętego przy ziemi” narodziła się już w *Studium o Hamlecie*, w swoistym tekście bazowym dla *Śmierci Ofelii*. Wyspiański zdradza i objaśnia w swym traktacie konwencję sielankowo-liryczną, która wyznacza zarazem tradycję literacką konstrukcji bohaterki. O „obłąkaniu” Ofelii pisze on, iż: „Wykrywa ono (owo „obłąkanie” – przyp. A.K.) umiłowania sielankowo-patetyczno-liryczne – wśród których ten kwiat (Ofelia – przyp. A.K.) pod brzemieniem ciężaru poezji i prawdy się łamie” (Wyspiański 1961: 63).

Ofelia – „złamany” kwiat to w scenie dramatycznej Wyspiańskiego uosobiona kłęska „kobiecości” dążącej do artykulacji własnej „mowy”, poszukującej indywidualnej opowieści o sobie i świecie. Ofelia „oderwana” od Hamleta po prostu nie istnieje.

W porządku symbolicznym mitu kwiat jest zawsze znakiem kulturowej „nie-męskości”. Wystarczy dokładniej się przyjrzeć *Metamorfozom* Owidiusza, aby odnaleźć w tym mitopoetyckim korpusie tekstów kultury całkowitą egzemplifikację powyższej tożsamości symbolicznej – „kwiat = nie-męskość”. Narcyz, Hiacynt, Heliotropy – wszystkie te postaci, ulegając przemianom w kwiaty, swą mitobiografią opowiadają *de facto* historię udaremnionego sprzeciwu wobec heteronormatywnej kultury patriarchalnej. W ten sposób w symbolice kwiatu przemyciona zostaje zasada „żeńskiej” wtórności i podległości, realizowana albo w postaci „kobiecej kobiety”, albo „kobiecego mężczyzny”. Sankcja mitu zaś, jak pokazuje przykład żywiącej się mitem kultury europejskiej, skupia właściwości uniwersalizujące. A zatem, rzecz by można – „tam”, gdzie pojawia się kwiat, „tam” zawsze szukać należy poniżonej kulturowej „kobiecości”.

W kontekście omówionej powyżej zasady, owej kwietnej dewaluacji „mowy” kobiecej, przejrzysta staje się aktualizowana w Szekspirowskim *Hamlecie* tradycja „mowy” kwiatów, ułomnego języka „kobiecości”. Scenę takiej deprecjacji „mowy” kwiatu – „mowy kobiecości” przyswoił Wyspiański za pośrednictwem tłumaczenia *Hamleta* dokonanego przez Józefa Paszkowskiego. Warto dodać, iż jedyne tłumaczenia, którego używał autor. Odnajdujemy więc w tymże przekładzie scenę rozmowy Ofelii z Laertesem, tekstowy obraz kwietnej mowy „kobiecości”:

Ofelija (*do Laertes*)! Oto rozmaryn na pamiętkę; proszę cię, luby, pamiętaj; a to niezapominajki na niezabud.

Laertes

Przeznory obłądzie! Niezapomnienie łączysz do pamięci.

Ofelija (*do króla*)! Oto koper dla was i orliki; (*Do królowej*)! Oto ruta: część jej wam daję, a część sobie zachowam; możemy ją nosić obie, tylko z pewną różnicą. Oto storkotki. Radabym wam dać i fijołków, ale mi wszystkie ze śmiercią ojca powiędły (*). Mówią, że szczęśliwie skończył. (*Śpiewa*)².

Ofelia „mówi” kwiatami. „Mowę” tę nazywa Laertes „przezornym obłądem”, a więc sprowadza jej charakterystykę do symptomu obłądzenia. W przekładzie Józefa Paszkowskiego po słowie „powiędły” wprowadzony został przez tłumacza niezwykle istotny interpretacyjnie przypis, komentarz interpretujący ową kwietną „mowę” Ofelii. W odwołaniu do tekstu Paszkowski pisze:

² Cytuję za oryginalnym wydaniem polskiego tłumaczenia *Hamleta* z roku 1875 – tekstu, którego używał sam Stanisław Wyspiański, zachowuję także oryginalną pisownię przekładu; zob. *Dzieła dramatyczne 1875*: 383.

Odwołuję się do tłumaczenia *Hamleta* autorstwa Józefa Paszkowskiego, jako że to właśnie owo tłumaczenie dramatu Szekspira było czytane przez Wyspiańskiego (zob. komentarze edytorskie do Wyspiański 1960: 302–303). W związku z tym faktem, dokonując rekonstrukcji literackich źródeł *Śmierci Ofelii*, należy brać pod uwagę intertekstualne odniesienia do: 1) tłumaczenia Józefa Paszkowskiego, 2) *Studium o Hamlecie* Wyspiańskiego.

(*) U Szekspira, jak słuszną Tieck czyni uwagę, u Szekspira, który naturę ściśle obserwował, aby się nigdy od niej nie oddalać, mają obłąkani zawsze pewną świadomość siebie i pewien rodzaj rozsądku. Lir na przykład wśród dzikiego majaczenia swego wyraża najwznioślejsze myśli. Toż samo widzimy u Ofelii. Kwiaty i zioła, które z sobą przyniosła, mają alegoryczne znaczenie; patrzmyż, jak trafnie je pomiędzy obcych rozdaje: *rozmaryn*, przy weselach i pogrzebach używany, jako godło pamięci, mając na myśli ojca, daje bratu i podobnież *niezapominajki*; *koper*, jako godło pochlebstwa, i *orlik*, jako godło niewiary i zmysłowości, daje królowi, a może i obecnym dworakom; królowej *rutę*, jako symbol smutku i żalu, której część i sobie zostawia; jako mającej panną pozostać. Zostawia sobie i *stokrotki*, kwiat zawiedzionych dziewic; o *fijołkach* zaś, symbolizujących stałość i wiarę mówi, że jej od czasu śmierci ojca powiędły (*Dzieła dramatyczne* 1875: 383).

Czytając ekwilibrystyczny wywód Paszkowskiego o „mowie” kwiatów, dowiadujemy się, choć nie wprost, iż w *Hamlecie* jest ona paradoksem komunikacyjnym doświadczanym w kontakcie z postaciami „obłąkanymi”. „Mowa” kwietna, alegoryczna wypowiedź Ofelii, to „rozsądek” w „obłąkaniu”, „porządek” w „chaosie”. Sądzić można, iż w tym właśnie koncepcie wyczytał Wyspiański rozwinięty w *Śmierci Ofelii* moduł „mowy” kobiecej w męskim „piśmie”, zaczątek ujęcia zasady chaotycznej „żeńskość” w uporządkowanej „męskość”, a w odniesieniu do alegorycznej „mowy” kwiatów – także „natury” w „kulturze”. A zatem kwietną „mowę” – „kobiecość” zawdzięczał autor nie Szekspirowi, a jego tłumaczowi. Posiadamy zresztą dowód historyczny tego faktu w postaci wypowiedzi samego autora *Śmierci Ofelii*. W *Studium o Hamlecie* odsłania on arkana swej wątłej szekspirowskiej erudycji: „Komentarzy do *Hamleta* nie czytywałem, bo jeśli już miałem, co czytać, co miało wspólność z *Hamletem*, to wolałem czytać *Hamleta* i – myśleć” (Wyspiański 1961: 9).

„Czytać *Hamleta*” oznaczało dla Wyspiańskiego „czytać Paszkowskiego tłumaczenie *Hamleta*”, stąd literackie źródło autorskiej realizacji „mowy” Ofelii – języka „kobiecości” jest jednoznaczne w weryfikacji wszelkich konwencji, którymi posłużył się Wyspiański w tworzeniu literackiej „kobiecości”.

Jeśli jednak przyjąć, za Paszkowskim, że „mowa” kwiatów w *Hamlecie* jest „mową” alegoryczną, Wyspiański, konstruując kulturową „kobiecość”, projektując „mowę” Ofelii, naruszył, choć nie przekroczył, barierę logocentryzmu. Skłonił się zatem w tym względzie ku „Of(e)llicznemu”, nie zaś „Of(a)llicznemu” biegunowi „mowy” uwięzionej w „piśmie”. W *Śmierci Ofelii* bowiem sens „mowy” kwiatów, ich alegoryczne znaczenie wypowiada sama Ofelia, wychodząc w ten sposób z „milczenia”-„nonsensu” przypisywanego jej w wypowiedzanym „oblędzie”. Można by podsumować tę sytuację diagnozą, iż bohaterka werbalizuje „mowę” kwiatów, odzyskując swą „kobiecość”. Ocala własną podmiotowość. Wszak świadome posługiwanie się „mową” świadczy zarazem o „samoświadomości” nadawcy komunikatu.

Ofelia Wyspiańskiego w akcie mowy dokonuje jednoczesnej interpretacji „mowy” kwiatów. Ofelia „patrzy” i „wskazuje”, a zatem posługuje się świadomie

i konwencjonalnie logocentrycznym gestem nazywania rzeczywistości. Czyni to jednak wewnątrz owego logocentrycznego systemu znaczeń. Mówi przecież, klęcząc:

(tymczasem uklękła)/ (patrzy wśród kwiatów i wskazuje)/ Te są pokorne – te są dumne./ Te się pysznią, pożał się Boże./ Te są zazdrosne; jad jest w nich; są złe./ Te tkliwe; a te gładkie i mdłe./ Te są do śmiechu./ Te się skarżą; – te płaczą./ Te są skromne. – A to litościwy./ osaczony wkoło przez pokrzywy. – –/ (zapatrzona w łąkę) (Wyspiański 1960: 91).

Ofelia uczestniczy w logocentrycznym, przypisanym kulturowej „męskości” akcie nazywania, jej kwietna „mowa” usytuowana została jednak znacznie niżej w hierarchii „męskie” *versus* „kobiece”. Oprócz zobrazowanej ułożeniem klęczącego ciała kobiety pozycji podrzędności, wystąpiło również niezwykle interesujące zjawisko językowe. Otóż Ofelia, „nazywając”, czyli posługując się gestem semantycznym „należnym” mężczyźnie, używa zaimków nieokreślonych, występujących tutaj w funkcji zaimków wskazujących. Ofelia nie wypowiada nazw – imion własnych kwiatów! „Mowie” bohaterki „prycinanej” męskocentrycznym „pismem” przyporządkowane zostały przez autora występujące – co istotne, tylko w gramatycznym rodzaju żeńskim i nijakim – formy „te” i „to”. W ten sposób uświadomiona przez bohaterkę „mowa” kwiatów w systemie gramatycznym języka wpisuje się ostatecznie w konwencję literackiej dewaluacji „kobiecości”. Tym razem więc w *Śmierci Ofelii* przewagę uzyskuje ów „biegun «Of(a)lliczności»”.

Paradoks tego przekształcenia tekstu Szekspira, w którym pierwotnie Ofelia wymienia przecież nazwy kwiatów, pogłębia Wyspiański w dalszej części miniatURY. Ofelia – „kobiecość”, a więc byt przynależny „naturze”, jawi się niespodziewanie tą, która natury nie zna i nie rozumie. Wcześniejsze nazwanie jej „kwiatem” ulega niejako zawieszeniu, kiedy okazuje się, że bohaterka bezskutecznie poszukuje kwiatu, *de facto* nie wiedząc, czego szuka:

(śpiewa)/ Oj, chciałabym to wiedzieć,/ żeby umieć powiedzieć/ żebym kwiat ten trafiła,/ co mym sercem związany:/ gdyby kwiat ten zerwany,/ ja bym wtedy nie żyła./ Szukam kwiatu przez pola,/ bo mi życie niewola:/ Wtedy bym się cieszyła,/ gdybym kwiat ten trafiła;/ gdyby kwiat był zerwany,/ już bym wtedy nie żyła/ (przestaje śpiewać) (Wyspiański 1960: 93–94).

Szuka, nie wie, „nie umie powiedzieć”. W dodatku spodziewa się, że odnalezienie kwiatu, a więc akt poznawczy, byłoby równoznaczne z jej śmiercią. „Kobiecość” to zatem w świetle powyższej klasyfikacji „naturalny” stan nieświadomości. Kiedy kobieta „wie”, przestaje być kobietą, umiera symbolicznie jej kulturowa „kobiecość”.

Esencjalne początkowo w tekście miniatURY dramatycznej pokrewieństwo Ofelii z królestwem Flory, jej „kobiece” prawo do podmiotowości w wypowiedaniu kwietnej „mowy”, czyli języka „kobiecości”, poddane będzie w końcu symbo-

licznej anihilacji. Bohaterka, używając kwiatów do „oznaczenia” posiadanej przez nią duszy, aby ów stan nie wzbudzał wątpliwości, paradoksalnie powie, iż o kwiatkach, swych sprzymierzeńcach... ostatecznie „zapomni”. Tak jakby niezdolna była do pełnej, świadomej interpretacji świata. W oczekiwaniu nadejścia Księcia stan oczekiwania przemieni się w bezruch i stagnację, co uczyni Ofelię śmiertelnym przedmiotem. „Kwiatem” biernie uległym wobec przemocy zrywających go dłoni. Obserwację tę, status „kobiecej” podrzędności, ogłasza sama bohaterka:

(zrywa kwiaty)/ Pozwólcie (kwiaty – przyp. A.K.), że was wyróżnię przed porównaniem,/ dla uwicia z was równianki. – A to dla pamięci, zanim o was zapomnę. – – Aby wiadomo było, że mam duszę, dla poznaki ubiorę się we wieniec.// Nie dziwcie się, że was zrywam; taki jest zwyczaj. Umieranie jest zwyczajem. Pomrzecie z moją myślą/ na mej głowie./ *(tymczasem wije wieniec)/ (kładzie sobie wieniec na głowę)/ (wesolo)/* Jestem dziewczyna bez grzechu, jestem dziewczyna;/ ino mi w wieńcu marnie/ *(śpiewa)*

Kocham, kocham. – Kochałam, kocham:/ miły mnie nie przygarnie./ *(płacze)/* Wieniec mój, wieniec; –/ rwała go sama i wiąże./ Na ciebie czekam, na ciebie czekam,/ kochanku –/ *(kłania się, mówi)/* Mości Książę (Wyspiański 1960: 94–95).

„Mowa” Ofelii, kwietna „mowa” poddana symbolicznej „weryfikacji” Księcia, ocenie „tego, który nie przychodzi”, jest aktem samozniszczenia kobiety. Kulturowy mechanizm unicestwiania „kobiecych” myśli stanowi bezwzględne uprzedmiotowienie jej wszelkiej aktywności, podważenie „kobiecej” – indywidualnej autoekspresji. Skoro Hamlet nie przybywa, „mowa” Ofelii otrzymuje „etykietę” szaleńczej paplaniny. Wobec realnej nieobecności Hamleta, w logocentrycznym porządku kultury patriarchalnej jedynym „stosownym” zachowaniem byłoby milczenie. „Kobieca” myśl musi umrzeć, tak jak zwiędłą niechybnie „kwiaty w wieńcu”.

Fallogocentryczność i opresywność powyższego toku kulturowej oceny „mowy” kobiecej nie jest jednak w *Śmierci Ofelii* tak oczywista i dominująca. Mimo wszystko kwietna „mowa” zaistniała przecież w przestrzeni tekstu dzieła. Autoekspresja Ofelii, której werbalizacja kształtuje formę miniatury, doszła do głosu, choć „przygniotło” i „zmiażdżyło” ją fallogocentryczne „pismo”. Stąd sama konwencja literackiej „kobiecości” nie może być odczytana w utworze Stanisława Wyspiańskiego ani jako bezwzględnie „Of(e)lliczna”, ani jako „Of(a)lliczna”. *Śmierć Ofelii* boleśnie rozdziera bowiem zapisany w kulturze dylemat patriarchy, raniący w równej mierze zarówno „męską”, jak i „kobiecą” podmiotowość. Dlatego „Of(e/a)lliczność” to bolesny zapis cierpienia.

Od „mowy” do „śpiewu”

Oprócz pisanych tekstów kultury źródłem pomocnym w odczytywaniu *Śmierci Ofelii* Stanisława Wyspiańskiego jest także, co dla procesu twórczego tego artysty niezwykle istotne, znamieny epizod biograficzny. Chodzi o „fizyczne” doświad-

czenie języka „kobiecości”, do którego doszło 29 kwietnia 1905 roku. Zrelacjonowała je sama bohaterka spotkania z artystą, aktorka – Jadwiga Mrozowska. Pisząc „bohaterka”, pragnę uwidocznic osobisty kontakt twórcy z historyczną kobietą, traktowaną jednakże przez Wyspiańskiego jako uosobienie konwencji literackiej „kobiecości”. To szczególnie zjawisko „czytania kobiety” przez filtr tekstów kultury oraz postrzegania jej wyłącznie w kategoriach modelu przyszłych tekstów literackich opisała Mrozowska, zapewne nieświadoma swej symbolicznej instrumentalizacji, w liście do Wyspiańskiego pochodzącym już z 1906 roku. Z Paryża pisze więc Jadwiga Mrozowska do swego Mistrza:

Szanowny Panie!/ Przysłano mi wreszcie tak długo oczekiwany przeze mnie monolog *Śmierć Ofelii*, wydrukowany w „Czasie”. Nie wiem, czy przypomina Mistrz sobie, że kiedyś mówiliśmy o owym monologu, a ja deklamowałam wierszyk, w którym z deklamacji przechodzę nieznacznie w melodię i w końcu w wyraźny śpiew. Otóż wówczas mówił Pan, że ten właśnie rodzaj należałoby zastosować w nienapisanym jeszcze podówczas obłąkaniu Ofelii. (...) (Mrozowska 1960: 322).

„Obłąkanie Ofelii”, które Wyspiański zatytułował ostatecznie mianem *Śmierci Ofelii* w świetle powyższego świadectwa jest zapisem „mowy” kobiecej przechodzącej stopniowo w „śpiew”. Język „kobiecości” Ofelii to, w związku z powyższym, meliczna „mowa” możliwa do wypowiedzenia wyłącznie w jej muzycznej formie. Kobieta – osoba dramatu, artykułując swą „kobiecość” w logocentrycznym języku „pisma”, popada zatem, według tegoż ujęcia miniatury dramatycznej Wyspiańskiego, w „kobiecą” *jouissance* śpiewu, nieświadomie i biernie ulega w końcu sile „pieśni”. Staje się więc ona tożsama z rytmem własnej „mowy”, tracąc przy tym drogę do intersubiektywnej komunikacji. Ofelia Wyspiańskiego, mówiąc „sama do siebie”, zaprzecza więc mimetyczności aktu mowy. W „pieśni” nie odzwierciedla przecież „obiektywnej” rzeczywistości, ale własne i wewnętrzne „ja”, które istnieje wyłącznie w odniesieniu do „ja” Hamleta. Inaczej rzecz ujmując – Ofelia „wypowiada siebie”, stąd mówi tylko „do siebie” (czyli w kategoriach logocentrycznej struktury języka „do nikogo!”), choć monolog wygłoszony zostaje przecież wobec sytuacji egzystencjalnego i symbolicznego braku, znaczącej nieobecności Hamleta. Ofelia pochłonięta melodią „mowy” zatracą się finalnie, „rozpuszcza się” w „śpiewie”. „Śpiew” zaś równy jest w tekście utworu symbolicznej śmierci bohaterki. A zatem „mowa” stając się „śpiewem” to stan „obłąkania”, a „kobiecy” akt mowy odnoszący się do niej samej to owego „obłąkania” faliczna legitymizacja. Ów „Of(a)lliczny” sygnał interpretacyjny w miniaturze dramatycznej Wyspiańskiego wyśpiewuje Ofelia *explicit*:

(*śpiewa*) [Ofelia]/ Jest ci śpiewka śpiewana,/ taką śpiewkę śpiewuję;/ co się w sercu dzieje, co się w sercu dzieje,/ ze śpiewki zgaduję./ (*obrywa gałązki wierzby*)// we wianeczku z wierzby/ najprzystojniej mi będzie./ Koniec mojej koleździe,/ poniechanej dziewczyny.// Jak mię woda utopi,/ przyjdą kopać dół chłopci.// We wianeczku dziewczyna,/ do wianeczka wierzby.// Tak śpiewka śpiewana,/ taką śpiewkę śpiewuję;/ co

się w sercu dzieje, co się w sercu dzieje,/ to ze śpiewki zgaduję./ (patrzy w wodę i słucha) (...) (Wyspiański 1960: 100).

Ofelia rozpoznaje swój los za pośrednictwem „pieśni”. To rytm „pieśni” właśnie wypowiada to, „co się w sercu dzieje”. „Pieśń” także staje się aktem performatywnym „mowy” kobiecej, niejako zaklina nadchodzącą śmierć, wywołuje jej zaistnienie. Ulegając melodyce swego wnętrza, oddając się „pieśni”, Ofelia dociera do poznania fatalnej prawdy o sobie, iż to ją samą „woda utopi”. W „pieśni” dochodzi zatem do pierwszego spotkania ze śmiercią. Ofelia, poddając się władaniu „mowy” kobiecej, kontinuum wewnętrznych biorytmów kobiety od recytacji aż do „śpiewu”, osiąga samopoznanie. Tyle że jego ceną w patriarchalnym kodzie kultury jest śmierć. Kobieta, która „wie”, jest przedmiotem anihilacji.

W niezwykle dynamicznym tekście *Śmierci Ofelii* do głosu dochodzi jednak także drugi – „Of(e)lliczny” składnik konwencji literackiej „kobiecości”. „Mowa” kobiety mimo swego uwikłania w porządek falliczny posiada zatem widoczny w utworze wymiar podmiotowości Ofelii. Chodzi mianowicie o świadomą manipulację aktami mowy, którą podejmuje bohaterka miniatury. W wielu wypowiedziach Ofelii pojawia się wątek „świadomego obłądu”, użycia literackiej konwencji „kobiecości” do osiągnięcia skutecznej komunikacji z – dla Ofelii w istocie – dotkniętym obłądem Hamletem. Ofelia mówi więc: „(śmieje się)/ Książę – ja muszę być wariatką, bo Jego Książęca Mość jest war.../ (urywa, staje)/ (...)” (Wyspiański 1960: 89).

Osiągnięcie stanu „obłądu” to zatem konieczny chwyt, by porozumieć się z Hamletem. „Mowa” dostosowana do szaleńczych reguł fallicznego języka Księcia jest także przyczyną deklaracji o świadomym wsłuchiwanie się przez bohaterkę w ów dukt „obłądu”: „(mówi) [Ofelia]/ Rozum mi się zmięszął – –/ (nasłuchuje swoich słów)/ w mowie” (Wyspiański 1960: 95).

Dla Ofelii Stanisława Wyspiańskiego „obłąd” to przede wszystkim fałszywy język dworskiej etykiety. Tego „obłądu” – kulturowej opresji Ofelia nie przyswoiła mimo usilnych starań dworu. W tym języku Ofelia „mówić nie umiała”:

Oni (dwór – przyp. A.K.) myśleli, że mnie żyć przymuszają/ na swoich kłamstw pościeli/ i w kole zbrodni! – / że duszę we mnie zdepcą, że ją zagłuszają/ ziemscy królowie niegodni./ (zwierając się wierzbie ze smutkiem)

Ja nie umiałam mówić – nie umiałam./ (kłania się)/ Wasza Książęca Miłość wybaczy, ale ich Królewskie Miłości chcą, żebym była paplą./ (kłania się)/ Wasza Książęca Miłość – – / (jakby czyje słowa powtarzała:)/ Trzeba się umieć kłaniać./ (dyga, całuje się w rękę)/ Dobrze tatusiu./ (jakby czyje słowa powtarzała:)/ W ukłonie należy zginać karku./ (całuje się w rękę)/ Dobrze, ojczu. / (jakby kogo spostrzegła)/ (kłania się)/ Ich Królewskie Wysokości – padam do nóg (Wyspiański 1960: 98).

„Mowa” dworu, bezmyślne powtarzanie formuł grzecznościowych, jest „paplaniną” – „mową” bezpodmiotową. W „obłądzie paplaniny” Ofelia nie uczestniczy na mocy swej suwerennej podmiotowej decyzji. Bohaterka pragnie natomiast

wpisać się swą „mową” w „obłąd” Hamleta. Ten rodzaj „obłądu” wart jest dla zakochanej kobiety trudu dostosowania się do „obłądnych” reguł komunikacji. W „mowie” dworu „mówi się” bowiem bezosobowo, a w „mowie obłądu” Hamleta praktykowanie szaleństwa jest jedyną drogą porozumienia. Ofelia wypowiada więc swą motywację uczestnictwa w „obłądzie” w odniesieniu do ukochanej osoby Księcia:

(śmieje się)/ On jest szalony – on jest szalony. On nie wie, co mówi. – –/ (domyślnie)/ Ja muszę być jak on./ (...)/ (patrzy w wodę)/ (zamyślona; z wyrachowaniem)/ On musi się ubierać tak, jak ja chcę. Nauczę go też kłaniać się i wszystkiego, czego mię ojciec nauczył, a co mu wyjdzie na dobre – ale niech się strzeże trutki na szczury (Wyspiański 1960: 98–99).

Ofelia Stanisława Wyspiańskiego wierzy, iż używając konwencjonalnej „kobiecości”, posługując się świadomie „obłądem”, uzdrowi Hamleta. Bohaterka intencjonalnie „daje się zwariować”, a więc podmiotowo konstruuje paradoks wypowiedzianego „kobiecości” w systemie fallogocentrycznego „pisma”. Oto element „Of(e)lliczności”. Ofelia jednak ginie, czyli jej osobowa anihilacja w „piśmie” ostatecznie zwycięża. „Pismo” unicestwia „mowę”.

„Kobiecość” śmierci

Ofelia Stanisława Wyspiańskiego umiera w zwielokrotnionym symbolicznie żywiole „kobiecości”. Zgon bohaterki zatem rozpisany został przez twórcę na poetyckie „dialogi” kobiety z ugruntowanymi kulturowo „etykietami kobiecości”. „Mowa” Ofelii skierowana jest więc ku łące, wierzbie i wodzie. Ofelia tonie – dosłownie i metaforycznie – w pożerającej ją patriarchalnej „kobiecości” natury. Zanika w tekście miniatury pod naporem kobiecych kategoryzacji, które dominując w przestrzeni utworu Wyspiańskiego, jednocześnie stają się pospolitymi i konwencjonalnymi chwytami literackimi. W ten sposób tekstowy feminocentryzm „mowy” kobiecej czyni ją łatwym łupem dla logocentrycznego „pisma”. Podmiot kobiecy okazuje się męskim, fantazmatycznym przedmiotem.

Pierwszym żywiołem „kobiecości” jest łąka, w *Śmierci Ofelii* przestrzeń telurycznej Matki Ziemi. łąka to w interesującej rozbudowanej metaforze – według Wyspiańskiego – dotyk Matki, fizyczna bliskość tej, która ukołysze Ofelię do wiecznego snu. Bohaterka, doświadczając własnej śmierci, poddaje się tym samym macierzyńskim mocom Matki Ziemi: „(kładzie palec na ustach) [Ofelia]/ Cyt – duszo – do snu – – / (kładzie się na łące)/ (nuci)/ W sen mnie matka ukołysze,/ do snu kolebie./ Będą króle i dworzany/ na mym pogrzebie./” (Wyspiański 1960: 95).

Śmiercionośne macierzyństwo w dalszej części monologu demaskuje jednakże Ofelia jako moc zagrażającą jej podmiotowości. Ofelia przewartościowuje więc

stopniowo siły macierzyńskie Matki Ziemi. Skoro towarzyszy bowiem „Ona” śmierci swej córki, krwiożerczo pochłaniając jej kobiece ciało, staje się dla bohaterki ewidentnym „szatańskim” zaprzeczeniem funkcji macierzyńskich kobiet. Niszczycielką własnego płodu: „(zrywa się) [Ofelia]/ Tyś nie matka! – Ty od szatana gadzie!/ (patrzy w niebo)/ (roztwiera szeroko oczy)/ O jak jasno: – Anioł kładzie/ na me lica dłonie;/ gładzi włosy, plecie kosy...” (Wyspiański 1960: 96).

Gest czułego dotyku nie pochodzi od *Tellus Mater*. Dłonie, które „Anioł kładzie na lica” – symboliczny sakrament pojednania przynosi obecność istoty pozaziemskiej, nie zaś pożądana bliskość Matki Ziemi. To Anioł dokonuje również magicznego obrzędu splatania rozpuszczonych kobiecych włosów, ceremonii „oswojenia” potęgi śmierci. Wyspiański w tym archaicznym obrzędzie przygotowania ciała do wiecznego spoczynku uwidoczniał poczucie porzucenia umierającej Ofelii przez ową Matkę. Według bowiem ceremoniału „kobiecości” obecnego do dziś w obrzędowości funeralnej małopolskich wsi, jeśli matka doświadczy paradoksu egzystencjalnego przygotowania do śmierci własnej córki, jej świętym przywilejem jest splecenie włosów umierającej. Akt czesania włosów córki zyskuje w tym wzruszającym obrzędzie wymiar ukojenia matczynym dotykiem, złagodzenia bólu agonii, uspokojenia ciała i duszy. Ofelia Wyspiańskiego, tonąc, zaprzecza sakralności tego rytuału. Odrzuca śmiercionośną Matkę: „(nad wodą, krzyczy:) [Ofelia]/ Tonie!!/ (opiera się o starą spróchniałą wierzbę)/ A, muszę się uczesać, zapleść./ (rozplata włosy)/ To mnie matka zaplećła – ale źle./ To nie matka.../ (przytomniejąc)/ Cóż ja? – – Przecie mnie to nie matka zaplećła/ dzisiaj war-kocze” (Wyspiański 1960: 96).

Matka przyzwalająca na śmierć córki, Matka Ziemia pochłaniająca własny płód – ciało Ofelii, nie może być dla bohaterki przyjazną potęgą macierzyństwa. Przerzaża i odpycha.

Drugim przejawem żywiołu „kobiecości” uczestniczącym w spektaklu śmierci Ofelii Wyspiańskiego jest woda. Pograżenie w niej, oddanie wodnej czeluści kobiecego ciała to wkroczenie przez Ofelię w sferę chaosu. Jak konstatuje Piotr Kowalski (zob. hasło *Woda* w: Kowalski 1998: 609-615) o znaczeniu symboliki akwaticznej – woda zawsze reprezentuje siły chaosu, w swej amorficzności odzwierciedlając kondycję kosmiczną „pierwszej materii”, rzeczywistość nieuporządkowaną i nieprzyjazną człowiekowi. Pierwotny chaos, w który popada każdy, kto wodzie odda swe ciało – utonie, stanowi ekwiwalent symboliczny zaświatów, królestwa umarłych. W *Śmierci Ofelii* woda „mówi” do Ofelii rytmem jej „kobiecości”. Wabi i zaprasza do krainy śmierci: „(słucha) [Ofelia]/ Woda mruczy: –/ (naśladuje)/ Mru, mru, trulululu, mru. –/ Umrę, nie umrę; umrę, nie umrę./ (zwierza się)/ Ja mieszkam tam, w zamczysku.” (Wyspiański 1960: 97).

Ofelia ulega śmiertelnemu czarowi, wciągnięta w rytm – jak pisywał Gaston Bachelard – „wód kobiecości, wód śmierci”. „Kobiecość” Ofelii paradoksalnie unicestwia „kobiecy”, wodny żywioł:

(*patrzy we wodę i słucha*) [Ofelia]/ Woda szemrze: mru, mru, mru; – umrę, nie/ umrę – – / (*śpiewa*)/ Woda śpiewa – ptaszę śpiewa;/ gałązka się rwie./ Sen się zacznie – sen się skończy./ W śnie było jak w śnie. (*wierzba koroną gałęzi opada we wodę*)/ Wieniec – mój wieniec;/ rwałam go sama i wiążę. – – / Na ciebie czekam, na ciebie czekam,/
(*osuwają się we wodę*)/ kochanku – – Mości Książę./ (*woda ją zalewa*)/ (*dusi się wodą*)/
(*ginie pod falą*) (Wyspiański 1960: 101).

Kłęsce „mowy” kobiecej – „mowy” Ofelii, „dialogujących” z nią symbolicznych sił „kobiecości”: łąki, reprezentacji Matki Ziemi oraz wody, towarzyszy niemo wierzba, również zasada „żeńska” sił natury. Zgodnie z klasyfikacją Władysława Kopalnińskiego (2001b: 464–466) – wierzba to „bezpłodność”, „dziewictwo”, „porzucona kochanka”. A zatem milczenie wierzby w *Śmierci Ofelii* Stanisława Wyspiańskiego można określić mianem kulturowej formy kobiecej „mowy” – „milczenia” w obliczu udaremnionej fallogocentrycznym kodem „pisma”, podmiotowej „kobiecości” Ofelii. Podążając natomiast śladem jednej z konotacji mitograficznych wierzby, według której Orfeusz „nabył kunsztu mowy w gaju wierzbowym Persefony” (Kopalniński 2001b: 465), można wprowadzić dodatkowy trop interpretacyjny „mowy” Ofelii, dzięki któremu ów język „kobiecości” jest literacką figurą inicjacji poprzez poezję. Stąd język „kobiecości” Ofelii, język rozpadającej się w systemie fallogocentrycznego „pisma” podmiotowości kobiety, to w rezultacie udaremniona próba przekroczenia patriarchalnych, heteronormatywnych ram kultury. Wszak wiemy³, iż dla mitopoetyki Orfeusza kulturowe definicje płci nie tylko nie stanowiły bariery, ale także po prostu nie istniały.

Porażająca swą symboliczną dominacją w *Śmierci Ofelii* Wyspiańskiego „kobiecość” śmierci odsłania zabójczą dla pojedynczej, podmiotowej kobiety potęgę kategoryzacji kulturowej płci. Kategoryzacja „kobiecości” czyni bowiem w tekście literackim pojęcie kobiecej podmiotowości zbiorem pustym, unieważnia jego funkcję indywidualizacji bohaterki. W miniaturze dramatycznej Stanisława Wyspiańskiego „kobiecość” jest cechą śmiercionośnej, patriarchalnej „natury”. Wszystko, co w tekście „kobiecy”, oznacza – „to”, co uśmiercające i dezintegrujące. W ten sposób feminocentryczna „mowa” Ofelii podlega deprecjacji względem kulturowych wzorów męskocentrycznego „pisma”. Jeśli więc „pismo” przyporządkowuje kobiecej „mowie” moc uśmiercania, potencjał swoistej autoagresji kobiety, sam „kobiecy” akt mowy staje się groźny i niepożądany. „Of(e)lliczność” – „mowa” kobieca tłumaczona pojęciami przynależnymi – „Of(a)lliczności” – alienującemu kobiecej podmiot „pism”, doprowadza do utraty „tłumaczonego” języka oryginału. W procesie patriarchalnego „przekładu” ginie bezpowrotnie podmiot kobiecy.

³ Myślę tutaj o obecnym w misteriach orfickich obrzędowym zaprzeczaniu heteronormatywności kultury patriarchalnej. Inicjowani w tych zagadkowych, mitopoetyckich misteriach byli bowiem mistowie „męscy” i „kobiecy”, zarówno w esencjalistycznym, jak i konstruktywistycznym rozumieniu pojęć „kobiecości” i „męskości”. Zob. Krokiewicz 2000.

Siostra

Dotychczas odczytywałam obrazy wywołane z tekstu *Śmierci Ofelii* Stanisława Wyspiańskiego w interpretatorskiej konwencji, której przypisać pragnę metaforyczne miano czytania fotografii. Wypowiedziałam więc tylko „to”, co na owej fotografii można „zobaczyć”. Teraz przejdę do fotograficznej ciemni, aby wywołać negatyw palimpsestowej miniatury dramatycznej artysty. Sięgnę bowiem do tekstu odrzuconego, do pojedynczych kart wydartych przez twórcę z manuskryptu. Otworzę archiwum wyobraźni Wyspiańskiego.

W scenie *Śmierci Ofelii*, w kodzie „Of(e)llicznym” utworu zaistniała, choć eterycznie, usunięta przez twórcę z oficjalnej redakcji miniatury dramatycznej kobieca postać „siostry-Anioła”. Nad jej koncepcją Wyspiański pracował kilkakrotnie – paradoksalnie – po to, aby ostatecznie „siostra-Anioł” wymazana została z tekstu przez „Of(a)lliczny” porządek „pisma”.

Zgodnie ze stanem badań historycznoliterackich wiemy dziś, że pierwsza redakcja utworu powstała po wizycie Jadwigi Mrozowskiej złożonej Wyspiańskiemu 29 kwietnia 1905 roku. Jak czytamy w *Dodatku krytycznym* do *Śmierci Ofelii*:

W jakiś czas później poeta dokonał znaczących zmian (...). W części pierwszej rozwinął rozmowę Ofelii z kwiatami, w drugiej części najpierw rozwinął również rozmowę z jej odbiciem w wodzie jako z siostrą-Aniołem (tzw. redakcja „C” – przyp. A.K.), ale później pomysł ten pominął (Wyspiański 1960, *Dodatek krytyczny*: 304).

„Siostra-Anioł” jako istotny składnik języka „kobiecości” Ofelii Wyspiańskiego warta jest „wypreparowania” jej i odtworzenia z fragmentarycznych, alternatywnych redakcji *Śmierci Ofelii*. Stanowi ona bowiem ów negatyw tekstu. Kto wie, czy nie istotniejszy nawet od uładzonego wielokrotnymi korektami pozytywu opublikowanego w krakowskim „Czasie”. Odsłania ona przecież przed nami prawdę twórczego „brudnopisu”.

W zaniechanej redakcji utworu tuż po prezentacji „głosu” rzeki pojawiał się migotający w lustrze wody obraz – odbicie Ofelii rozpoznawane przez bohaterkę na dwa sposoby. Widziane jako – „ona sama”, ale i jako „ona”-„siostra”. Zwraca uwagę fakt, iż migotliwa postać niknie pod wpływem rzuconych w nią kwiatów, sygnałów „mowy” Ofelii:

(*ślucha*) [Ofelia]/ Woda mruczy: –/ (*naśladuje*)/ Mru, mru, trulululu, mru. –/ Umrę, nie umrę; umrę, nie umrę.../ (*schyla się nad wodą*)/ (*nagle ucieszona*)/ A oto ja! – To ja!! Tam żywa!! Jak się masz – naści moje kwiaty –/ (*rzuca kwiaty*)/ znikła! – (cyt. za: Wyspiański 1960, *Dodatek krytyczny*: 313).

Ofelia rozpoznaje więc swe odbicie jako nieznaną sobie wcześniej siostrę:

(*czeka nad wodą*) [Ofelia]/ Jest, jest! –/ (*patrzy*)/ (*stoi bez ruchu*)/ Ja nie drgnęłam, ani drgnęłam/ ona druga – ruszyła ręką – / głowa trzęsie – oczy mruży/ To nie ja!/ (*smut-*

na)/ To nie ja./ (postanowiła)/ To moja siostra –/ Aha – to ta moja siostra – ja miałam siostrę – i mam siostrę a nie powiedzieli mi o tym –/ (z żalem) (współczując)/ Jaka ona biedna –!/ (postanowiła)/ Albo ona pójdzie do mnie/ albo mię do siebie weźmie/ ja mieszkam tam –/ (pokazuje zamek)/ (nagle)/ Ależ nie – to ona mieszka w zamku –/ i on – księżę Hamlet – był jej kochankiem (Wyspiański 1960, Dodatek krytyczny: 314).

Bohaterka łączy „mowę” o siostrze obecnej w lustrze wody z „mową” o nieobecny Hamlecie. Posługując się wynikami badań nad symbolizmem katoptrycznym prowadzonych przez Tomasza Sikorę, można skonstatować, że diagnoza zarysowanego w tekście obrazu jest jednoznaczna. „Siostra-Anioł” to fantazmatyczna Inna Ofelii, symboliczna obecność pożądana przez bohaterkę jako rekompensata realnej nieobecności Hamleta.

Jak stwierdza Sikora:

Poznanie siebie jako innego przez obraz i dźwięk, poprzez fazę ruchu i wypowiedzi, kulminuje we frustracji semantycznej, w jakościowym skoku na poziom znaczenia, którego niespełniona dialogiczność każe mu rozpoznać w fantazmatycznym innym siebie (Sikora 2004: 194).

„Nieobecność” Hamleta naznacza symbolicznie „obecność” postaci „siostry-Anioła”. Funkcję mediacyjną między ową „nieobecnością” i „obecnością”, jeśli tekst miniatury traktować jako intencjonalną „całość” przekazu, pełni zwerbalizowana przez Ofelię zazdrość:

(nad wodą)/ Siostro! – Siostro! – Czy on Cię zna?/ (przychyla głowę)/ Tak, tyś lepsza niż ja./ Czy on kocha mnie czy ciebie?/ Mnie czy ciebie?/ Mnie?/ (przychyla głowę)/ (wybuchając miłością)/ Niech cię uścisnę – siostro pocałuję – że ty nie byłaś zazdrośna!/ To ja – – (Wyspiański 1960, Dodatek krytyczny: 315).

W motywie „kobiecej” zazdrości o mężczyznę odsłanianej wobec fantazmatycznej Innej – „mowa” Ofelii, czyli owa „Of(e)lliczność”, unieważniana jest przez ukierunkowanie kobiecego pożądania na Hamleta symbolicznie obecnego w fallogocentrycznym „piśmie”. Pożądania ujawnianego przez kobietę w obliczu jej fantazmatycznej sobowótka. W ten sposób dezintegracji ulega język „kobiecości” wyrażający jedynie męski fantazmat kobiecego pożądania, ujętego w kulturowe ramy patriarchy. Bohaterka Wyspiańskiego staje się zatem tekstową figurą symbolicznego uprzedmiotowienia pożądania kobiety. Pragnienie „obecności” Innej, spersonifikowane w osobie „siostry-Anioła”, jest przeciwieństwem zdeprecjonowaną formą częściowej rekompensaty „nieobecności” Księcia.

Wodny, „kobiecy” żywioł jako powierzchnia, w której przegląda się Ofelia, oraz jednocześnie kanał komunikacji z fantazmatyczną „kobiecością”, obecną w pragnieniu posiadania „siostry-Anioła”, w kulturowych granicach interpretacyjnych patriarchy jest medium całkowicie zdewaluowanym w swych „kobiecych” konotacjach. Przeglądanie się w gładkiej, wodnej powierzchni to synonim kultu-

rowej „nie-męskości”, niepokojącego zawłaszczenia „męskiego” aktu patrzenia. Kobiece oko, które patrzy, etykietowane jest najczęściej symboliką „złego oka”, morderczego spojrzenia Meduzy. „Kobiece” spoglądanie w lustro wody, zwłaszcza wody płynącej:

Chociaż jest wolniejsze w działaniu niż mordercze oko Meduzy, złe spojrzenie *baskanos*, jest równie skuteczne. Rozumiano to w ten sposób, że strumień, który odrywa się od oczu, przemieszcza się w postaci wszelkiego rodzaju widzialnych cząsteczek, krwistych ciałek odciskających się na kobiecym lustrze, wpływów piękna i miłosnego pożądania, lecz również szkodliwych emanacji nienawiści i zazdrości (Frontisi-Ducroux, Vernant 1997, cyt. za: Sikora 2004: 188).

Kobieta, która patrzy w lustro, przygląda się sobie, jest w kategoriach męskiego fantazmatu „kobiecości” groźna i niepożądana. Takie autoteliczne, „nieukierunkowane” patrzenie czyni ją istotą śmiertelnością, zwłaszcza w relacji z inną kobietą. „Kobiecość” wypatrzona w lustrze, a w szczególności w tafli „kobiecego” żywiołu wody, niejako „dydaktycznie”, ku przestrodze „patrzących” kobiet – w porządku mitu jest ryzykiem śmierci:

Uważano (bowiem – A.K.), że odbijanie się w wodzie, jest bardziej niebezpieczne niż przeglądanie się w metalowym lustrze, gdyż w pierwszym przypadku osoba zwiedziona swoim obrazem może utonąć, wchłonięta w jego złowieszcze medium (Sikora 2004: 188).

A zatem – rzec by można – „nie przeglądaj się w wodzie, kobieto, bo cię wodna «kobiecość» utopi”. Taką logikę mitu odnajdujemy właśnie w *Śmierci Ofelii* Wyspiańskiego. Ofelię wpatrującą się w lustro płynącej rzeki uśmierci przecież nie kto inny, ale właśnie symboliczna duplikacja zasady „żeńskej”, owa fantazmatyczna „siostra-Anioł”, o czym w zaniechanym przez Wyspiańskiego fragmencie miniatury mówi sama Ofelia: „Woda śpiewa – ptaszę śpiewa – ach –/ gałązka się rwie –/ woda – woda mię kołyszę – –/ (*mówi*)/ odziewa!/ To – twoje ubranie – ??/ mnie dajesz?! (*nagle*)/ Ach – – – śmierć – – nie – – siostró puść mnie!! (*dusi się wodą*)” (Wyspiański 1960, *Dodatek krytyczny*: 316).

Ofelia umiera unicestwiona przez swój lustrzany fantazmat, jej istniejące „fizykalnie” ciało pochłania śmiertelność moc symbolicznej „kobiecości”. „Kobiecość” zostaje więc pożarta przez zasadę „żeńską”. Sikora ów kulturowy fenomen postrzegania „nie-męskości”, której doświadczenie wzrokowe staje się przyczyną śmierci anihilowanego w akcie patrzenia „nie-męskiego” podmiotu poznającego, ujmuje, choć nie nazywa tego *explicite*, jako „męski” fantazmat miłości Innego. Badacz pisze o „nie-męskim” podmiocie patrzącym, iż jest to relacja miłości, w której:

Kocha on tylko fantazmat innego. W momencie, gdy rozpoznaje w nim siebie, umiera. Umiera, ponieważ jego ciało jest jego ciałem. Nie jest ciałem innego. (...) Jego ciało jest tylko i nigdy nie będzie mu dane, aby się z nim w pełni utożsamić (Sikora 2004: 195).

Stąd śmierć symboliczna Ofelii Stanisława Wyspiańskiego jest, w świetle powyższej argumentacji, dylematem „nie-tożsamości” ciała – „kobiecego” podmiotu bohaterki. „Nie-tożsamość” owej tekstowej cielesności stanowi, jak sądzę, metaforę „mowy” kobiecej symbolicznie wymazywanej w tekście utworu opresjonującym porządkiem logocentrycznego „pisma”.

Cielesna „nie-tożsamość” Ofelii rozumiana jako język fantazmatycznej „kobiecości” wraz z jej akwatywnym medium, które „mowę” uwięzionego w „piśmie” fantazmatu zapośrednicza, odsyła do najbardziej podstawowego mitu kultury europejskiej dotyczącego problemu kulturowej „nie-tożsamości” ciała. W porzuconej redakcji *Śmierci Ofelii* Wyspiańskiego wystąpiły bowiem rudymenarne składniki owej narracji mitycznej o fantazmacie „nie-męskiego” podmiotu poznającego wpisane w schemat heteronormatywnej kultury patriarchalnej. Wyspiański w postaci Ofelii dokonał reinterpretacji mitu Narcyza.

Pierwszym składnikiem owego mitu „nie-tożsamości” ciała jest przypisanie „mowie” Ofelii właściwości kwietnej „mowy”, a więc traktowania kwiatu, przypomnijmy – zasady kulturowej „nie-męskości” – jako metonimii bohaterki. „Tam”, gdzie występuje kwiat, „tam” nigdy nie mamy do czynienia z – definiowanym kulturowo jako „męskie” – ciałem. Kwiat – metonimia unicestwionego przez fallogocentryzm „pisma” podmiotu „nie-męskiego” to skrót metaforyczny zarówno mitobiografii Ofelii, jak i Narcyza. Hipotezę tę potwierdza ostatnie zdanie mitu Narcyza z *Metamorfoz* Owidiusza. O śmierci „nie-męskiego” podmiotu czytamy:

Ale i tam (w Hadesie – przyp. A.K.), choć zszedł (Narcyz – przyp. A.K.) w podziemne kraje, w styksowych wodach szuka swego odbicia. Płaczą siostry Najady, obcinają włosy, aby rzucić je bratu. Płaczą Driady, a płaczom wtóruje Echo. Już stos wzniesiono i smolne pochodnie, przygotowano mary. Ale nie ma ciała. Zamiast tego nimfy znalazły kwiat barwy szafranu, z płatkami białymi (Owidiusz 1995: 79).

Kwiat w tekście patriarchalnej kultury zastępuje wymazaną cielesność „nie-męskiego” bohatera. Nie ma więc, nawet martwego, ciała Ofelii. Ofelia odeszła do akwatywnego królestwa śmierci, tkwi w „wodach kobiecości”, stopiła się z fantazmatycznym ciałem siostry. Ofelia, ów „złamany kwiat”, jak Narcyz pozbawiona została „nie-męskiej” cielesności. W obu wypadkach także aprobowanie obecności „niemęskiego innego” naznaczone jest przecież symboliczną śmiercią postaci w tekście dzieła. Narcyz „wchłonięty” był przez nieheteronormatywny fantazmat siebie jako Innego, Ofelia – przez fantazmatyczną obecność siostry. Oba pragnienia obecności Innego, pożądanie cielesnej bliskości kobiety przez kobietę i „kobiecego mężczyzny” przez mężczyznę nie istnieją przecież w porządku symbolicznym patriarchy. Są zaprzeczeniem standardu heteroseksualnej „męskości”.

Drogą do zrozumienia tego zakodowanego w micie Narcyza nakazu patriarchy jest słowo-klucz: „twarz”. Bohater, który rozpoznaje swą twarz, a więc osiąga

dostęp do samopoznania, niemalże automatycznie musi ulec samounicestwieniu. Podmiot, który wie o sobie samym, iż nie spełnia kryteriów pożądania wyznaczanych przez kulturę patriarchalną, nie może istnieć w porządku symbolicznym tejże kultury. Gdyby było inaczej, podważyłby przecież jej prawomocność. Jak pamiętamy – Narcyz miał istnieć, czyli żyć, wyłącznie wtedy, jeśli „siebie nie pozna”. Taki wyrok usłyszała od Tejrzejusza nimfa Liriope, matka Narcyza. A zatem prawo do istnienia zakładało zakaz samopoznania, osiągnięcia przez bohatera tożsamości z własnym pragnieniem nieheteronormatywnego ciała. Zakaz ów symbolicznie zredukowany został do ujrzenia prawdy swej twarzy. Z tym samym schematem unieważnienia pożądania obecności „nie-męskiego” podmiotu mamy do czynienia w miniaturze dramatycznej Stanisława Wyspiańskiego. Odkrycie, w obliczu fantazmatu Innej, tożsamości własnej twarzy okazuje się dla Ofelii wyrokiem śmierci. Wraz z tym znaczącym gestem semantycznym bohaterka znika z porządku symbolicznego „pisma”:

To mój Anioł – to moja siostra/ Aha – to ta moja siostra – ja miałam siostrę –/ i mam siostrę/ a nie powiedzieli mi o tym –/ a to mój Anioł stróż ze skrzydłem złotym/ jak w pacierzu – aha to są anioły/ a ten mój – jak ja wesoła – wesoły/ jak ja smutna – to smutny –/ i taki jak ja z twarzy (*odchyła piersi*)/ i tak samo jak ja jest dziewczyną/ a jest Aniołem – i jest moją duszą (Wyspiański 1960, *Dodatek krytyczny*: 317).

Akt samopoznania, jakby w przeczuciu jego śmiertelnych sankcji, podkreślony jest alegorycznym gestem rozpaczy – gestem „rozdarcia koszuli” i „odsłonięcia” nagich piersi podmiotu poznającego. Tak w narracji mitu postępuje Narcyz. U Owidiusza czytamy: „Z rozpaczy drze na sobie szaty i nagie piersi dłońmi białymi rozdziera, czerwień piersi zranione oblewa” (Owidiusz 1995: 77).

Ten sam gest refrenicznie powtarza Ofelia Stanisława Wyspiańskiego. W odrzuconej przez autora redakcji *Śmierci Ofelii* pada bowiem znamienne sformułowanie: „(...) Przed słowami: Ty ze mnie drwisz – – / uwaga: (rozdziera koszulę) na piersi” (Wyspiański 1960, *Dodatek krytyczny*: 319).

Rozpacz rozpoznania własnej cielesności kończy się śmiercią symboliczną podmiotu poznającego. Kiedy już Narcyz i Ofelia odkrywają swą „nie-tożsamą” tożsamość, inność kulturową swych ciał, wtedy nie ma już dla nich miejsca w fallogocentrycznym kodzie „pisma”. W ten sposób kultura patriarchalna zaprzecza podmiotowości każdego, kto pragnie być podmiotem „nie-męskim”. „Of(a)lliczność” wymazuje „mowę” z dyktatu „pisma”.

Innym śladem reinterpretacji mitu Narcyza dokonanej przez Wyspiańskiego w alternatywnych redakcjach *Śmierci Ofelii* jest ujęcie „sobowtórki-odbicia” Ofelii w kulturową ramę relacji pokrewieństwa z bohaterką, zasugerowanie przez autora istnienia więzów krwi jako podstawy poszukiwanej przez Ofelię tożsamości. Według rzadko przywoływanej wersji mitu Narcyza, narracji przedstawionej w *Wędrówkach po Helladzie* Pauzaniaśa:

Narczy miał siostrę-bliźniaczkę. Pod każdym względem wyglądali podobnie, mając takie same włosy, nosząc podobne szaty i razem udając się na polowanie. Narczy był zakochany w swojej siostrze, lecz młode dziewczę umarło. Zwrócił się więc do źródła, dobrze wiedząc, że widzi własne odbicie (*skian*), lecz wiedząc to, znajdował ulgę dla swojej miłości, wyobrażając sobie, że wcale nie widzi swojego odbicia (*skian*), lecz obraz (*eikona*) swojej siostry (Pauzaniusz, *Wędrówki po Helladzie*, cyt. za: Sikora 2004: 197).

Narczy, jak Ofelia Wyspiańskiego, w fantazmatycznym obrazie siebie, obecności siostry – Innej, odnajdywał ukojenie bólu – zaspokojenie egzystencjalnego braku. Jak pisze bowiem Sikora, owa forma obecności fantazmatycznej:

(...) Ukazuje izomorfizm elementów ciągu pojęciowego: lustro – fantazmat Innego – semioza – narkotyki. (...) Oddziaływanie własnego lustrzanego obrazu, który patrzącemu nań, poprzez fantazmat cudzej obecności, daje poczucie uśmierzenia bólu wynikającego z utraty, nieobecności Innego (Sikora 2004: 199).

Ofelia Wyspiańskiego obecnością „siostry-Anioła” uśmierzała zatem – według patriarchalnego języka „kobiecości” – ból utraty nieobecnego Hamleta. Pragnę jednak w tym miejscu zwrócić uwagę na nieco inny wymiar fantazmatu języka „kobiecości” implikowanego przez powyższą wersję mitu, znaną zapewne samemu Wyspiańskiemu. Otóż pożądanie siostry-bliźniaczki, którego doświadcza Narczy – mimo iż pozornie zachodzi w „poprawnym”, patriarchalnym schemacie pożądanego „kobiety-objektu”, realizuje jednakże porządek pożądanego „przedmiotu fantazmatycznego” przez „nie-męski” podmiot. Chodzi tutaj o mityczną sankcję incestu, która dowodzi, że Pauzaniuszowa wersja opowieści jest najstarszym, rudymmentarnym i archaicznym składnikiem mitu Narczyza. Kazirodztwo to figura pełni, mityczna zasada *coincidentia oppositorum*. Aby pełnia, owa kosmiczna Całość, mogła być przez bohatera mitu osiągnięta, linia pożądanego przebiegać powinna w postaci: „heteroseksualny” mężczyzna pożąda „heteroseksualnej” kobiety. Ten schemat w wypadku postaci „nie-męskiego” Narczyza (kwantyfikator kwiatu!) oraz siostry – fantazmatu „kobiecości” został naruszony. Dlatego też przyswojenie tej wersji mitu uległo zahamowaniu.

W *Śmierci Ofelii* klauzula pożądanego fantazmatycznej obecności „siostry-Anioła” dwukrotnie podważa schemat patriarchalnej interpretacji „kobieco-męskiego” kazirodztwa. Podmiot pożądanego jest przeciwieństwem zdecydowanej kulturowej kobiety, a obiekt pożądanego to także „kobiecość”, w dodatku fantazmatyczna. W ten sposób Wyspiański, zapewne nieświadomie, zwizualizował kulturową „niemożliwość”, symboliczne „nieistnienie niemęskiego pożądanego kobiety”. Ponadto w tekście utworu owo „kobieco-kobieco” pożądanego stało się formą „kobieco-kobiecego” incestu. W ten sposób oczywista niemalże staje się odpowiedź na pytanie, dlaczego śmierć bohaterki w oficjalnej redakcji *Śmierci Ofelii* nie była dopełniona zaniechanym konceptem „siostry-Anioła”. „Kobieco-kobieco”, „siostrzane” kazirodztwo pozostało jedynie w tekście odrzuconym przez autora.

W kulturowych kalkach patriarchalnej heteronormatywności kobieta „nie może” przecież pragnąć cielesnej obecności innej kobiety. Pragnienie takie w ogóle „nie istnieje”, o „kobieco-kobiecy” incescie nie wspominając. Stąd „Of(a)lliczność” konwencji literackiej „kobiecości” musiała całkowicie wymazać, udaremnić próbę podmiotowego języka, projekt „mowy” Ofelii. Stanisław Wyspiański najpierw więc wypowiedział, potem pokrył milczeniem „Of(e)lliczny” rytm swego tekstu.

Dylemat „Of(e/a)lliczności” uciszył *Śmiercią Ofelii*.

Stanisław Przybyszewski. *Requiem*, nowoczesność i mit artysty

Wstęp

Pytanie badawcze „o nowoczesność” Stanisława Przybyszewskiego, które patronuje pracy Gabrieli Matuszek (2009a), jest zagadnieniem symptomatycznym dla poszukiwań późnej nowoczesności. Jeśli bowiem potraktować monografię autora jak swoiste studium przypadku – jako laboratorium wielkich tendencji społecznych: od zmian światopoglądowych (makroskala) po obyczajowe (mikroskala), to kwestia nowoczesności stanie się pytaniem o kulturowe źródła późnej nowoczesności. Tak właśnie proces kulturowego „długiego trwania” komentuje w każdej swej publikacji Anthony Giddens. Model ten jest zatem kontradycją Baumanowskiej ponowoczesności.

Niniejsze studium poświęcone poematowi *Requiem aeternam*¹ Stanisława Przybyszewskiego napisane zostało przeze mnie w celu wizualizacji, a więc i rekonstrukcji wielkiej zmiany społecznej nowoczesności w jej wymiarze jednostkowym. Inaczej mówiąc, chciałam wskazać symptomy owej zmiany w dyskursie intelektualnym dzieła literackiego. W odróżnieniu od autorki szkicu *Nowoczesna „msza żałobna”* (Matuszek 2009a: 170–81) interesowały mnie jednak nieco inne sygnały nowoczesności Przybyszewskiego, których formę estetyczną potraktowałam jako bezpośredni wskaźnik kulturowej diagnozy kondycji jednostki twórczej w późnej nowoczesności. A zatem własnej próbie kontekstowej interpretacji poddałam przede wszystkim kulturowe mechanizmy tekstualizacji literackiego podmiotu tejże zmiany: od późnonowoczesnego konceptu „Chory” autorstwa

¹ Wszystkie cytaty z *Requiem aeternam* podaję według pierwszej publikacji książkowej dzieła z roku 1904 dostępnej w Bibliotece Wirtualnej Uniwersytetu Gdańskiego (Przybyszewski 1904). Zachowuję oryginalną pisownię oraz segmentację tekstu, dalej oznaczam więc jedynie stronę.

Julii Kristevej, którego prognostyk dostrzegłam i scharakteryzowałam w Przybyszewskiego konceptualizacji „chuci”, poprzez podmiotową i intencjonalną mitologizację, procesualną: nowoczesną duchowość, aż do autorskich prefiguracji literackiego performansu. Wymienione czynniki uznałam za symptomatyczne dla unikatowej nowoczesności fenomenu *Requiem aeternam*, starając się nadać im w swej analizie szeroki horyzont interpretacyjny, w związku z istniejącym już stanem badań historycznoliterackich, opartym często na – innej niż ściśle literaturoznawcza – literaturze przedmiotu. Zgodnie bowiem z trafną i precyzyjnie udokumentowaną konstatacją Gabrieli Matuszek, *Requiem aeternam* to diagnoza ogólnokulturowa, globalny argument estetyczny dla zrozumienia fundamentu zmiany cywilizacyjnej nowoczesności:

Ta nowoczesna „msza żałobna” zawierała elementy prekursorskie wobec późniejszych zjawisk literackich i kulturowych: ekspresjonizmu, surrealizmu i sztuki (pre)psycho-delicznej, monologu wewnętrznego i strumienia świadomości; antycypowała odkrycia Freuda i Junga, masochistyczno-sadystyczne eksperymenty wiedeńskich akcjonistów, a nawet w pewnym sensie Lacanowską i Derridiańską analizę struktur językowych (Matuszek 2009a: 170–171).

Konturom prekursorstwa: prefiguracyjnej mocy nowoczesności wobec późnej nowoczesności, czyli perspektywie uniwersum symbolicznego, poświęcę uwagę w moim szkicu.

Z głębokości „Chory” wołam do Ciebie, Dzieło!

Zgodnie z terminologią Julii Kristevy Przybyszewskiego można nazwać pisarzem o „semiotycznym” typie wrażliwości (przedjęzykowej i preedydalnej), która naruszała porządek symboliczny (męski) i poddawała go subwersji (Matuszek 2009b: 394).

Gabriela Matuszek

Gdyby Stanisławowi Przybyszewskiemu, jako autorowi *Requiem aeternam*, dane było znać Platoński koncept „Chory” w kulturowym „prze-pracowaniu” Julii Kristevej, to niewykluczone, że zamiast pojęcia „chuci” użyłby „chory” właśnie. O owej „Chorze”, *zbiorniku narcyzmu* – kreatywnej, matczynej, „popędowej” wszechpotencji tak orzeka bowiem Julia Kristeva:

Dziwna pierwotność, gdzie to, co zostało wyparte, budzi wątpliwości, i gdzie to, co wypiera, zawsze zapożycza już swoją siłę i władzę z tego, co wyraźnie ma wartość drugorzędą – z języka. Nie mówmy więc o pierwotności, lecz o niestabilności funkcji symbolicznej, tam gdzie jest najbardziej znacząca, mianowicie w zakazie matczynego ciała (zakaz autoerotyzmu oraz tabu kazirodztwa). Tutaj rządzi popęd, którego celem jest ukonstytuowanie tej dziwnej przestrzeni, którą za Platonem (*Timajos* 48–53) nazwiemy chorą, zbiornikiem (Kristeva 2007b: 18–19).

Macierzyńskość, ruch kreacyjny i popędowy dyskurs pragnienia „chuci” w wizji Przybyszewskiego to literackie wydanie toposu „Chory” jako jej swoistej prefiguracji – jeśli patrzeć na zjawisko w optyce późnonowoczesnej Kristevej, lub dykt mitotwórczego powtórzenia – jeśli oglądać ten sam fenomen z perspektywy Platonicznego *Timajosa*. „Chuć” to spisana „Chora”:

Na początku była chuć. Nic prócz niej, a wszystko w niej./ To nieskończoność Anaksymandra, co wszystko z siebie wyłoniła, święty ogień Heraklita, który pochłania niktące światy i nowe byty z nich wyprowadza,/ Duch Boży, co się unosił nad wodami, gdy jeszcze nic nie było prócz Mnie./ Chuć to prasiły życia, rękojmia wiecznego rozwoju,/ wiecznego odchodzenia i wiecznego powrotu, jedyna istota bytu./ To siła, co sprowadza mieszanie się i rozdzielanie,/ twórczyni, pokarm i niszczycielka./ To siła, z którą Ja-Bóg, gdym świat ze siebie wyrzucił, atomy na siebie ciskałem, to zaciekleść, z jaką się z sobą sprzęgały, w pierwiastki się wiązały i w światy całe łączyły. To siła, co w eterze się rozpałała pragnieniem, by morze swych fal rozkiełznać, jedną falę z drugą połączyć w wściekłym uścisku, wprawić je w rozkoszne drgania, rozszaleć je w podrywach krzyżującej lubieży,/ kurcze pragnienia ukajać w czołgających się dreszczach upojenia, aż się światło z nich porodziło./ To powrotna siła, z jaką się strumień elektryczny sam ze sobą spaja, drobinom pary od siebie odbijając się każę – i takóž jest chuć życiem, światłem, ruchem (s. 3).

Dla postawionej przed chwilą alternatywie czytania konceptu „chuci”: „Chory” – jako nowoczesnej prefiguracji lub mitotwórczego powtórzenia argument na rzecz symptomatycznej nowoczesności Przybyszewskiego przynosi ostateczny wynik aktu kreacji. W wizji autora *Requiem aeternam* „Chora” wydaje z siebie „mózg” („Až wreszcie stworzyła móžg” [s. 4]). W ten sposób mityczna pramacierz staje się wygnaniem, zaprzeczona jest jej macierzyńskość. „Pomnę [podmiot], pomnę tę rozpaczłą walkę biednej matki z swym dzieckiem” (s. 5) – czytamy w poemacie. To istotne przekształcenie mitu rajskiego „matczyngo ciała”, znacznie wyprzedzające skonceptualizowany przez Kristevą „wstręć”. U Przybyszewskiego literacką abjektywizacją objęta jest przeciwieście charakterystyczna, sugestywniejsza nawet niż u Kristevej triada: „miłość” – „obrzydzenie” – „nienawiść” (s. 25). Aby uprawomocnić skalę nowoczesności, wręcz wychylenia ku późnonowoczesnym dyskursom „Chory” Przybyszewskiego, warto przytoczyć w tym miejscu wynotowane przez Władimira Toporowa kulturowe reprezentacje „matki: materii”:

Związek materii i matki, zaznaczony przez Platona, odpowiada głębinowej rzeczywistości świadomości mitopoetyckiej, niejednokrotnie odzwierciedlonej w języku, i we właściwych obrazach mitologicznych. Wystarczy przypomnieć klasyczny przykład: łac. Materia (materie) ‘materia’ i tak dalej – mater ‘matka’ (por. również matrix). Nie mniej przekonujące są także słowiańskie dane. Oto ros. matka oznacza nie tylko mat’ (w ogóle mat’, ściśle mówiąc, w swojej głębinowej warstwie w najmniejszym stopniu jest nazwą pokrewieństwa), lecz ‘ono, rasę – nosicielkę innej, bardziej wartościowej rasy, oparcie-piastunkę’ (por. matica ‘belka stropowa’), (‘źródło, korzeń, środek, ośrodek, centrum’) [por. matki, w grze jako pewien szablon (matryca) do podzielenia uczestników gry, po

czym dla każdej grupy wyznacza się jej miejsce, przestrzeń gry]. Do pewnego stopnia również wzajemna relacja Matki-ziemi i Ojca-nieba (tak u Słowian, jak w wielu innych tradycjach) może być rozpatrywana jako odległe źródło Platońskiego związku materii („matki”) i idei-pierwowzoru („ojca”). Charakterystyczne, że także w jednym z najbardziej znanych wariantów mitu kosmologicznego pojęcie przestrzeni wprowadza się po tym, jak urzeczywistniła się idea stawania się, związana przede wszystkim z Matką-materią: potomstwo, które się pojawiło, odrywa Ojca-niebo od Matki-ziemi, tworząc tym samym pierwszą, na razie pustą kosmiczną przestrzeń. Właśnie w tak ujętym ogólnie schemacie przestrzeni wprowadza również Platon (Toporow 2003: 27–28).

Dla Stanisława Przybyszewskiego owo „matczyne łono” jest symboliczną reprezentacją ziemi wygnanej nowoczesności, zamiast idyllicznej „rozrodczości” przynosi „impotencję”. „Dusza”, tak wyróżnicowana z owej prasiły „chuci”, „Schorzała, wędła, schła./ Sama się oderwała od matczynego łona,/ sama przecięła tętnice, sama zatamowała źródło swej mocy” (s. 6). Skutkiem tego porodu ku śmierci są śmiercionośne dla podmiotu „choroba” i „szaleństwo” (s. 7). „Bezplciowa dusza” (s. 10) funkcjonuje zatem – posługując się klasyfikacją Kristevej – w chronicznym porządku semiotycznym, domenie mowy depresyjnej, za której reprezentację można uznać formalną synkretyczność poematu, perseweracyjnie konstruowaną amorfę dzieła, wszechwładzę depresji. „Semiotycznym środkiem, w którym wyraża się ta wszechwładza, jest semiologia przedślowna: gestowa, motoryczna, wokalna, węchowa, dotykowa, słuchowa. Procesy pierwotne panują nad tą ekspresją pierwotnej dominacji” (Kristeva 2007a: 67). Dzieło tych procesów to artykułowany „apokalipsą płciowości” i „szatańską ewangelią zmysłów” (s. 42) krzyk z wnętrza owej „chuci”: „Chory”. Podmiot nowoczesny, świadomy semiotycznych mechanizmów dyskursu pragnienia, komunikuje swą samoświadomość ciągle nieadekwatnej ekspresji, swoistego psychotycznego zmysłopisania:

Ryknałem w obłądnie. (...)/ Wszystko było w porządku w mej głowie./ W agonii mego przestrachu popadłem w jakiś rodzaj fizjologicznego jasnowiedzenia, widziałem krew moją, jak w szalonym pędzie biegła przez żyły, widziałem całą gwałtowną pracę w każdej komórce i z przerażeniem czułem, jak rosło szalenie, bezgranicznie w wymiarach nie z tego świata./ Rozdzieliłem się; jak kapitan tonącego statku stałem na szczycie stacji kontrolującej mej świadomości i patrzyłem na rozszalałą walkę./ Teraz musiałem się sam do walki wmieszać i instynktownie zacząłem mówić, bełkotać, bez związku, aby się tylko ogłuszyć./ A z skłębionych, ochrypłych dźwięków mej mowy wysłyszałem szydzące, dzikie okrzyki: Hu, hu! Jestem ładacznicą Naną, siedzę na MuffacieM, jadę i krzyczę: Hu, hu! Wio koniku, wio! (s. 25)

Podmiot uwięziony w martwym ciele tekstu, porządku symbolicznym znaków, które nie wytrzymują naporu emocji „wygnania z matki”, posługuje się kontrolowanym „bełkotem”. Tym właśnie nowoczesna jednostka twórcza różni się od patologicznego psychotyka. Artysta nowoczesny to twórca, któremu udało się stworzyć desygnat swej agonistycznej emocjonalności. Jego znakiem rozpoznawczym jest „czarne słońce” literackiej melancholii. Przybyszewski nadał mu niezwykle

sugestywny *casus* „rany”, jakby wyprzedzając w swej refleksji estetycznej „reparacyjną koncepcję sztuki” Hanny Segal² – to kolejny rys jego unikatowej i godnej ekspertyz nowoczesności:

W oczach moich (podmiotu – przyp. A.K.) prysnął grad deszczu siarczanego./ Szeroka, płomienna bruzda rozdarła się na dwoje, jakieś słońce zgasło, spurpurowiało jak czarna, zgangrenowana rana – drży, trzęsie, obrywa się, spada/ i rwie za sobą cały łańcuch gwiazd (s. 40).

Nowoczesny, u Kristewej biseksualny, gdyż łączący dyskursy „kobiecości” (semiotycznej) i „męskości” (symbolicznej), podmiot „pisma” w dziele literackim jest konsekwencją patriarchalnej opresji kultury wobec jednostki. Tak pojmowany podmiotowy proces twórczy to agonistyczna walka wyrażalnego i niewyrażalnego w języku. U Przybyszewskiego odnajdujemy jego prognostyk:

Przez okna moje (podmiotu – przyp. A.K.) wpływa strumień żądnego, parnego gorąca, płodzącego szału nocy, rozpustnego krzyku mężczyzn, co na ulicach samiczki nawołują./ Widzę całą naturę jako apokaliptyczną apoteozę wiecznie drgającego phallosa, co w brutalnej, bezgranicznej rozrzutności leje nasienne strumienie na świat cały.../ Na mym biurku wazon z kwiatami, których całe życie rozgrywa się w płci; z bezwstydną niewinnością pną się ku zapładniającemu nasieniu./ Czuję lubieżne drgania tworzenia, słyszę bełkoczące szepty miłosne ziemi – hermaphrodyty, świętej samiczej dziewicy, otulonej w ślubne zwoje nocy./ A jak bogato obsiana złotymi plemnikami. Jak ciemna jest i głęboka!/ Ale ponad tym bezwstydem chuci i żądz, ponad tą potworną apokalipsą płciowości, tą szatańską ewangelią zmysłów – wysoko ponad zapładnianiem i rodzeniem, oksydacją i redukcją zatronował mój wyniosły, królewski spokój bezpłodny (s. 42).

Nowoczesny, samoświadomy podmiot „bezpłod” ów uczynić może dziełem sztuki.

² „Potrzeba stworzenia prawdziwego dzieła sztuki; takiego, które zaistniałoby w świecie zewnętrznym i od którego twórca byłby odseparowany, często rodzi w nim prawdziwe męczarnie. U pacjentów artystycznie uzdolnionych często mogłam zaobserwować (Segal – przyp. A.K.) zahamowania, które pojawiały się na różnych etapach tego procesu. Niektórzy z nich mają problemy już na samym początku: wiążą się one z koniecznością utraty wyidealizowanego wewnętrznego produktu. Inni z kolei mają ogromne problemy z doprowadzeniem pracy do końca. (...) Jeden z moich pacjentów w bardzo żywy sposób opisał relację, która powinna zostać ustanowiona między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne. Miał on kłopoty z dokończeniem jednego ze swoich tekstów. Sądzę (Segal – przyp. A.K.), że podstawową przyczyną zahamowań w pisaniu była niemożność przezwyciężenia megalomańskich i narcystycznych tendencji obecnych w jego osobowości”. Za: Segal 2003: 137.

Przybyszewski – „mitologia nowoczesnego artysty”³

Jeśli dla Magdaleny Popiel Stanisław Wyspiański jest „artystą Agonu”, to autora *Requiem aeternam* nazwać by trzeba chyba chronicznym podmiotem agonicznym, tesktualizacją tożsamości opartej na paradoksie poznawczym w każdej dziedzinie oglądu, po barthes’owsku mówiąc: „od dzieła” życia do „tekstu” dzieła. Popiel – w przypadku Wyspiańskiego – wyodrębnia następujące dziedziny owego „agonu”: „artefakt”, „proces twórczy” i „egzystencję artysty” (Popiel 2007: 21). Warto zwrócić uwagę, iż badaczka posługuje się konceptem Harolda Blooma uprawomocnionym publikacyjnie w roku 1982. Ta stuletnia perspektywa pozornej przepaści pomiędzy 1893 rokiem, czyli powstaniem *Requiem aeternam* i sformułowaniem adekwatnego narzędzia do opisu „mitologii nowoczesnego artysty”, daje szansę diagnozy symptomatycznego – nowoczesnego prekursorstwa, które w nowoczesności nie równa się już przecież wpływowi. Przedmiotem symbolicznym, inaczej mówiąc – „obiektem” mitologizacji w nowoczesności i jej późnonowoczesnym wydaniu, stać się może absolutnie „wszystko”: od sztafażowych powtórzeń figur mitycznych (postaci i wątków w dziele) po dyskurs artystycznego „skandalu obyczajowego”. Przybyszewski stanowić może emblemat świadomego posługiwania się tą tendencją mitologizacji. Artystowska synteza elementów owej mitologizacji w *Requiem aeternam* łączy (eklektycznie i synkretycznie) sprzeczne w swej genezie dyskursy nauk przyrodniczych, ekstatyczne fragmenty niemalże newage’owej⁴ duchowości późnej nowoczesności oraz chrześcijański kod kulturowy. Gdyby wyjąć z kontekstu poniższy fragment poematu Przybyszewskiego, jego współczesne rozpoznanie mogłoby zostać dokonane jako fragment z mantry któregoś z alternatywnych ruchów duchowości:

Mózg mój (podmiotu – przyp. A.K.), przyzwyczajony dotychczas do europejskich wymiarów, obejmuje teraz potężne masy świątyń z Lahore, parzy egipskiego sfinksa z chińskim smokiem, pisze potwornymi głazami, z jakich piramidy budowano, a myśli w pełnym, ważkim i królewskim sanskrycie, w którym każde słowo jest żyjącym organizmem, co się za pomocą jakiejś mistycznej pangenesi stał istotnym, pełnym krwi i żaru: słowo dla nas niepojęte, synteza z logos i Karna, słowo Jana, co się ciałem stało./ A wtedy z dziką rozpustą rzucam się na oślep w przepastne czeluście przestrzeni i czasu/ Jestem królem asyryjskim z niebosięgną tiarą na głowie, strojny w bisior, brokat i purpurę (s. 7–8).

³ Tytuł niniejszego paragrafu artykułu jest oczywiście parafrazą tytułu pracy Magdaleny Popiel poświęconej Stanisławowi Wyspiańskiemu – zob. Popiel 2007.

⁴ Ruchy religijne Nowej Ery (New Age) akcentują podmiotowość zmysłowego doświadczenia duchowego, którego kulturowym medium może być również dzieło literackie. W tej optyce kulturowej interpretacji *Requiem aeternam* stanowi – jak sądzę – dobry przykład mitologizacji podmiotu twórczego wpisanego w dzieło literackie. Na temat oddziaływania New Age na wszystkie dziedziny kreatywnej aktywności człowieka zob. Beckford 1999.

Mózg wyswobodzony z europocentryzmu to wielokrotnie powracające marzenie nowoczesnego podmiotu praktyk alternatywnej duchowości. Przybyszewski, podobnie jak i współcześni luminarze nowych ruchów religijnych, w projekcie doświadczenia kosmicznej Jedni przywołuje bóstwo gnostyckiego Ksenofanesa⁵. Oto literacki odpowiednik takiej mantry:

A otóż nadchodzi przepiękna chwila, w której odczuwam (podmiot – przyp. A.K.) wrażenia, jak gdybym był rozpostarty nad całą ziemią, w której święcę w sobie niepojęte święto odrodzenia wszystkich narodów i ich kultury, chwila, gdzie jestem na kształt onego bóstwa starego Ksenophanesa, w którym wszystkie zmysły się przenikają, a wszechświat się do duszy zlewa nie przez zmysły rozczłonkowany, ale w swej nierozdzielnej jedności (s. 9).

Synteza nowoczesnego pojmowania podmiotu i przedmiotu praktyk parareligijnych, których reprezentacją może być także dzieło literackie, jest kongenialnie antycypowana przez Stanisława Przybyszewskiego. Podmiot i obiekt owych praktyk medytacyjnych staje się koniunkcją biegunowych mocy kosmicznych Dobra i Zła: Chrystusa i Szatana:

Ja jestem (podmiot – przyp. A.K.) sam dla siebie/ Jestem początkiem, bo noszę w sobie rozwój jestestwa od samego początku i jestem końcem, ostatnim/ ogniwem rozwoju/ Sam jeden z moimi uczuciami./ Wy macie jeszcze jakiś świat zewnętrzny, ja nie mam/ żadnego. Mam tylko siebie./ Głowa mi pęka: zdaje mi się, że jestem jakąś potworną Syntezą Chrystusa i Szatana, sam siebie stawiam na wysokiej górze i prowadzę się w pokuszenie i sam/ siebie pragnąłbym omamić./ To znowu kojarzy się we mnie rozkosz upojonej ekstazy z zimną obrachowaną analizą, czasami wierzę ślepo, męczenniczo, jak pierwotny chrześcijanin, a równocześnie wyszydzam wszelką świętość, jestem zarówno mistycznym anachoretą i wściekłym zszatanizowanym kapłanem, co najświętsze słowa i najohydniejsze bluźnierstwa równocześnie z pianą na ustach bełkocze (s. 11).

„Bełkot” ów ustanawia symptomatyczną dla nowoczesności i późnej nowoczesności grę z kulturowymi kodami mitu personalnego artysty: od ekstatycznego szamana i natchnionego proroka, po bluźniercę werbalizującego *de facto* ambiwalencję *sacrum*. Gdyby Rudolf Otto, publikując w roku 1916 *Świętość*, znał *Requiem aeternam*, być może koncepcje *mysterium fascinans* i *tremendum* oraz *numinosum* ilustrowane byłyby tym materiałem literackim. Warto zatem zauważyć także i ten nowoczesny wymiar poematu Przybyszewskiego: jego dyskursywną diagnozę⁶

⁵ Posługując się koncepcją Magdaleny Siwiec: estetyzacja literacka gnozy w *Requiem aeternam* przyporządkowywałaby symbolicznie (mentalnie, światopoglądowo, estetycznie) poemat Przybyszewskiego orfickiej linii poezji w literaturze polskiej. Sądzę bowiem, że liryzacja prozy Przybyszewskiego uprawomocnia także zawieszenie „tradycyjnej” klasyfikacji genologicznej. I to zjawisko przemieszczenia i hybrydyzacji gatunkowej uznać można za istotny wymiar nowoczesnego aktu twórczego. Zob. Siwiec 2002: 59–70.

⁶ Erudycji Stanisława Przybyszewskiego nieobcy był dyskurs powstającego ówczesnie europejskiego (w tym polskiego) religioznawstwa, zwłaszcza w aspekcie tzw. astralistycznych koncepcji genezy religii. Zob. Hoffman 1991.

polimorficzności *sacrum*, które zawsze dla Stanisława Przybyszewskiego jest jakością „bycia w świetle”, a więc wielowymiarową diagnozą społeczną kondycji twórczej jednostki.

Innym wskaźnikiem nowoczesnej gry mitologizacyjnej z kulturowymi schematami biografii artystycznej prowadzonej przez Stanisława Przybyszewskiego jest – także w swej wymowie agonistyczna – koncepcja parodiowanego mitu genealogicznego. Podmiot jako „synteza chłopstwa i arystokracji” przedrzeźnia niejako sarmacki scenariusz „opowieści o pochodzeniu”:

Ale obok chłopca, co stulecia całe razem z wołem w tym samym jarzmie ciągnął pług po kamienistej glebie, co się przed panem swym giął we dwoje, którego ręce bolączkami nabiegały i stopy się rozrosły, żyje we mnie dumny arystokrata, którego ojcowie przywędrowali ze stepów świętego Iranu w europejskie niziny i ujarzмили głupich tubylców – przebiegły arystokrata z bezgranicznym bezwstydem i cynicznym kłamstwem panujących – arystokrata z wydelikatnieniem cieplarni, które tylko stulecia najdoskonalszego doboru, panowania, przepychu i lenistwa wyhodować mogą./ I tak musiały wreszcie te wszystkie sprzeczne pierwiastki rzucić się na siebie – musiała się wojna rozpocząć – musiało się we mnie uczucie od woli oderwać, a wola, pozbawiona motorycznej siły, obezwładnić musiała (s. 18).

Sam podmiot tekstu poematu dokonuje zresztą autodiagnozy swej nowoczesnej procesualności, kreuje się na wskaźnik „schyłku”, czyli znak epokowej zmiany światopoglądu: „Jestem (podmiot – A.K.) wyrazem odśrodkowiska, wyrazem zniszczenia i rozwiązywania./ Jestem szatańską Walpurgis – nocą w rozwoju, straszne Mene-Tekel, w którym kona mój czas w ostatnich spazmatycznych podrygach” (s. 18).

Demiurgiczna zdolność do samoobserwacji podmiotu twórczego w tekście dzieła, także niezbywalny rys nowoczesnego eksperymentatorstwa, uwidoczniona zostaje w scenie „eksperymentu na mózgu” kochanki. To również estetyczne przesunięcia dyskursu przyrodoznawczego fizjologizmu w domenę dzieła sztuki:

Męczę się (podmiot – A.K.), od samego początku się męczyłem. Pamiętasz (mówi do kochanki – A.K.), jak pierwszą noc pozostałaś u mnie i strasznie zmęczona natychmiast usnęłaś? Wiesz, com wtedy robił Boże najdroższy – ciało Twoje było mi tak obojętne – wstałem i zacząłem robić z Tobą eksperymenty snu. Wziąłem dzbanek wody i począłem ją lać do miednicy. Ciekaw byłem, co będziesz śnić. Lałem coraz silniej, aż się przelekniona obudziłaś. Pytałem Ci się czule, coś śniła, i cieszyłem się, że mózg Twój z taką dokładnością odpowiada na podrażnienia wewnętrzne (s. 28).

Eksperyment na „żywej tkance” zyskuje w *Requiem aeternam* rangę „obiekty estetycznego” w procesie świadomej autodekonstrukcji artysty. *Signum temporis* nowoczesności w wydaniu Przybyszewskiego, ale i później – „współczesnej” nowoczesności, jest pragnienie odsłonięcia potencjału estetycznego mózgu⁷. Tak-

⁷ W tym kontekście obszerne passusy z *Requiem aeternam* można uznać za wskaźnik symultanicznej „kulturalizacji natury” i „naturalizacji kultury”, których w postaci sztuk „na żywych

że i mitologizację ludzkiej percepcji uznać można za wyznacznik nowoczesnego dzieła sztuki, do którego spektrum należą przecież teksty literackie.

Kolejnym wyznacznikiem nowoczesnej mitologii artysty, budowanej jako *bricolage* intencjonalnie zestawianych przez twórcę sprzecznych elementów uniwersum kulturowego, są symptomy nowoczesnego „wampiryzmu” („duchowości wampirycznej”), nazwanego w późnej nowoczesności „transhumanizmem”. Jak diagnozuje jego wymowę symboliczną Wojciech Kosior: „Transhumanizm postuluje wykorzystanie odkryć nowoczesnej nauki w celu rozszerzenia psychicznych, fizycznych i duchowych możliwości człowieka znacznie ponad jego dotychczasowe ograniczenia: choroby, starzenie się i śmierć” (Kosior 2009: 71).

„Programowi” temu odpowiadają literackie eksperymenty na percepcji i wrażliwości czytelnika wypełniające – perseweracyjnym wampiryzmem – przestrzeń poematu. Złożone zjawisko „wampiryzmu” *Requiem aeternam* jest formą prognostycznego „transhumanizmu”, skoro stanowi ono marzone przez twórczy podmiot, złudne antidotum na uprzedmiotowienie tegoż podmiotu poznającego przez miażdżącą władzę „chuci”. Mitologia „upadłego” mózgu to symptom „lęku” nowoczesności, znak powracającego rozczarowania technologizacją i technokratyzacją sztuki:

A teraz zdradzę (podmiot – przyp. A.K.) straszną tajemnicę, wściekły tryumf epileptycznej chuci, raz jeszcze przeżyję wszystko w takiej potędze, jakby się było to dziś stało, raz jeszcze będę się sycił obłąkaną rozkoszą chwili, w której byłem wampirem i raz jeszcze się stanę przepiękną chucią, co z mózgu mego zrobiła śmieszna zabawkę (s. 22).

Nawet kochanka, ulegająca owemu wampiryzmowi zestetyzowanej emocjonalności świadomego siebie artysty – okazuje się ostatecznie symptomem zawiedzionej obietnicy poznania świata. Jej reprezentacja mitologiczna to przecież Lilith, fałszywa Ewa, pramatka złudzeń i miraży:

I tak zmieniło złoto swą wartość na miedź, rozprysły wszystkie nadzieje, myśli i uczucia straciły swoje napięcie, stały się prostymi odruchami; pełen szczęścia i rozkoszy świat rzeczy stał się niepewnym, bezistotnym symbolem, szarą mgłą, nachuchaną na szklistą szybę – a Ty (mówi do kochanki – przyp. A.K.), ach, Ty stałaś się piekielną córką, szatańską Lilith z głową Sfinksa, bujną grzywą włosów, co ci głęboko w czoło wrastają, i z delikatnymi, szlachetnymi rysami mej matki (s. 32).

Dla nowoczesnego artysty zgenderowana kobieco „sztuka” to owo ambiwalentne *sacrum*: obietnica transgresji, ale i zagrożenie pochłonięciem wysublimowanej podmiotowości. Lilith nie zapowiada w *Requiem aeternam*, jak w tradycji kabalistycznego judaizmu, Ewy, lecz obezwładniającą podmiot świętą nierządnicę babilońską, śmiercionośną Isztar (sumeryjską Inanę):

tkankach” w nurcie *bio art* dostarcza nam późna nowoczesność. O nowoczesnej „kulturalizacji natury” zob. Latour 2009.

A z rozdartego nieba wydzierają się kobiece ręce/ straszne, bezcielesne ręce, co ku mnie (podmiotowi – przyp. A.K.) się wyciągają./ I z rozdartego nieba wyrasta apokaliptyczna nierządnicą – okrąża mnie w szerokich kołach – już chwytą,/ obejmuje mnie; wyrwam się, padam na ziemię, walczę, szarpię się z nią – piana krwi burzy się na moich ustach:/ Astarte!/ Przyszła po swoją ofiarę:/ Ta, która się upaja najstraszliwymi mękami./ Ta co kazała Onanowi szukać nowej orgii płciowej./ by go oddać na pastwę strasznej śmierci ukamienowania./ Ta co wierny lud prowadziła do wyzwolenia świętego grobu, by mu za nagrodę owieńczyć czoło męczenniczą koroną syfilitycznych wrzodów./ „Ta, co wysysa samice mężowi z krwi i rzuca go w sodomicznej chuci na męża –/ Ta, która silniejsza jest od porządku rzeczy, bo przewraca wszystkie instynkty i maże swe oblicze kazirodzym nasieniem –/ Astarte, Szatanie!”/ Na moich ustach czuję Twój lodowaty, z rozpuśty spłodzony pocałunek śmierci/ Tak! jestem śmierci poświęcony (s. 41).

Astarte, czyli Ishtar lub Inana, dopełnia mitologii nowoczesnego artysty w byciu „maską” jego śmiertelnej lub śmiercionośnej samoświadomości. Nowoczesność wraz z artystowską autotelicznością sztuki uczyniła artystę świadomym swej śmierci społecznej, bycia „poza” kulturową reprodukcją umasowionej wrażliwości „tłumu”. Ta swoista mitologiczna formuła „religii sztuki”, wyznawana przez Stanisława Przybyszewskiego, jest już – jak sądzę – antycypacją późnonowoczesnego „życia w sztuce”, czynieniem biografii estetycznym – by użyć idiomu Fryderyka Nietzschego – usprawiedliwieniem i uzasadnieniem egzystencji. Artystą rządzi anomia.

„Teologia rozpacz”⁸ – antyteologia nowoczesności

Jeśli założenie najnowszej socjologii literatury mówiące o tym, iż dzieło literackie jest weberowskim typem idealnym społeczeństwa (zob. Ćwikła 2006: 133): wskaźnikiem, laboratorium i wizualizacją zmiany systemowej, takiej jak na przykład

⁸ Używam określenia „teologia rozpacz” autorstwa Gabrieli Matuszek w znaczeniu szerszym (jako estetyczny wskaźnik zmiany makrosocjalnej) niż nadane mu przez Autorkę akcentującą głównie „figurę Szatana” w twórczości Stanisława Przybyszewskiego, choć podjęcie problemu literackiego satanizmu – jako symptomu traumy wielkiej zmiany nowoczesności – jest jedną z najcenniejszych uwag Matuszek dotyczących możliwych perspektyw „re-lektury Przybyszewskiego”. Zob. Matuszek 2009d: 389.

Założenie, iż dzieło literackie to wyrazisty sygnał „anomalii” epoki, kategorii używanej przez Matuszek w ramach koncepcji antropologicznej Émile’a Durkheima, odsłania także potencjał literaturoznawczy programu tzw. szkoły durkheimowskiej postulującej badania jakościowe, do których Mary Douglas zalicza również studium dzieła literackiego. Na pytanie bowiem: „czy jednostka jest wskaźnikiem/minimum społeczeństwa?”, a zatem: „czy dzieło literackie może być znakiem/symptomem/prognostykiem wielkiej zmiany społecznej?”, koncepcje postdurkheimowskie odpowiadają zdecydowanie: „tak”. Jak konstatuje w kilku kluczowych fragmentach *Czystości i zmaży* Douglas: „Jedną z wielkich zalet uprawiania socjologii w szklance do herbaty jest łatwość, z jaką można rozpoznać coś, co w innej perspektywie byłoby trudne do uchwycenia” (s. 146), a także: „Każde ludzkie doświadczenie struktury, obrzeży i granic jest gotowym, podręcznym symbolem społeczeństwa” (s. 149). Cyt. za: Douglas 2007a.

normatywna dekonstrukcja pejzażu mentalnego epoki⁹, to jednym z niezwykle nośnych interpretacyjnie wymiarów *Requiem aeternam* jest prognoza swoistej antyteologii nowoczesności. Mam tu na myśli zjawiska związane z przemianą przednowoczesnej „religijności” w nowoczesną i późnonowoczesną „duchowość”. Na tę literacką antyteologię Stanisława Przybyszewskiego składa się pluralizacja postaw i zachowań możliwych, a więc i dopuszczalnych wobec *sacrum*, z centralną deinstytucjonalizacją i prywatyzacją religii. Antyteologia owa to system nie-tożsamości i zaprzeczeń, źródło jednostkowej „rozpaczy”¹⁰. Badacze społeczni tak charakteryzują fenomen przemiany „religijności” w „duchowość”:

Procesem potwierdzającym zmiany w kondycji religijnej współczesnego człowieka Zachodu jest także prywatyzacja religii, która wytwarza nową „bezwyznaniową religijność”. Prywatyzacja przejawia się w relatywizacji doktryny religijnej, selektywności dogmatów, nakazów religijnych czy synkretyzmie ideowym. Religijność sprywatyzowana (subiektywna) charakteryzuje się zatem bezpośredniością (czyli brakiem zapośredniczenia między jednostką a *sacrum*), zaktualizowaniem i kontekstowością (polegającym na tym, że znaczenia religijne ujawniają się w konkretnej sytuacji życiowej, przy czym przenikają całość życia codziennego¹¹) oraz intencjonalnością. Człowiek w obliczu nieskończonych wyborów staje się twórcą (zob. Grotowska 1999) swojej religijności (Leszczyńska, Pasek 2008: 17).

Najsilniejszym, moim zdaniem, sygnałem nowoczesności i jej – po giddensowsku mówiąc – późnonowoczesnej modyfikacji jest w *Requiem aeternam* wyznaczenie „rozpaczy”, eksplozja pluralizmu duchowości, który powstaje po sceptycznym zawieszeniu prawomocności instytucji Kościoła katolickiego. „Wiara” poza instytucją staje się anomijnym *Credo* bezsilności:

⁹ Zob. Sułkowski 1999.

¹⁰ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na etymologię słowa „rozpacz”, akcentującą właśnie egzystencjalny polimorfizm decyzji jednostki, „nadmierne” możliwości wyboru. Por. „*Rozpaczać*” od XIV wieku (oznaczało – A.K.) ‘być pogrążonym w rozpacz, desperować’, staropolskie ‘tracić nadzieję, wątpić, rozpaczyć ‘zwątpić, stracić nadzieję’. (Porównaj – A.K.) staroczeskie *rozpačiti* ‘doprowadzić do zakłopotania, wzbudzić wątpliwości’, słowackie (przestarzałe – A.K.) *rozpačiťsa* ‘być zakłopotanym, wahać się. Z przedrostkiem ‘roz-’ od *rozpačiť* (zob. *paczyć*). Pierwotne znaczenie zapewne ‘wykrzykiwać w różne strony, doprowadzić do zakłopotania, zmieszania, wzbudzić wątpliwości, stan desperacji’. Od tego (pochodzi – A.K.) ‘rozpacz’ od XIV wieku ‘uczucie beznadziejności, bezsilności, desperacja’, staropolskie ‘utrata nadziei, całkowite zwątpienie’ (por. staroczeskie *rozpać* ‘zakłopotanie, zmieszanie, niezdecydowanie, wahanie’, słowackie (przestarzałe – A.K.) *rozpać* ‘zażenowanie, zakłopotanie, konsternacja, rozpaczliwy’. Za: Boryś 2005: 521.

Czy „rozpacz” tak ujmowna jest symptomem nowoczesnego/późnonowoczesnego aktu decyzyjnego jednostki, „obowiązkowego” aktu twórczego w każdej dziedzinie życia? Anthony Giddens udziela odpowiedzi twierdzącej. Zob. Giddens 2001.

¹¹ Włodzimierz Pawluczuk sugeruje, że „rodzaj wiary”, czyli „duchowości” jednostki, wpisany jest w jej – pozornie sekularny, codzienny język. Taki idiolekt „duchowości” można także wypreparować z dzieła literackiego. Zob. Pawluczuk 1990: 83–87.

A jeżeli Bóg rzeczywiście istnieje? Jeżeli dusza rzeczywiście nieśmiertelna, a w jednym kościele katolickim można naprawdę osiągnąć zbawienie?! Ale brak mi wiary, wiary, wiary./ Wiara w Charcota i w boskie dopuszczenie przy opętaniu./ Wiara w Kant-Laplace i Darwina, a równocześnie w stworzenie świata w siedmiu dniach./ Wiara w bóstwo Chrystusa i w bluźnierstwo Straussa lub Renana./ Wiara w Niepokalane Poczęcie Marii Panny i w najpierwotniejsze fakta embriologii./ Nie! to się nie da połączyć!/ Nie ma ratunku!/ Nie ma ratunku!/ Wstręt i obrzydzenie.../ Gdyby dwa ogniska gangreny wżerały się coraz bliżej ku sobie – moja bezsila, niewiara i to straszne obrzydzenie ku wszystkiemu i wszystkim, a teraz złączyły się w swym ropiącym dziele zniszczenia (s. 31).

Synkretyczna duchowość jednostki nowoczesnej jest paradoksem nietożsamości, czyli *de facto* źródłem twórczości, ponieważ paradoks poznawczy trzeba sobie twórczo opowiedzieć formą symboliczną taką jak dzieło sztuki, z niego wynika także wszelka mitotwórcza kreatywność umysłu ludzkiego, jak we wszystkich swych pracach podkreślał Leszek Kołakowski. „Wiara” w intencjonalność i prawomocność własnej „niewiary” określa nowoczesny podmiot twórczy w jego ramach ontycznych, pieczętuje samoświadomość społecznych konstruktywizmów. Skoro „wszystko” podlega falsyfikacji, „wszystko” jest tak naprawdę konstrukcją myślową: historyczną, ludzką i podważalną. Stanisław Przybyszewski w swym paradoksalnym *Credo* wyprzedza diagnozy późnej nowoczesności dokonane przez takich papieży myśli humanistycznej, jak Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault i wielu innych. Nowoczesność karze człowiekowi integrować w swej prywatnej, małej narracji największe znaki zapytania, późniejszej Baumanowskiej „Etyki bez kodeksu”. Przybyszewski odsłania paradoks i niewykonalność owego niekończącego się procesu narracyjnego, który dokończyć może jedynie śmierć. Jan Woleński o kondycji nowoczesnej duchowości jednostki skonstatował, że:

W rzeczy samej – uznaję, że niewiara ma swoje granice, a nawet będę twierdził, że granicę taką stanowi w pewnym sensie wiara. Nie znaczy to wszakże, iż niewierzący jednak wierzą religijnie, nawet jeśli temu zaprzeczają, gdyż wiara jako granica niewiary niekoniecznie musi być wiarą religijną (Woleński 2003: 7–8).

Autor *Requiem aeternam*, we wskazanym fragmencie poematu, uwidacznia europejski, nowoczesny dramat konfrontacji chrześcijańskiego uniwersum symbolicznego¹² z sekularyzacyjną samoświadomością jednostki, to także poważny sygnał zmiany społecznej w tekście literackim. Warto bowiem zauważyć, iż negatywna rama zaprzeczenia obecna w każdej negacji przytacza obligatoryjnie definicję wartości zaprzeczanej. I takie właśnie antynomie nowoczesnego rozumu konstruuje Przybyszewski: „Charcot” i „boskie dopuszczenie przy opętaniu”; „Kant-Laplace i Darwin” i „stworzenie świata w siedmiu dniach”; „bóstwo Chry-

¹² Włodzimierz Pawluczuk trafnie zauważa obecność – nawet zaprzeczonej – „tradycji religijnej” w europejskim uniwersum symbolicznym. Z tego napięcia nowoczesnego zaprzeczania bierze się nowoczesna/późnonowoczesna siła zmiany społecznej. Zob. Pawluczuk 2009: 141.

stusa” i „błuznierstwa Straussa lub Renana”; „Niepokalane Poczęcie Najświętszej Marii Panny” i „najpierwotniejsze fakta embriologii”. „Połączyć” te bieguny nowoczesnego uniwersum symbolicznego może jedynie dzieło sztuki, akt intencjonalnej kreacji, nowoczesna estetyzacja „wstrętu i obrzydzenia”. „Połączyć”, czyli „zintegrować”, co wymaga od twórcy wielkiej świadomości gry formą i z formą. Trzeba najpierw znać kształt formalny *Credo*, aby zauważyć grę z konstrukcją *sacrum* w *Requiem aeternam*. Dodatkowo konieczne jest autorskie przekonanie o znajomości tej konwencji werbalizowania duchowości przez czytelnika, aby komunikat literacki miał sens, by działał. Stąd już tylko krok do Nietzscheańskiej koncepcji estetyzacji biografii poprzez akt twórczy, tak silnie eksploatowanej w późnej nowoczesności. Przybyszewski ten krok – przez estetyzację konfliktowej duchowości jednostki w symbolicznej formie dzieła sztuki – wykonał precyzyjnie.

Innym fragmentem poematu prezentującym sygnał nowoczesnej gry z formą kulturową komunikacji literackiej jest estetyczna formuła instytucjonalnego gestu religijnego zawartego w antyfonie *Od powietrza, głodu, ognia i wojny zachowaj nas, Panie*. Litanijski gest modlitewny staje się w poemacie ramą symboliczną zdesakralizowanego – lub może lepiej zresakralizowanego – obrzędu liturgii katolickiej. Intelktualna koncepcja liturgii, czyli instytucjonalnej wykładni dogmatu, ustępuje miejsca sprywatyzowanej, zmysłowej wizji rytuału katolickiego. Świadectwem ściśle konstruowanej gry z formacją uniwersum symbolicznym chrześcijaństwa jest już obraz „kościółka wiejskiego”, pierwszy symptom prywatyzacji *sacrum*, wszak pejzaż z wiejskim kościółkiem to jedna z ikon polskiej tożsamości religijnej. Dlatego ta swoista gra ikonologiczna przeprowadzona zostaje, jak sądzę, w poemacie Przybyszewskiego jako jeden z filarów „teologii rozpacz”, a więc antyteologii nowoczesnych paradoksów pluralistycznej duchowości:

Ujrzałem się (podmiot – przyp. A.K.) naraz w kościele wiejskim. Ponury półmrok. Gromnice jarzyły się tępym blaskiem jak płonące oczy, co na próżno starały się przeдрzeć woniejące mgły kadzidła, co z trybularza w szerokich pasmach płynęły ku monstrancji. Wzerały się do połowy w gęste tumany, a potem rozlewały się i syciły mgły kadzidel jasnym złotem, tak jak pierwsze promienie słońca sycą blaskiem opary powstające z dymiących się łąk jesiennych./ Zараźliwa choroba wyniszczyła połowę ludzkości i co wiecior zbierał się lud w kościele, rzucał na krzyż i ryczał, i wył w śmiertelnych potach trwogi i rozpacz:/ „Od powietrza, głodu, ognia i wojny zachowaj nas, Panie” (s. 38).

„Trwoga” i „rozpacz” to refereny „piekielnego pragnienia życia” (s. 38). Przybyszewski kreśli przed czytelnikiem szkic „możliwej” liturgii ciała, nowoczesnej teologii zmysłów. To ucieśnienie, uczynienie doświadczalnym poprzez fizjologiczne biorytmy, księgi *Rytuału Katolickiego*¹³ wprowadza niepostrzeżenie do

¹³ Znakomitym przykładem tekstu kultury świadomie – w intencji autorskiej – projektującego swoistą „teologię cielesności” jako polemiczne, resakralizacyjne odegranie katolickiego rytuału

utworu dyskurs nowoczesnej: rozproszonej podmiotowości, w prezentowanej koncepcji twórcy: „narażonej” na jednostkowy, a więc instytucjonalizowany indywidualizmem, symboliczny wybór przez akt twórczy. Kiedy „ciało staje się tekstem” – jak chceć będą tego różnorodne korporeizmy (zob. Hyży 2003) późnej nowoczesności – podmiot werbalizujący ten proces jest żywym zapisem „oblędu” ufundowanego mu przez jego własną koncepcję twórczości, syndrom nazwany przez Gabriełę Matuszek¹⁴ „gorącym” tekstem:

A w tym cielesnym straszliwym refrenie „Wybaw nas, Panie!” jęczały dzwony, ryczały strachem wielkiego wielkiego sądu sądu organy i zwierzęce rzenie konających, i przerażony krzyk dzieci – włosy dębem stawały i mózg się mącił, kirem oblędu się zakrywał (s. 38).

„Kir oblędu”, który „zakrywa mózg” to, w mojej interpretacji, poetka metonimia paradoksu twórczej samoświadomości: jednej z nieuniknionych pułapek nowoczesnego sceptycyzmu, znak nieadekwatności aplikowania metod empirycznych do trudu zgłębiania Transcendencji, główna przyczyna – po gellnerowsku mówiąc – alienacji wyemancypowanego rozumu. Aklamacja „Wybaw nas, Panie!” stanowić może niejako urwaną kodę postaci „Wybaw nas, Panie, od bólu samoświadomości”, ironiczną prośbę o uwolnienie twórczej jednostki od meandrów indywidualizmu, traumy absolutnego samostanowienia, które jest rysem charakterystycznym nowoczesnych dylematów poznawczych. Nagromadzenie żałobnych, w swej wymowie symbolicznej, obrazów poetyckich: „kiru”, starczego, bezradnego wobec misterium rozpaczy „siwego kapłana”, „tronującego anioła śmierci”, wreszcie przywoływanie gestu żałobnego, zdesemantyzowanego¹⁵ –

liturgii Mszy Świętej jest *Wielopole*, *Wielopole* Tadeusza Kantora. Perspektywa odległości czasowej pomiędzy *Requiem aeternam* (1893) a *Wielopolem*, *Wielopolem* (1980) jest, jak sądzę, kolejnym argumentem na rzecz uprawomocnienia fenomenu „Przybyszewskiego – pisarza nowoczesnego”. Zwłaszcza że Przybyszewski performans semantyzacji „ciała” jako „tekstu” dokonuje w poemacie prozą, a więc genologicznie tekście niedramaturgicznym. Analogiczny proces tekstualizacji „cielesności” w kontekście „ucieleśniania tekstu liturgicznego” w *Wielopolu*, *Wielopolu* omawiam w: Kapusta 2007a: 255–265.

¹⁴ „Owo przedarcie się możliwe jest w stanach rozbicia świadomości, w których uwolnione zostają treści pozaświadome. Zapis tych procesów rozsada logiczne, racjonalne uporządkowanie, uruchamia łańcuchy asocjacyjne i formy monologu wewnętrznego (strumienia świadomości). Teksty Przybyszewskiego, zarówno prozatorskie, jak eseistyczne, są kinetyczne, procesualne, pełne wewnętrznej dynamiki i emocjonalnych napięć, często budowane (zwłaszcza w poematach) z konwulsyjnych kaskad obrazów, zagęszczonych metafor i symboli, które tworzą palimpsestowe struktury znaczeń. Są „gorące”, zarówno w myślowej materii, jak i w rozchwianej formie”. Cyt. za: Matuszek 2009b: 391.

¹⁵ Zjawisko literackiej „desemantyzacji”, a więc świadomego autorskiego dekontekstualizowania znaczeń, bliskie jest czynnościom rytualnym, w których gest obrzędowy „znaczy swe przeciwieństwo”, np. „śmiech” jest symboliczną werbalizacją „płaczu”. Desemantyzacja zachodzi zwykle w utworach bardzo mocno zmetaforyzowanych. Kolejnym etapem w literackich wydaniach tej procesualnej czynności rytualnego ustanawiania znaczeń jest „resemantyzacja”, czyli – równie in-

„obłąkanego śmiechu”, „błędnego śmiechu na ustach” (s. 39) służy Przybyszewskiemu resemantyzacji ciszy liturgicznego obrzędu Podniesienia. Resemantyzacja ta jest niezwykle sugestywna. Mszałna cisza jest poświęcona nie tylko przygotowaniu „miejsca”, sakralizacji przestrzeni świątyni, ale i uświęceniu duszy chrześcijanina na przyjęcie Chrystusa w Eucharystii. Dlatego też, by wzmocnić rezultat literackiej estetyzacji obrzędu, u Przybyszewskiego efekt „ciszy performatywnej” zostaje maksymalnie rozbudowany, a źródłowy podmiot zbiorowy wspólnoty zastępuje indywidualne „ja” relacjonujące akt obcowania z *sacrum*:

Wybaw nas, Panie!/ Pomnę (podmiot – przyp. A.K.): znowu przebłyskujące wspomnienia: „Patrzę na niebo, a niebo ciche, patrzę na ziemię, a ziemia śpi”.../ Śpi ziemia, niebo, niebo tak ciche i tak głębokie, i tak/ gwiazdami obsiane.../ Niewypowiedziana cisza ujęła me serce w swe chłodne dłonie – cisza grobów i szerokich, zadumanych/ smętarzy./ Była chwila, kiedy niewidzialne ręce pomazańca Bożego wyjęły Przenajświętszy Sakrament z Tabernaculum wszechnatury i pokazały go światu całemu. A świat padł na oblicze swoje w grozie i strachu: pełen oczekiwania, drżący i świętą czcią przejęty czuł, że nadchodzi tajemna chwila, w której chleb w ciało, a wino w krew się zamieni (s. 39–40).

Sacrum to „świętość” ambiwaletna, rozproszona i zakwestionowana przez nowoczesną, antyinstytucjonalną duchowość, okazuje się ono w performatywnym czekaniu transkrybowanym przez Przybyszewskiego duktem narastających obrazów poetyckich, niewypełnioną obietnicą, zamiast komunii z Bogiem podmiot doświadcza „obłądu”. W tekście poematu jako rewers owej „rozpaczy” występuje znacząca fraza warunkowa „powinny” w odniesieniu do elementów rytuału, które instytucjonalizują religijnie *sacrum* Podniesienia:

Teraz powinny zadzwonić dzwonki w długich odstępach po trzykroć razy, teraz powinien rozbiec się żarliwy szmer przygłuszonego nabożeństwa, co serca ludu rozpięra, drzenie cudu przeniknąć świat cały, jak gdyby miliony w piersi się uderzały: Sanctus, Sanctus, Sanctus! (s. 40)

Kontrapunktem tego „oczekiwania” staje się w poemacie deleuziańskie „puste pole semantyczne” powstałe w „miejscu” niedopełnionego oczekiwania kosmicznej przemiany. „Święty, Święty, Święty” nie przychodzi w sakramencie wygnanym przez wyemancypowany rozum. I w tym punkcie nowoczesny paradoks samoświadomej jaźni religijnej, co nie oznacza przecież religijności teistycznej i instytucjonalnej, antycypowany jest przez dynamiczny obraz poetycki: „I ziemia cicha, niebo ziejże strumienie srebrnego światła gwiazd i wszystko spoczywa w kornej,

tencjonalne – rekontekstualizowanie przez autora nowego pola semantycznego słowa, np. „śmiech obłądny” Anioła Śmierci będzie już „innym” śmiechem niż „śmiech obłądny” błazna. Na temat metodologii badań literackich nad procesem „desemantyzacji” i „resemantyzacji” – zob. Kapusta 2009a: 203–213.

głuchej ciszy, bo Ja, Pan, który wszystko z siebie wyłonił – Ja, Pomazaniec, Ja, Arcypasterz przyjmuję ostatnią świętą komunię” (s. 40).

Cisza i bierność „odczarowanego świata” nie odpowiada tumultowi myśli podmiotu, który sam sobie – w nowoczesnej definicji indywidualizmu – musi się stać odpowiedniością mikro- i makrokosmosu. Nowoczesne „bycie sobie” Eliadowską *Axis Mundi* przez podmiot twórczy okupione jest w wizji Stanisława Przybyszewskiego ryzykiem „obłądu”, „rozpaczy” i „potępienia”. To – jak diagnozuje Gabriela Matuszek – owocująca literackim „satanizmem” ekspresja lęków cywilizacyjnych związanych bezpośrednio z traumą urbanizacyjną nowoczesności:

„Satanizm” Przybyszewskiego można czytać jako ekspresję lęku przed zagrożeniami i eschatologiczną katastrofą, jaką niesie ze sobą „martwa transcendencja”. Jego blasfemie i demonofobie są także próbą odczytania „śladów” pierwotnej kontr-kultury, poszukiwania w tych wypartych rejonach sensu, zagubionego przez racjonalizm nowożytnej epoki. Satanizm Przybyszewskiego jawi się jako subwersja żarliwej wiary, *sui generis* „teologia rozpaczy”, będąca odpowiedzią na nihilizm epoki i katastrofizm ontologiczny, jaki coraz wyraźniej rysował się na horyzoncie nowoczesności. Figura Szatana, obecna w jego eseistyce i twórczości, jest negatywnym stygmatem współczesności, ostrzegającym przed konsekwencjami odczarowania świata (Matuszek 2009d: 389).

I rzeczywiście uspołeczniony w akcie twórczym „lęk”, werbalizowany literackim „satanizmem”, jest „lękiem” indywidualium w obliczu mirażu „szansy” absolutnej kreacji, diagnozą nowoczesnego wyzwolenia jednostki przez przesuwanie granic technologicznych i obyczajowych (omni)potencji człowieka socjalizowanego jako *homo creator*, władca domen „kultury” i „natury”. W *Requiem aeternam* o podmiotowej komunii jednostki z symulakrem tej (omni)potencji czytamy:

Głęboka błogość, niebieska błogość świtów i przeczuć przyszłego życia rozlała się świętym strumieniem w mych (podmiotu – przyp. A.K.) żyłach; czułem, że skrzydła mi wyrastają, że się rozpościerają jak gdyby dwa olbrzymie żagle, że rwą się do lotu; pienie oswoobodzenia i tęsknoty za wieczną przyszłością wytrysnęło z mej piersi – byłem szczęśliwy jak słońce południa, gdy się morzem światła na niebieskie morze oceanu położy i dłoń przytuli – a otóż nagle schwyił mnie obłąd w swe upiorne szpony – obłąd, z którym tak długo walczyłem./ Noc dławiła, dusiła dzień w śmiertelnych, miazdzących uściskach, krwawą czerwień zmartwychpowstania zalewała szatańska czerń potępienia (s. 40).

Konwencjonalny, modernistyczny i sztafażowy – rzec by można: groteskowy w swym frenetycznym kształcie – „satanizm” anonsuje, jak sądzę, już późnowieczną „obłądność” ludzkiej duchowości w jej pozytywnym, choć psychotycznym¹⁶ niewątpliwie potencjale twórczym. Wprawdzie „nadmiar” repertuarów scenariuszy biograficznych i światopoglądowych jest dla twórczej jednostki ryzykiem melancholijnego unieruchomienia wobec obezwładniającego zalewu bodź-

¹⁶ Agata Bielik-Robson zwraca uwagę, że „melancholia” i „ekstaza” to symbolicznie komplementarny awers i rewers nowoczesnej koncepcji duchowości. Zob. *Melancholia i ekstaza: dwie formuły subiektywności* w: Bielik-Robson 2000.

ców, co oczywiście trafnie podejmuje w swej refleksji Stanisław Przybyszewski, ale „zewnątrzny” przymus kreacji po pokonaniu traumy nowoczesnej zmiany osobowości społecznej, stając się zinternalizowanym, przestaje być traumatyzujący. „Obowiązkowa”, zinternalizowana „kreacja” staje się w późnej nowoczesności „kreacyjnym” stylem życia. Świadomości tego procesu estetyzacyjnego uchylania wszechwładzy „rozpaczy” dał wyraz Przybyszewski w swej nowoczesnej, osobistej koncepcji „religijności”, będącej rezultatem ustawicznego poszukiwania, nie zaś – jak to nazywał – „wpojenia”. W *Autobiografii* dołączonej do listu do Biegeleisena z 1913 roku odnajdujemy życiowy palimpsest literackiego świadectwa duchowości jednostki nowoczesnej:

Głęboka religijność, nie wpojona, ale istotna forma mej duszy, wtedy już (w dzieciństwie – przyp. A.K.) cały mój światopogląd stworzyła, który mało co się zmienił: poczucie winy i kary, litość nad całym padołem płaczu (...), cynizm, bluźnierstwo, czarna msza duszy ludzkiej, to tylko odwrotna strona mej najistotniejszej formy (cyt. za: Matuszek 2009c: 388).

Gabriela Matuszek orzeka, iż w przypadku Stanisława Przybyszewskiego „cała jego twórczość daje świadectwo temu wyznaniu” (Matuszek 2009c: 388). Jeśli przyjąć, że estetyczna świadomość własnych granic emocjonalnych, panowanie nad – paradoksalnie – amorficzną formą dzieła stanowią o dojrzałości twórcy, to także koncepcja podmiotowej i ustanawianej sytuacyjnie¹⁷ duchowości stanie się unikatowym *Credo* człowieka nowoczesnego. W tej optyce „re-lektury” dzieła Stanisława Przybyszewskiego „teologia rozpaczy”, przekraczająca granice arystotelesowskiej logiki formalnej, owa antyteologia nowoczesności wyłożona w dyskursie estetycznym *Requiem aeternam* – jak to w przemieszczonych i rozproszonych dyskursach nowoczesności bywa – okaże się może projektem nowoczesnej duchowości jednostki twórczej. Czeka ją na swego interpretatora „kryptoteologią” (zob. Bielik-Robson 2008) nowoczesności ciągle nie dość odkrytą przez dyskursy późnej nowoczesności.

„Uscenizowanie”, czyli preludium do nowoczesnego performansu literackiego

Dzieło literackie jako tekstualizacja, zapis procesu twórczego odsłaniany konsekwentnie przez autora w tekście utworu, to jeden z wyznaczników nowoczesnego i późnonowoczesnego performansu¹⁸. W *Requiem aeternam* za wskaźnik per-

¹⁷ „Sytuacyjność”, „zdarzeniowość” dyskursu estetycznego to także cecha nowoczesności/późnej nowoczesności. Na temat koncepcji „sytuacjonizmu społecznego” zob. Manterys 2008.

¹⁸ Pojęcia „performansu” w literackim dziele sztuki używam w jego Schechnerowskiej koncepcjonalizacji jako: „uwidocznienia”, „odegrania”, a więc uczynienia „skutecznym”, gdyż „komunikatywnym” dla odbiorcy procesie społecznego konstruowania znaczeń. Zob. Schechner 2006.

formatywnej konstrukcji utworu uznać można estetyzację relacji miłosnej oraz symptomy kontroli nowoczesnego artysty nad powstawaniem owego „dzieła w procesie”¹⁹. Kluczową, według mojej oceny, sceną performatywną: sceną odsłaniającą „mechanizmy” jej „odgrywania” jest odautorskie rozwinięcie – rzecz by można: estetyczne studium nad zaprzeczoną ironicznie miłosną więzią kobiety i mężczyzny. To wtedy, w kontekście jawnej, ponieważ zdekonstruowanej, teatralizacji pozornej miłości, pada także najsłynniejsza i najbardziej rozpoznawalna w powszechnym odbiorze fraza „Ofelio, idź do klasztoru!”:

I powiedz (mówi podmiot do swej kochanki – przyp. A.K.) – ach, powiedz mi, jak mnie kochasz! Powiedz w pragnących drganiach Twego ciała, wpał usta moje, weźryj w członki me, wpij we mnie to gorące, rozpusztne, upojne:/ Kocham Cię!/ Powiedz, powiedz mi – jak mocno – jak głęboko – jak/ strasznie mnie kochasz?/ Jak – jak kochasz mnie?/ Ha, ha, ha, ha –/ Nie potrzebuję Twej miłości. Czego pragniesz? czego/ chcesz ode mnie?/ Niczego Ci dać nie mogę – co zwiąże nas razem? – nie wiem nawet, co mam z Tobą począć!/ Wstań; ubierz się; ha, ha – jak mój wielki mózg podziwiam, co jest jeszcze w stanie uszczynować taką biedną miłośzkę dorastających młodzieńców.../ Ofelio, idź do klasztoru! (s. 21)

A zatem inscenizacja, performatywne odegranie miłosnej relacji, jest symptomem świadomej manipulacji²⁰ przez artystę europejskim modelem erotycznej wrażliwości na podmiot miłości skodyfikowany już w starotestamentowej *Pieśni nad Pieśniami*. Czyż bowiem najsłynniejszy dialog pozorny z *Requiem aeternam* nie parodiuje właśnie tego największego poematu miłości? A jeśli jest to parodia przeprowadzona intencjonalnie przez autora, czy nie wyraża ona najpowszechniejszych lęków jednostki nowoczesnej: lęku przed brakiem wyłączności, nazywanego w późnej nowoczesności „czystą relacją”? (zob. Giddens 2007). W estetycznej diagnozie Przybyszewskiego trauma wielkiej przemiany kulturowej, której doświadcza twórcza jednostka, prowadzi „do nowego, piekielnego życia poprzez szereg głupiego rozwoju” (s. 34). A jednak performatywne wypowiedzenie doświadczenia tej przemiany przez artystę wypełnia jego jednostkową, nowoczesną kondycję bycia prognostykiem, awangardą społeczeństwa. „Jakież to straszne!” (s. 34) – stwierdzi w aklamacji artysta, w następnych słowach powie już samoświadomie: „A jednak – stać się musi. Bo tak mi stało napisane” (s. 34). Doda również:

¹⁹ Warto zasygnalizować w tym miejscu koncepcję „aktu twórczego jako aktu mimetycznego” sformułowaną przez Marka Pieniążka w odniesieniu do schyłkowej twórczości Tadeusza Kantora. W tym zestawieniu rodzi się kolejny argument na rzecz „Przybyszewskiego: pisarza nowoczesnego”. Zob. Pieniążek 2005.

²⁰ Samo przywołanie Szekspirowskiej Ofelii można uznać za autodekonstrukcję procesu twórczego i dzieła dokonaną przez artystę, swoiste „rozmontowanie” topiki elżbietańskiego „teatru w teatrze”. Ważnym bowiem wyznacznikiem performatywności nowoczesnego tekstu literackiego jest jego ironiczny stosunek do utrwalonego kodem kulturowym, uznawanego przez artystę za dominujące, uniwersum symbolicznego. Gra z tradycją literacką uprawiana przez Przybyszewskiego to przecież paradoksalny proces jej utrwalania, definiowania przez negację.

„Stało się” (s. 36). Ta wizja wywoływania zmiany – niemalże kosmicznej – za pomocą gestu twórczego osiągnie swą kulminację w powtórzeniu performatywnym formą symboliczną dzieła sztuki „opłakiwania własnego grobu”. Performans sięgający nawet poza biografię „fizycznej” jednostki ustanawia nawet jej pośmiertny wizerunek. W *Requiem aeternam* artysta sam opłakuje śmierć – koniec swej wizji:

Uczułem bezmierną litość nad sobą samym. Gorące, wielkie łzy ściekały mi z oczu. Wtedy nie wiedziałem, że płaczę – ach, cóż mnie wtedy to obchodzić mogło./ Nie płakałem łez wyzwolenia, płakałem pogrzebowym śpiewem indyjskiego kacyka, co własny grób opłakuje./ Nie wiem, jak długo tak siedziałem./ Gdym ocknął, uczułem ziębiący lodowaty ból./ Więc wstałem w pośrodku pokoju i szukałem czegoś./ Aha!/ Papierosa./ Zdawało mi się, że wszystko minęło (s. 37).

To cechą nowoczesnego aktu twórczego jest estetyczne ustanowienie, za sprawą tekstualizacji, a więc specyficznego odegrania emocji artysty, które dla niego samego są dziełem sztuki, kulturową formułą estetyzacji biografii twórczej jednostki. Życie twórcy to „życie” dzieła.

„Kraków”: „miasto”: „wyspa”. „Mit” w kabarecie Loch Camelot¹

„Pisać kabaretem” – pisać „mitem”

„Kabaret nie ma archiwum, bo kto miałby się zajmować takimi drobiazgami. Trzeba opłacić czynsz, zadbać o artystów, a dokumentacji nie ma. Bo czemu miałyby służyć?” Tak oto w dniu 7 grudnia 2008 roku zaprezentował mi – w pierwszym wywiadzie telefonicznym – kulturowy stan badań nad krakowskim kabaretem Loch Camelot jego szef i współzałożyciel Kazimierz Madej. W następnym wywiadzie swobodnym z dnia 9 grudnia dowiedziałam się od niego, iż „kabaretu się oficjalnie nie filmuje w Lochu, nie ma nagrań”. Kabaret działa!

Krakowski kabaret Loch Camelot, któremu poświęcone jest niniejsze studium, stanowi przykład – wskaźnik kulturowy ponowoczesnych struktur myślenia mitycznego, a więc konwergencji mechanizmów społecznego urzeczywistniania się fikcji performatywnej. Dlaczego w formie gatunkowej kabaretu odnaleźć można społecznie skuteczne narracje mityczne? Na czym owa skuteczność polega? Co to znaczy wierzyć tekstem kultury? Pytania te uobecniły się w moich badaniach nad kabaretem konceptualizowanym jako integralny świat społeczny pod wpływem

¹ Niniejszy tekst jest fragmentem wystąpienia, które przedstawiłam po raz pierwszy w prezentacji zatytułowanej: „Kraków”: „miasto”: „wyspa”. „Mit” jako „fikcja” performatywna w kabarecie Loch Camelot. Prezentacja miała miejsce w ramach III Międzynarodowej Konferencji Naukowej z cyklu „Fantastyczność i cudowność”, pod hasłem: „Mityczne scenariusze (Od mitu do fikcji – od fikcji do mitu)” w Zielonej Górze (w dniach 26–28 kwietnia 2009 roku). Owocem tego transdyscyplinarnego spotkania w moim stanie się publikacja *Fantastyczność i cudowność (Od mitu do fikcji – od fikcji do mitu)*, pod redakcją dr. Tomasza Ratajczaka i dr. hab. Bogdana Trochy, przygotowywana obecnie nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Zielonogórskiego. Dziękuję w tym miejscu szczególnie serdecznie Panu prof. dr. hab. Tadeuszowi Żabskiemu za słowa entuzjastycznej i motywującej recenzji mojej pracy badawczej i autorskiej, poświęconej fenomenom antropologicznym kabaretu Loch Camelot, którą zamierzam – w przyszłości – kontynuować.

samego języka mitu², którym w wywiadach swobodnych i pogłębionych obdarzyli mnie artyści Lochu. Materiałem poddanym analizie staną się więc mówione oraz pisane teksty kultury zebrane przeze mnie w okresie od listopada 2008 do kwietnia 2009 roku. Korpus analityczny tychże tekstów budują: wielokrotne wywiady swobodne nieustrukturyzowane oraz wywiady pogłębione z członkami zespołu kabaretowego Loch Camelot (Agnieszką Grochowicz, Kazimierzem Madejem i Jagą Wrońską), dzienniczek badaczki z obserwacji uczestniczącej odbytej w ramach recitalu Jagi Wrońskiej pod tytułem „Na Wyspie Kraków” w dniu 28 lutego 2009 roku, nagranie (rejestracja niejawna) Wielkanocnego Spotkania Lochu (8 kwietnia 2009), tekst Agnieszki Grochowicz *Na Wyspie Kraków* oraz materiał wywołany: wypowiedź Agnieszki Grochowicz napisana na moją prośbę pod tytułem *Wyspa Kraków*. W analizie posługiwać się będę konsekwentnie perspektywą wewnątrzsystemową, emicznym językiem badanych. Strategia ta wynika z obranej przeze mnie techniki eksploracyjnej nazwanej przez Kirsten Hastrup „antropologią doświadczenia” (zob. Hastrup 2008), interesuje mnie bowiem językowy wymiar narracji mitycznych budujących kabaretowe uniwersum symboliczne. W wywiadzie swobodnym przeprowadzonym przeze mnie z Agnieszką Grochowicz w dniu 9 grudnia 2008 roku technikę tę nazwałyśmy negocjacyjnym mianem – „pisać kabaretem”. Oznacza to, iż kabaret jako społeczny przykład performansu estetycznego (zob. Turner 2005b: 169–206) nie poddaje się „zapisowi”, może być jedynie „postzapisem”. Studium to podejmuje zatem jednocześnie problem oralizacji ponowoczesnych tekstów kultury, ich genetyczną i strukturalną „sytuacyjność”³. Kabaret zaś jest w mojej hipotezie artefaktem zjawiska, laboratorium mikroświata społecznego dzieła sztuki. Podstawowym bowiem tworzywem kabaretu jest emocjonalna pamięć widza. Akcja. Prymarnym składnikiem narracji mitycznej jest w świetle moich badań przede wszystkim odbiorczy aspekt komunikacji społecznej poprzez kabaretowe dzieło sztuki: ponowoczesny mit personalny artysty. A zatem narracją mityczną staje się swoisty kabaretowy styl życia. „Bycie w kabarecie” warunkuje wszystkie aktywności artystów.

„Kraków”: „miasto”. Performatywna matryca narracji mitycznej

„Fikcyjność” i „literackość” kabaretowego „Krakowa” konstruowanego symbolicznie w programach Loch Camelot wraz z kluczowym strategicznie (marketingowo) i mitotwórczo (intencjonalnie) – centralnym dla kabaretu recitalem Jagi

² Na podstawie bogatego materiału językowego uzyskanego w wywiadach swobodnych i pogłębionych przeprowadzonych przeze mnie z artystami Loch Camelot stawiam hipotezę funkcjonowania w dyskursie kabaretowym ponowoczesnego języka mitu personalnego artysty: strategii tożsamościowej autocharakterystyki będącej *de facto* performatywnym budowaniem biografii mitycznej.

³ Na temat koncepcji „sytuacji społecznej” zob. Manterys 2008.

Wrońskiej „Na Wyspie Kraków” – są formami estetycznej „gry mitem”, ponowoczesnego agonu „na narracje mityczne” pomiędzy twórcami a odbiorcami tej formy sztuki. Owa gra „na fikcje”, gra „w mitotwórstwo” staje się paradoksalną autodemontacją mitu, jego społecznie skutecznym urzeczywistnieniem. Paradoks „świadomości fikcji” i jednocześnie „zanurzania się” w jej mitotwórczym wymiarze sprawia, iż sytuacja komunikacyjna w kabaretowym, nadawczo-odbiorczym uniwersum jest ponowoczesnym wskaźnikiem podmiotowego dylematu partycypacji w micie – paradoksu rozumianego jako świadomość fikcjonalnych „tekstowych światów” kabaretu, którym widz ulega w planie biograficznym – „pomimo” owej fikcji, a w społecznych strukturach myślenia mitycznego – właśnie „za” pośrednictwem owej fikcji. „Fikcja” odsłonięta w strategiach tak ujmowanej gry estetycznej staje się społeczną „prawdą”, regułą komunikacji performatywnej: skuteczną i działającą. Komentując pracę Michaela Riffatterra pod znaczącym tytułem *Fictional Truth*, będącą koncepcją teoretyczną diagnozującą owo zjawisko uprawomocnienia performatywnej fikcji, Anna Łebkowska orzeka o ponowoczesnym fenomenie „retorycznej fikcjonalności prawdy”, iż ta „prawda koherencyjna i zarazem pragmatyczna ujawnia się – osiągając tym samym swą moc oddziaływania – przede wszystkim dzięki tropom sygnalizującym sztuczność, innymi słowy: dzięki tropom obnażającym wymiar fikcjonalny kreowanego świata” (Łebkowska 2001: 151). Inaczej mówiąc, kabaretowa zasada twórcza w nieco ironicznie sformułowanej postaci: „im sztuczniej, tym prawdziwiej”; „im bardziej nieprawdopodobnie, tym skuteczniej”; werbalizowana w przestrzeni symbolicznej rozmów artystów, uznana być może za koronny argument „mocy sprawczej fikcji artystycznej” w kabarecie. Dlatego też nawet w tak opresyjnej wobec modernistycznego kiczu ponowoczesności z przestrzeni symbolicznej kabaretu nie zniknęły czerwone suknie pieśniarek, czarne cylindry konferansjerów, a w wypadku kabaretów krakowskich – drewniane, gwizdzące ptaszki. To ich właśnie obecność była znakiem powitania wiosny w Wielkanocnym Spotkaniu Loch Camelot, w którym uczestniczyłam w dniu 8 kwietnia 2009 roku. W kabarecie to, co „sztuczne”, jest *par excellence* „prawdziwe”. Prawomocne, działające i poruszające wyobraźnię mityczną kabaretowego odbiorcy. Działa.

„Fikcja” jako kreatywna matryca dla struktur poznawczych myślenia mitycznego w pisemnej wypowiedzi oraz późniejszym wywiadzie pogłębionym przeprowadzonym przeze mnie z autorką kluczowego tekstu kabaretu, finału recitalu „Na Wyspie Kraków”, a zatem swoista proza poetycka, powstała pod spreparowanym badawczo hasłem wywoławczym „Kraków: miasto: wyspa”, o którą prosiłam Agnieszkę Grochowicz, autorkę tekstów Lochu, ufundowuje prymarny poziom mityzacji kabaretowej „Krakowa”. Odsłania ona i czyni symptomatyczną znakową konstrukcję „miasta” wyobrażonego o topografii mentalnej będącej już samą w sobie strukturą mityczną. Pierwotną bowiem osią dla kabaretowej narracji mitycznej jest mitotwórcza konceptualizacja pojęcia „miasta”. Ciąg mi-

tyzacyjny przybiera więc w powyższej hipotezie antropologicznej kształt dwustopniowej konstrukcji semiotycznej. Osią pierwotną, wyodrębnioną przeze mnie w analizie tematycznej wywołanego w procesie badawczym tekstu prozatorskiego Agnieszki Grochowicz, jest chwyt retoryczny: zabieg mityzacji pojęcia „miasta”, jego „opowiedziana mitem” rozbudowana metafora, a osią wtórną, owym „wtórnym systemem semiologicznym” (zob. Barthes 2008), w którym rodzą się „nowe, żywe mity”, jest natomiast pojęcie „wyspy”. „Fikcja” staje się tym samym performatywną regułą funkcjonowania „mitu” w akcie lektury dzieła kabaretowego, dekodowanego przez odbiorcę jako integrująca uniwersum symboliczne pojęcia „Krakowa” fuzja dwu pól semantycznych innych pojęć: „miasta” i „wyspy”. W ten sposób, jak opowiada o swym akcie twórczym Grochowicz, „z miasta zrobiona jest wyspa”. Dla kreatorki tego ponowoczesnego, „nowego mitu”, zawartego immanentnie w strategiach „sytuacyjnej” lektury kabaretowej oraz – w rezultacie, za sprawą symbolicznego utożsamienia – w strategiach biograficznych twórców i odbiorców kabaretu, tożsamość symboliczna w postaci „Wyspa: Kraków” wylania się więc z prymarnej względem niej, innej tożsamości symbolicznej typu „Miasto: Kraków”. Grochowicz ten proces semiotyzacji personalnego doświadczenia, jednocześnie mitycznego i realnego w swej topografii „miejsca”, charakteryzuje tymi słowami: „Wyspa: Kraków”⁴ to:

odnalezione miejsce na ziemi, gdzie człowiek czuje się sobą i u siebie. Wyspa to przestrzeń oddzielona od innych przestrzeni i skoro tam jest tak jak być powinno to znaczy automatycznie, że gdzie indziej już tak dobrze nie jest... Wyrażenie nieco specyficzne – zrobienie wyspy z miasta – zatem podkreślenie jego szczególnego charakteru i osobistego stosunku do tego miejsca, nazywanie go po swojemu... Oczywiście – jeśliby nagle sprawę potraktować logiką odartą z wyobraźni i wrażliwości to mogłoby się okazać nagle, że w istocie sprawy wyspy tej nie ma... zatem – zjawisko przestrzeni w przestrzeni – przestrzeni wyobraźni, wrażliwości, metafory. W przestrzeni konkretów, suchych faktów, rzeczywistości odartej ze złudzeń i nie podlegającej wizjom i przetworzeniom.// Ponieważ postanowiłam jednak, że w moim świecie umownym, Kraków nazywa się wyspą, gdyż tym właśnie dla mnie jest w mojej przestrzeni emocjonalnej zatem tak/ Jest./ Istnieje.

Ontologia mityczna zaprezentowana w inicjalnym fragmencie wypowiedzi autorki zwraca uwagę samoświadomością projekcji tworzonego przez nią samą „mitu” fundacyjnego Loch Camelot. Kabaret, aby nim był, musi mieścić się w Krakowie. W tę mityczną topografię wyobrażonego „miasta” wpisuje twórczyni swój osobisty projekt biograficzny. W ten sposób narracja mityczna wraz z dekon-

⁴ Zachowuję oryginalną ortografię i interpunkcję oraz układ graficzny autorskiej wypowiedzi przekazanej mi przez Agnieszkę Grochowicz. Tekst *Wyspa Kraków* został napisany przez Autorkę na moje zamówienie, służy on w niniejszym szkicu jako synteza zwerbalizowanych struktur myślenia mitycznego. Owa mała proza poetycka nie była dotąd publikowana, jako nienumerowany maszynopis znajduje się ona w moim archiwum. Niniejszym dziękuję więc Autorce za obdarowanie mnie tym niezwykle sugestywnym tekstem kultury.

strukcją swej konwencjonalnej „ficcjonalności” staje się zarazem biograficznym aktem performatywnym, urzeczywistnia ów projekt. „Piosenka” – i jej magiczny w relacji autorki tytuł: „Na Wyspie Kraków” – zyskuje wymiar ponowoczesnego mitu personalnego artysty kabaretowego. Porządek topograficzny zmityzowanego „miasta” otrzymuje, już na wyższym poziomie semantycznym autointerpretacji artystki, wykładnię biograficzną egzystencji autorki. Aktualizuje jej metaforę. W akcie społecznej transgresji – „jaka jest Wyspa Kraków”, taka „staje się jej twórczyni”. W dalszej części wyznania mitobiograficznego czytamy, odnajdując kolejne wskaźniki „retoryzacji fikcji”:

A jaka jest? (wyspa Kraków – przyp. A.K.)/ Jest oddalona od świata pełnego zamętu. Pełna kościołów i knajp znaczących topografię miasta. Mieszanką *sacrum* i *profanum*. Na każdym kroku coś satysfakcjonującego jedną sferę i zaraz drugą. Kościół, knajpa, galeria, teatr, kościół, filharmonia, knajpa, knajpa, knajpa, muzeum, knajpa, teatr.../ Rynek owej wyspy jest swego rodzaju miniaturą, makietą niemal wszystkiego co tu najważniejsze. Z boku, kościół, na środku ogromny kram sukieniczy i sprzedawcy kwiatów, po bokach knajpy i restauracje, także sklepy wszelkiego rodzaju – tzw. mydło i powidło. Na rynku krzyżują się drogi wszystkich tego miasta – artystów w locie, artystów upadłych, księży, studentów, profesorów, ludzi wszystkich profesji/ możliwych./ W piosence ten świat *sacrum* i *profanum* oraz świat zwyczajny – sobie – dla siebie mieszają się, współistniają. To dobry świat, bo akceptowany i akceptujący.

W następującej po tej afirmacji mitycznego „miasta” dalszej części tekstu, będącej dopełnieniem narracji mitycznej, pojawia się pogłębiający zjawisko mityzacji i „uprawomocnienia fikcji” charakterystyczny wyróżnik kabaretowej performatywności. W mitycznej topografii „miasta” projekt transgresji biograficznej możliwy jest za sprawą intencjonalnego wypełnienia, dopowiedzenia swą uświadomioną mitobiografią owego mitu personalnego artysty. „Mit” tak konceptualizowany staje się zapisem urealniania i unaoczniania „fikcji” performatywnej. Myślenie mityczne redukuje dysonanse poznawcze i narratywizuje osobiste doświadczenia paradoksów. Łagodząc życiowe niekonsekwencje, jak sformułowała to w wywiadzie Grochowicz, kabaret „skleja życie mitem”. Swą transgresję mityczną opisuje autorka następująco:

W Krakowie znajduję czas i przestrzeń zarówno tę fizyczną jak i metafizyczną, którą z kolei nasycić mogę czym chcę./ To miasto w którym jest czas na rozmowy i możliwość uprawiania sztuki bez wstydu, że jest się kimś nieodpowiedzialnym i nie z tej ziemi, bo miasto jest całe nie z tej ziemi. Jest wyspą gdzie są tacy i tacy i takie ich prawo. Oczywiście to odczucie subiektywne./ Ale takie są najważniejsze kiedy tylko oderwiemy się od faktów, zasad, kartotek, rejestrów i innych schematów, które czynią nas rzekomo jednym./ Uprawianie sztuki, życie sztuką to w tym mieście wielka tradycja. Miasto to zawsze miało swoich szaleńców, swoich nieprzystosowanych, zarówno w czasach Młodej Polski jak i dzisiaj, kiedy sztuka jest azylem w świecie zdominowanym mieszczańską mentalnością i głupotą ludzi którzy nie szukają./ Artyści w Krakowie są swoi, są jego częścią. Nawet ta relacja mieszczaństwo – artyści/ mimo iż ci mieszkają na innych

krańcach tej samej wyspy jest przez tyle lat współlistnienia oswojona na swój sposób. Jedni wiedzą o drugich i wiedzą czego się po nich spodziewać./ No tak. Kraków mieści w sobie jeszcze tysiąc innych światów i ludzi którzy nawet nie zdają sobie sprawy z istnienia wyspy na której mieszkają, ale tak to już bywa...

Rzec by można, po lekturze tego niezwykle sugestywnego wskaźnika estetycznego ponowoczesnego stylu życia artysty kabaretowego – tak to już bywa, że narracja mityczna staje się rzeczywistą, skuteczną symbolicznie i społecznie sprawczą biografiją twórczą. Performatywna matryca narracji mitycznej produkuje kolejne spersonalizowane kabaretowe mitobiografie. „Mit” wyartykułowany dziełem sztuki daje artyście, także w postinstytucjonalnych warunkach ponowoczesności, społeczny *casus* „bycia artystą”. Życie w kodzie kulturowym mitu. Artyści Loch Camelot wierzą dziełem sztuki w swą nieśmiertelność. Co więcej, wiarę tę wyznają!

„Matka Boska Krakowska”: „Pani na wyspie”. Kabaret, czyli ponowoczesna modlitwa

Skoro w kabaretowym uniwersum symbolicznym „dzieło sztuki” jest formą „estetyzacji biografii”, formułą artystycznej mitobiografii, to „miasto: wyspa” niejako w konsekwencji takiego stanu mitycznego horyzontu poznawczego artystów i widzów kabaretu otaczane jest opieką spersonalizowanej siły Transcendencji. Jak skonstruował Włodzimierz Pawluczuk (1990), „sposób bycia” może przybierać formułę konfesyjnego, choć osadzonego w codzienności *Credo*, specyficznego „rodzaju wiary”. I z taką właśnie duchowością ponowoczesnej, teistycznie określonej wiary w osobowy, choć niesubstancjalny Absolut mamy do czynienia w Loch Camelot. Kluczowy, centralny tekst recitalu Jagi Wrońskiej *Na Wyspie Kraków* powołuje do istnienia w performatywnym akcie ponowoczesnego wyznania wiary „Matkę Boską Krakowską”. W kulminacyjnym refrenie pieśni, a zatem kabaretowej małej formy lirycznej, skomponowanej przez Ewę Kornecką do słów Agnieszki Grochowicz i wykonywanej przez charyzmatyczną⁵ Jagę Wrońską, padają słowa, przybierające formę ludowej „modlitewki”⁶:

Matko Boska Krakowska/ od Gołębi na Rynku/ od wariatów i szynków,/ od ulic aureoli/
i od serca co boli/ i od serca co boli/ od zaułków, piwnic i lochów/ przytul ten świat/
przytul ten świat/ krakowski świat na obłoku/ przytul ten świat/ ostatni świat na obłoku⁷.

⁵ O rozumieniu metodologicznym relacji pojęciowej: „charyzma” i „codziennosc” zob. Boro-wik 1990.

⁶ O koncepcji ludowej „modlitewki” zob. Kotula 1969.

⁷ Tekst *Na Wyspie Kraków* cytowany w artykule podają na podstawie archiwum Autorki – Agnieszki Grochowicz. Nie był on dotąd publikowany. Cytuję wprost z nienumerowanych stron maszynopisu.

Owa kabaretowa modlitwa czyni rzeczywistym osobowe *sacrum*, emocjonalizując jednocześnie skrajnie odbiór hybrydycznego, opartego na dysonansach formalnych i estetycznych programu kabaretowego recitalu „Na Wyspie Kraków”. O projekcie symbolicznym „Matki Boskiej Krakowskiej” wypowiadała się (w swej prozie poetyckiej, zatytułowanej *Wyspa Kraków*) Agnieszka Grochowicz następująco:

A Matka Boska Krakowska to opiekunka tego świata, nadzieja na jego trwanie. Opiekun ze świata równie niedotykalnego jak w istocie owa wyspa, która istnieje dzięki emocjom i wyobraźni. Która jest swego rodzaju abstrakcją należącą właśnie do świata spraw i zjawisk, w które się wierzy lub nie. Podobnie jak owa opiekunka... Takiej także de nomine nie ma... Ale podobnie jak wyspa jest ona przywoływana, więc może równie dobrze być. Jeśli tylko taka potrzeba jest. Można nawet oddać się pod jej opiekę.

Czy zatem performatywna modlitwa do czysto semiotycznego, nieistniejącego *de facto*, *de nomine* i *de iure*, konstrukt „Matki Boskiej Krakowskiej” jest kabaretową formułą wyznania wiary? Czy ponowoczesność to symboliczna przestrzeń epifanii „religijności typu ludowego”⁸, neurotyczna duchowość zmysłów, terytorium „kryptoteologii” (zob. Bielik-Robson 2008)? Faktem jest doświadczony przeze mnie osobiście fenomen „mityzującego aktu odbioru wyspy Kraków”. W trakcie obserwacji uczestniczącej w ramach recitalu „Na Wyspie Kraków” – w dniu 28 lutego 2009 roku – widziałam autentyczne łzy, zarówno w oczach wykonującej program Jagi Wrońskiej, jak i licznie zgromadzonej publiczności. Jeden z widzów wyznał też w wywiadzie swobodnym, udzielonym mi po programie, iż „pomimo agnostycyzmu, kiedy słyszy Wyspę Kraków w wykonaniu Jagi Wrońskiej, modli się zawsze do Matki Boskiej Krakowskiej”. Badaczowi społecznemu nie wypada pytać o profanalną „skuteczność” tej emocjonującej wiary. Skoro się przecież w nią wierzy, to owa „Matka Boska Krakowska” istnieje. Działa w wyobraźni.

„Na Wyspie Kraków nic się nie zmienia”: insularność wyobraźni mitycznej

„Performatywność” rozumiana jako społeczna skuteczność, urzeczywistnianie się narracji mitycznych w strukturach symbolicznych biografii artystów i widzów kabaretu wypowiedziana została w tekście utworu *Na Wyspie Kraków* w dwu inicjalnych strofach, poprzedzających kabaretowe akty strzeliste kierowane do „Matki Boskiej Krakowskiej”. Zjawisku temu, funkcjonowaniu swoistego aktu wiary w rozpoznawanej przez widza „fikcji” estetycznej, nadać pragnę miano insularności: wyspowej, sfragmentaryzowanej struktury wyobraźni mitycznej. Insularność

⁸ Na temat charakterystyki „religijności typu ludowego” zob. Niedźwiedz 2005.

owa polega na performatywnym akcie wiary w „fikcjonalną” rzeczywistość dzieła sztuki. Tak uogólniony symbolicznie, mityczny „akt mowy”, którego artefaktem jest program recitalu „Na Wyspie Kraków”, przybiera formułę afirmatywnej inkantacji, której reprezentacją są słowa:

Na Wyspie Kraków/ nic się nie zmienia/ od wczoraj, od zawsze, od roku/ wciąż moda na
 święty spokój/ wódeczkę i smugę cienia.// Na Wyspie Kraków nic się nie zmienia/ choć
 świat pędzi jak szalony/ choć myślą się świata strony/ tu wciąż trwa czas zamyślenia...

Wypowiedź tak ukształtowana nosi znamiona językowego „performatywu” w rozumieniu Johna Austina (zob. Austin 1993), wszak „Na Wyspie Kraków” jest „tak, jak ma być”. Przytoczony powyżej fragment pieśni kabaretowej nie jest więc tylko diagnozą zmityzowanej czasoprzestrzeni „Krakowa: miasta: wyspy”, ale aktem zaklinania przeszłości, terażniejszości i przyszłości. „Wyspa Kraków” ma „być i stawać się teraz i zawsze”, jak zwerbalizowała ten stan mitycznej fluktuacji Agnieszka Grochowicz. Strażnikami tego wiecznego ładu mają być artyści Loch Camelot, to ich mitobiografie winny dawać nadzieję, wskazówkę „stawania się poprzez osobistą transgresję”. To twórcy, ci, którzy „działają słowami” – „na Wyspie Kraków/ śpiewają nam/ o tym, co w nocy wyśnili.../ że warto umrzeć dla chwili/ że pięknie jest czasem wyjść z ram”. A zatem ponowoczesna transgresja codzienności wraz z jej mitycznym, kabaretowym interwałem ufundowuje *sacrum* osobistej przemiany biograficznej. Co znaczy dla twórców Loch Camelot „wyjść z ram”? Oczywiście być „w kabarecie”. Performować życiem swe mitobiografie. Czynić *ars vivendi!*

Polak na *Ranczo*. O serialowym micie „prowincji”¹

Serial jako ponowoczesny gatunek opowieści mitycznej

Jeśli siła sprawcza opowieści² mitycznej oddziałuje³ jeszcze w ponowoczesnych projektach codzienności⁴, to twierdzą, że jej podstawowym nośnikiem kulturowym jest telewizyjny serial⁵, a zatem to serial właśnie jest i będzie nadal domi-

¹ Rozdział jest poszerzoną wersją szkicu opublikowanego przeze mnie na łamach „Kultury Współczesnej”. Zob. Kapusta 2010: 142–151. Pierwsza wersja publikacji ukazała się jako: A. Kapusta, *Polak na „Ranczo”. O serialowym micie „prowincji”* [w:] *Mity Współczesne. Socjologiczna analiza współczesnej rzeczywistości kulturowej. Praca zbiorowa*, pod red. K. Piątek i A. Barabasz, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała–Żywiec 2009, s. 255–272.

² Na temat wymiarów antropologicznych kulturowej „praktyki opowiadania” w perspektywie metodologicznej zob. Owczarek 2001: 11–21.

Posługując się świadomie totalistyczną wizją „opowieści” jako podstawową reprezentacją funkcji poznawczych człowieka: przedstawiciela *Homo sapiens sapiens*, odwołuję się w tym miejscu do neurosemiotycznej teorii kultury wyłożonej na gruncie polskim przez Jana Kordysa (zob. Kordys 2006).

W niniejszym szkicu interesuje mnie jednak szczególnie przypadek ponowoczesnej „praktyki opowiadania”: narracja obrazowa, a więc serialowy przekaz wizualny realizowany w opowieści konstruowanej jako swoista kaskada obrazów. Przestrzeń podmiotowej partycypacji widza w strumieniu telewizyjnym, którego kontrapunktem narracyjnym jest serial. Biorę zatem pod uwagę przede wszystkim mitotwórczą funkcję obrazu, swoistą „opowieść wizualną” niewymagającą już od widza (w odróżnieniu od narracji mitycznych ustnych lub spisanych) „konieczności wizualizacji”. Inaczej mówiąc, przyjmuję ogólną hipotezę, iż dominującą formą kodu ponowoczesnej narracji mitycznej jest przekaz wizualny, zaś najbardziej charakterystycznym gatunkiem (formą podawczą) mitu – serial telewizyjny. O antropologicznym ujęciu owej narracji obrazowej zob. Belting 2007.

³ Nie rozpatrzę oczywiście możliwych form owego społecznego oddziaływania opowieści mitycznej, sygnalizuję jedynie kwestię skuteczności performatywnej mitu wytwarzanego w rytualizowanym akcie lektury, jakim jest niewątpliwie każdy wariant praktyki oglądania serialu telewizyjnego (indywidualny lub coraz rzadziej – grupowy). Zob. m.in. Schechner 2006; Rothenbuhler 2003.

⁴ „Codziennosc” w perspektywie podmiotowości społecznej to przede wszystkim konstruktywistycznie pojmowany układ „sytuacji społecznych”, w których partycypuje refleksyjny podmiot (zob. Manterys 2008).

⁵ O specyfice gatunkowej serialu telewizyjnego zob. Godzic 2004.

nującym gatunkiem narracji mitycznej, z którym przyjdzie się nieprzerwanie mierzyć badaczom społecznym⁶, zwłaszcza w obszarze polskojęzycznych⁷ tekstów kultury. Serial wypowiadać będzie nieodwołalnie „mit żywy”⁸ i to dzięki serialowi zapowiadane wielokrotnie ubóstwo małego ekranu oprze się bogatym „językom nowych mediów” (zob. Manovich 2006). Hipotezę serialowego aktu partycypacji w czasoprzestrzeni mitu zilustruję studium szczegółowym polskiego serialu *Ranczo*⁹ bijącego nieprzerwanie, od roku 2007, rekordy telewizyjnej oglądalności. Będzie to więc zarazem studium o mityzacji samego aktu lektury serialu. Bo świat serialu to despotyczne królestwo mitu. Królestwo osiągane w telewizyjnym stylu odbioru¹⁰.

Serialowy: mityczny – telewizyjny: intymny

Serial jako gatunek telewizyjny już w swej cesze immanentnej: powtarzalności aktu odbioru spełnia zarazem podstawowe kryterium stylu przyswajania przez widza narracji mitycznej. Jest – powtórzmy raz jeszcze – opowieścią seryjną: powtarzalną i niedomkniętą. Wymaga on od odbiorcy pracy interpretacyjnej polegającej na jednoczesnym biernym „pamiętaniu” i aktywnym „odpamiętywaniu” podstawowych wątków narracji, biografii bohaterów, rozpoznawania głównych miejsc akcji. Odbiorcy seriali zjawisko to określają często mianem „bycia wciągniętym”¹¹ w serial. Postawa taka charakteryzuje się jednoczesnym intencjonalnym „zdawaniem sobie sprawy z fikcji” i irracjonalnym „uczestniczeniem w życiu bohaterów”, a więc swoistym dryfem na pograniczu dwu światów społecznych: „wewnętrznego: przedstawionego” i „zewnętrznego: własnego”. Styl tak pojętej lektury serialu odpowiada ściśle przemianie „historii” w „naturę” w koncepcji dynamicznej recepcji mitu autorstwa Rolanda Barthes’a. To dynamiczne czytanie narracji mitycz-

⁶ „Wizualność” tak pojmowana ufundowuje szczegółową kategorię metodologii nauk społecznych (zob. Banks 2001).

⁷ Sygnalizuję tutaj szczególny wymiar polskojęzycznego „uniwersum serialu”: śladowy jedynie etap serialu radiowego (w porównaniu np. z rynkiem anglojęzycznym) poprzedzającego jego rozwój telewizyjny. Na temat znaczenia serialu radiowego w genealogii gatunku serialu telewizyjnego zob. Nacher 2008b: 121–126.

⁸ „Mit żywy” to dla mnie fenomen myślenia mitycznego manifestujący się w różnorodnych formach „myślenia tradycyjnego” obecnego we wszystkich momentach historii kultury – zob. *Przejawy „myślenia nieoswojonego”* A. Szyjewskiego (w: Szyjewski 2001: 72–110).

⁹ *Ranczo*, serial obyczajowy, Polska (2007), reż. W. Adamczyk, scen. Robert Brutter, Jerzy Niemczuk, wyk. Ilona Ostrowska, Cezary Żak, Paweł Królikowski, Grzegorz Wons, Artur Barciś, Piotr Pręgoski, Marta Lipińska, Katarzyna Żak, Sylwester Maciejewski, Bogdan Kalus, Marta Chodorowska i inni, emisja: niedziela, godz. 20.10, TVP 1; Specyfikacja produkcji telewizyjnej [za:] <http://www.tvp.pl/seriale/komediove/ranczo/o-seriale> (odczyt: 14. 03.2009).

¹⁰ Pojęcie „stylu odbioru” przejmuję od Michała Głowińskiego (zob. Głowiński 1977).

¹¹ Medioznawcy określają to zjawisko mianem „immersji” (zob. Grau 2004).

nej opiera się na strukturalnych cechach komunikatu. Barthes nazywa je „trzecim nastawieniem”, w odróżnieniu od „pierwszego”: „cynicznego” i „drugiego”: „demistyfikatorskiego”. W eseju *Lektura i rozszyfrowanie mitu* czytamy, iż: „Trzecie nastawienie jest dynamiczne, konsumuje mit zgodnie z właściwymi celami jego struktury: czytelnik przeżywa mit niczym jakąś historię zarazem prawdziwą i irracjonalną” (Barthes 2008: 261).

Życie serialowych narracji jest Barthesowskim trwaniem mitu. Bohaterowie owych opowieści stają się pełnoprawnymi członkami rodzin. Komentuje i przeżywa się ich perypetie, opłakuje porażki i świętuje sukcesy. W ten sposób schemat myślenia mitycznego wpisany immanentnie w wewnętrzną strukturę seryjnej: serialowej opowieści dokonuje wtórnej naturalizacji konwencjonalnego przekazu, przemienia fikcyjną fabułę w splot autentycznie przeżywanych mitobiografii¹². Mit opowiada życie, a opowieści o życiu mają szansę stać się ponowoczesnym telemitem¹³. „Dochodzimy tu do samej zasady mitu: przekształca on historię w naturę” (Barthes 2008: 262). Dochodzimy tu do samej zasady serialu: przekształca on zobiektywizowaną i skonwencjonalizowaną fikcję fabularną w subiektywną i indywidualnie przyswajaną podmiotową opowieść. To, co fikcyjne, staje się rzeczywiste. To, co gatunkowo „telewizyjne”, okazuje się personalnie odczuwane, intymne. To, co marzone – oglądane.

Serialowe Wilkowyje: „prowincjonalne” versus „lokalne”

Jednym z głównych bohaterów serialu *Ranczo* jest samo miejsce akcji, według śladów autentycznej topografii (nazwy miejscowe: Radzyń, Lublin wymieniane w serialu) podlaska wieś Wilkowyje. Etymologia nazwy ‘tam, gdzie wilki wyją’ przywodzi na myśl inną polską parafrazę prowincji ‘tam, gdzie diabeł mówi dobranoc’. W Wilkowyjach, czyli gdzie? Wszędzie i nigdzie zarazem, gdzieś w Polsce „B”. Warto dodać, że do Wilkowyj przyjeżdża Lucy, dziedziczka miejscowego dworku, cywilizacyjna uciekinierka z metropolii: dla zakompleksionego Polaka absolutnego centrum świata – Nowego Jorku. Binarna opozycja typu „prowincja” – „centrum” tworzy już w samej konstrukcji tej postaci mitotwórcze napięcie, które promieniuje na całą narrację serialową. „Amerykanka” (ale polskiego pochodzenia!), jak o niej będą mówić wilkowyjscy bohaterowie serialu, nie tylko przeprowadzi swoistą modernizację wsi, zbliżając jej preindustrialną „peryferyjność” do cywilizacyjnego „centrum”, ale i w myśl zasady mitotwórczego paradoksu: Lucy na tychże wiejskich „peryferiach” świata odnajdzie swe osobiste „centrum”:

¹² O koncepcji mitobiografii zob. Kapusta 2007b.

¹³ Tworzę neologizm „telemit”, chcąc zaakcentować odrębność gatunkową serialowej narracji mitycznej.

stałe siedlisko (zatrzyma dworek po polskiej babce), miłość (trudną i ewoluującą – do Kusego, mieszkańca Wilkowyj), a w konsekwencji szczęśliwe (choć zaskakujące dla obojga rodziców) macierzyństwo (urodzi Dorotę). W ten sposób nastąpi wymiana pomiędzy elementami „peryferyjności” i „centryczności” w serialowym schemacie myślenia mitycznego. „Centrum” utkwii w ruchu.

Wilkowyje są filmowym projektem wizualizacji ponowoczesnej „prowincji”¹⁴. To w tej niepozornej wsi ludzie zyskują, paradoksalnie, autorefleksyjność i samoświadomość¹⁵. Odkrywają swe prywatne przeznaczenia i życiowe posłannictwa, spełniają się w swych tylko pozornie stypizowanych, „prowincjonalnych” rolach: dziedziczki, artyści, pijaczka, ksiądz, wójt. Prowincja wilkowyjska jest bowiem metaforyczną, ostatnią powłoką atomu: to tutaj wolne ludzkie elektrony wchodzi w reakcję przyłączania. Odkrywają siłę międzyludzkich więzi. „Prowincjonalność” w serialu jest antytezą ponowoczesnej „lokalności”¹⁶. To już nie antyglobalizacyjna reakcja na dominujące kulturowo „centrum”, żaden postmodernistyczny folk ani „mała ojczyzna”¹⁷. Serialowa „prowincja” jest mitycznym projektem globalnej „prowincji”, realizacją menedżerskiego marzenia o „wyjeździe na wieś”. Oczywiście nie po to, żeby prowadzić eremickie praktyki odosobnienia, a po to, by z tego ponowoczesnego i transkulturowego¹⁸ *Tusculum* zawiadować swym samoświadomym – rzec by można – giddensowskim projektem biograficznym. Wilkowyje „prowincjonalne” dalekie są „lokalnym” klimatom etnokułturowych rekonstrukcji¹⁹. Serial oddala taką wizję wsi od etnograficznego konkretnego, pozostawiając niejako „puste” pole semantyczne dla myślenia mitycznego, fluktuującą przestrzeń refleksji dla aktywnego odbiorcy zmityzowanej narracji. Mityczne, „prowincjonalne” Wilkowyje realizują konstruktywistyczną zasadę kulturowego

¹⁴ Ta wilkowyjska „prowincja” jest swoistym biograficznym „wentylem bezpieczeństwa” dla widza serialu w obrazie filmowym odnajdującego dystans dla własnej „codzienności”, a więc „zanurzającego się w zobrazowanym micie”. Serial jest bowiem, w akcie jego intymistycznej i podmiotowej lektury, posługując się sformułowaniem Rocha Sulimy, opowieścią (czyli znaturalizowaną historią) – „krzepnącą w micie”. To w tej „szczelinie” biograficznej przeblaskują „sensy codzienności”. Lektura serialu odsłania je przed widzem. Jak czytamy we *Wstępie* do klasycznej już dziś *Antropologii codzienności*: „Sens codzienności jest w każdej chwili tuż przed nami, jak sens potocznej rozmowy. Codziennosc to «teraz» z perspektywy najbliższej «przyszłości». Do codzienności nie ma powrotu. Natychmiast «rozplywa się» i «krzepnie» w micie, w tym, co «niewyraźalne». Tylko w rzeczach i słowach, które nas otaczają, «przeblaskują» jakieś codzienne «historie»”. Cyt. za: Sulima 2000: 7.

¹⁵ Pojęciom „autorefleksyjności” i „samoświadomości” przypisuję kanoniczny zakres nadany im przez Anthony’ego Giddensa – zob. Giddens 2001.

¹⁶ O „lokalności” rozumianej jako reakcja na globalizację, jako swoisty ruch antyglobalizacyjny – zob. Ching 2000.

¹⁷ O przemianach kulturowych literackiego pojęcia „małej ojczyzny” zob. Olejniczak 1992.

¹⁸ W czwartej serii emitowanych odcinków serialu *Ranczo* za sprawą mariażu z Weroniką Więcławską, córką właściciela miejscowej firmy budowlanej i prowadzącej sklepik spożywczo-przemysłowy, obywatelom Wilkowyj stał się Chińczyk Kao.

¹⁹ O tendencji do rekonstrukcji „lokalności” w ponowoczesnych projektach tradycji zob. *Prefabrykacja tradycji, promocja dziedzictwa* W. Kuligowskiego (w: Kuligowski 2007: 75–107).

wyboru stylu życia²⁰ ponowoczesnej „prowincji”, którą najtrafniej scharakteryzował Czesław Robotycki. „Wszyscy kreujemy zmityzowane, wyobrażone rzeczywistości, jedni na prowincji, inni o prowincji. Taka jest dola współczesnej humanistyki” (Robotycki 2008: 8). A zatem „my”²¹ sami ową „prowincjonalność” dla nas samych produkujemy, „my”: konsumenci kultury popularnej, która „serialem” porządkuje naszą codzienną rzeczywistość. Wszyscy marzymy o prywatnych Wilkowyjach, tych mitycznych czasoprzestrzeniach nieuwarunkowanej zdroworozsądkowo miłości i przyjaźni, która w ponowoczesności, w swej posttradycyjnej transformacji nazywana bywa – paradoksalnie – „czystą relacją”²². Tyle że nikt nie ma odwagi, żeby to marzenie „na co dzień” jawnie artykułować. Obraz „prowincjonalnego” Raju Utraconego nęci nas i wzrusza. Serial nam tę wiejską Arkadę obiecuje, a bezpieczna przestrzeń zacisza „telewizyjnej” lektury (zob. Godzic 1991) serialu osłania te ponowoczesne wzruszenia intymizacją prywatnego aktu oglądania. A zatem w Wilkowyjach, czyli gdzie? Przed osobistym telewizorem²³.

Polska „prowincjonalna”: Polska „epopeiczna”

Główną osią fabularną serialu jest konstrukcja „epopei”. „Epopeiczność” jako cecha konstytutywna serialowej opowieści przejawia się w wielu jej wymiarach konstrukcyjnych wizualizowanego sztafażu mitycznego. Przede wszystkim nostalgiczną „prowincjonalność” zapowiada już miejsce akcji. Lucy, niczym Mickiewiczowski Tadeusz²⁴, powraca do „kraju lat dzieciennych”. Oczywiście miejscem powrotu jest polski dworek, element patriotycznego pejzażu wtłoczony romantycznym kanonem lekturowym w „prowincjonalną” wyobraźnię widza. Analogia z najśłynniejszą polskojęzyczną epopeją narodową ma w serialu *Ranczo* swoje dalsze konotacje. Wprawdzie nie jesteśmy świadomi jako widzowie, co „bohater-

²⁰ „Widz serialowy” to widz wpisujący serial w schemat poznawczy i interpretacyjny swej codzienności. Jest nim – używając terminu Andrzeja Sicińskiego – „człowiek wybierający” (*homo eligens*). Zob. Siciński 2002: 77–82.

²¹ O popkulturowych konstrukcjach „my”: projekcjach zbiorowej wyobraźni – zob. Kowalski 2004.

²² Zob. *Wewnętrzne sprzeczności czystej relacji* A. Giddensa (w: Giddens 2007: 161–187).

²³ A. Nacher podkreśla, iż to „proces negocjowania znaczeń” jest kluczowy dla recepcji telewizyjnych tekstów kultury (2008c: 50–54).

²⁴ Wybór utworu Adama Mickiewicza jako bazowy przykład najbardziej znanej przez współczesnych polskich odbiorców „epopei narodowej” nie jest bezdyskusyjny w świetle różnorodnych ujęć dyskursu literaturoznawczego. Jednakże zbieżności konstrukcji serialowej „epopei” i niezmiennie kanonicznego w polskiej edukacji szkolnej *Pana Tadeusza* są (także w retoryce ironii) niezwykle wyraziste, co pozwala uprawomocnić twierdzenie, iż twórcy serialu prawdopodobnie adekwatnie założyli, że dla przeciętnego dorosłego Polaka „epopeją narodową” jest *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza.

ka dokładnie robiła” w „obcym”, „wielkim” mieście, wiemy jednak na podstawie retrospektywnych wypowiedzi bohaterki i przebiegu akcji serialu, że odziedziczyła ona staropolski dworek po polskiej babce, co z kolei wskazuje na zarobkowo-emigracyjną biografię Lucy – jak sugeruje fabuła – córkę polskich emigrantów. „Za wielką wodą” Lucy nie odnalazła jednak szczęścia i spełnienia. Powrót na łono „Ojczyzny” ma tę osobistą, czyli „rodzinną” szczęśliwość zapoczątkować. Zgodnie z sarmackim²⁵ modelem odczuwania świata o pozostaniu bohaterki w świecie owej ojczystej szczęśliwości zadecyduje interwencja przodka. Tym razem w roli patriarchini wystąpi – widziany przez bohaterkę we śnie – duch zmarłej babki, poprzedniej właścicielki dworu. W ten sposób transmisja tradycji odbędzie się przez, co innowacyjne w patriarchalnej konstrukcji „epopei”, kobiece przedstawicielki rodu. Lucy wypełni niejako lukę w „pieśni życia” nestorki rodu (dopełniona mitycznie postacią spadkobierczyni-wnuczki *carmen vitae!*), zajmie godnie jej miejsce. Warto w tym miejscu nadmienić, iż polskojęzyczna epopeja (epos) rozpatrywana jako gatunek literacki pojawiła się dopiero w XVI wieku, wcześniej zaś używano właśnie kwantyfikatora pieśni: *carmen* lub *carmen heroicum* (zob. Nieznanowski 2002: 223–228). „Pieśń życia”, rzecz by można – heroiczna „pieśń codzienności” wypełni także wilkowską „epopeję”. W czwartej serii²⁶ odcinków ślubne przełomy biograficzne połączą aż trzy barwne pary: Lucy i Kusego, opiekuna dworku i niejako wychowanka zmarłej babki bohaterki; Weronikę, córkę miejscowych przedsiębiorców, i Chińczyka-finansistę Kao oraz Wioletkę, demoniczną, kontrowersyjną piękność, i Staśka, topornego, niezaradnego życiowo policjanta. Dwie pierwsze pary w dniu ślubu będą już szczęśliwymi rodzicami. Tak więc Mickiewiczowskie „Kochajmy się!” wybrzmi w pełni biesiadnie w „epopei” filmowej, rzecz jasna – po katolickim błogosławieństwie udzielonym związkom przez księdza proboszcza i młodego wikarego. Na weselu, w którym uczestniczyć będzie „cała wieś” – Polska Wilkowską, czyli rzeczpospolita alkoholowo-discopolowa – sielankowa „prowincja” zatriumfuje, choć nie zabraknie przecież

²⁵ Gatunkowa hybrydyczność i epizodyczność serialu wykazuje także wiele genealogicznych powinowactw z barokowym, sarmackim pamiętnikarstwem, którego koronnym dziełem w języku polskim są słynne *Pamiętniki* Jana Chryzostoma Paska. Jeśli przypomnieć fakt historycznoliteracki, iż Paskowski sarmatyzm został także „wchłonięty” przez młodego Mickiewicza, to szereg mityzacyjny serialu w postaci: staropolski epos – sarmacki pamiętnik – romantyczna epopeja narodowa – ponowoczesny serial telewizyjny podaje nam jeszcze jeden argument za tym, że seryjność: powtarzalność aktu lektury jest głównym zabiegiem mityzacji. Serial i pamiętnikarstwo łączy również inne pokrewieństwo – ścisły związek z procesem narratywizacji codzienności, podległość „dzieła” stylowi życia autora i odbiorcy. Pisanie i czytanie pamiętnika to niewątpliwie element organizacji czasu i wrażliwości wyróżniający czytelników tego rodzaju twórczości od tych, którzy pamiętników nie czytują. O zasadzie niejednorodności, gawędowości i seryjności sarmackiego pamiętnika zob. Heras 1999: 589–600.

²⁶ Serię trzecią odcinków *Ranczo* zakończyła natomiast inna ślubna prefiguracja następnych sakramentalnych związków: małżeństwo (należących do pokolenia wiejskiej starszyny) gospodyni księdza – Michałowej i dawnego emigranta zarobkowego do NRD – Stacha Japycza.

i weselnym incydentów, w tym podwójnej zdrady małżeńskiej: wójta z doktorową oraz doktora z wójtową. Jak powie znacząco wójt: „tu wszystkim do wszystkich jest blisko”. Po weselu powróci jednak stary ład.

Centralnym wymiarem „epopeiczności” serialu jest główny wątek fabularny – historia miłości Lucy i Kusego. To oni staną się „nową erą” Wilkowyj, parą założycielską, fundatorami nowego rodu. Jak Mickiewiczowscy Zosia i Tadeusz doprowadzą też do zbliżenia „dworu” i „wsi”: Lucy przeprowadzi z sukcesem powszechną informatyzację, zostanie nauczycielką języka angielskiego, założy „uniwersytet ludowy”, wreszcie zdecyduje się na kandydowanie w kampanii wyborczej na stanowisko wójta Wilkowyj. Kusy – nowy patriarcha – okaże się w wilkowyjskiej „epopei” typem *new man*, projektem męczyzny postgenderowego²⁷. Przez dominującą część wspólnego przed- i małżeńskiego pożycia jako pozostający na utrzymaniu Lucy „poszukujący artysta-malarz” będzie głównie duchowym wsparciem dla swej partnerki. To Lucy weźmie na siebie odpowiedzialność ekonomiczną.

Szczególnym, transgenderowym akcentem serialowej „epopei” jest wątek „ojczyźnstwa” Kusego, któremu poświęcony został oddzielny odcinek serialu (Odcinek 40., *Szok poporodowy*). „Epopeja” filmowa mocno przewartościowuje jednakże rolę płciową „męczyzny” jako „ojca”. Kusy, rzec by można – ojciec postpatriarchalny, uczestniczy w porodzie rodzinnym swego przedślubnego dziecka. Podczas akcji porodowej mdleje, a gest ten nieco prześmiewczo jak na polskie, utrwalone tekstami kultury, heroiczne standardy ojcostwa kształtuje dalszą „epopeiczną” wizję męczyzny. To Kusy także doznaje tytułowego „szoku poporodowego”. Jako debiutujący, czterdziestoletni ojciec pierworodnej córki (a nie „kanonicznego” w polskiej militarnej tradycji „męskości” – syna!) popada w szaleństwo nadopiekuńczej miłości rodzicielskiej. Obsesyjnie opiekuje się swą latoroślą, fobicznie sprząta i odkaża sprzęty domowe, zarzuca Lucy brak zainteresowania dzieckiem. Zachowanie to staje się przyczyną wątpliwości przedślubnych Lucy. Do ślubu – oczywiście – ostatecznie, po kolejnych i obustronnych deklaracjach miłości, w końcu dochodzi. W trakcie ceremonii zaślubin główna bohaterka, jakby w geście magicznym, po raz pierwszy usłyszy dopiero wtedy prawdziwe, skrajnie „epopeiczne”, starotestamentowe imię²⁸ bohatera: Jakub.

²⁷ Serialowy Kusy to kreacja symptomatyczna dla polskich wizerunków *new man*, postać telewizyjnego bohatera męskiego „po” – już przepracowanym w medialnym dyskursie publicznym – „kryzysie męskości” lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. O przemianach filmowych „męskości” w polskojęzycznych modelach kulturowych zob. Kalinowska 2004: 193–202.

²⁸ W schemacie myślenia mitycznego realizowanym konsekwentnie w serialu *Ranczo* nie sposób pominąć mitotwórczej funkcji imion głównych bohaterów: Lucy i Jakuba (Kusego) oraz ich córki Doroty. Lucy to imię pochodzące od łac. *lucina* ‘przynosząca światło, narodzenie’, Jakub z hebr. (choć znaczenie nie jest pewne) wyraża archaiczną liczbę mnogą ‘my’, Dorota zaś jest żeńską formą imienia Teodor z gr. *theodoros* ‘boży dar’. W kontekście mityzującej „epopeiczności” serialu imiona te wydają się intencjonalnie użyte przez twórców *Ranczo*. Etymologię imion podają za: Kopański 1994, s. 668–671.

Czemu służy mitotwórcza funkcja dysonansu poznawczego widza: konsekwentna strategia naruszania polskiego dyskursu „epopeicznego”? W jakim celu zaistniała serialowa praktyka ironicznej konfrontacji z kulturowymi schematami polskojęzycznej epopei narodowej? Podstawę takiej konstrukcji intencjonalnej gry odbiorczej, celowego zestawiania konfliktowych rzeczywistości: świata „widza” i świata „serialu”, stanowią mechanizmy myślenia mitycznego, a więc narratywizacja paradoksów poznawczych, które dodatkowo wpisane są – jednocześnie genetycznie i strukturalnie – w specyfikę gatunkową serialu telewizyjnego. Dlatego ironiczne, serialowe rozpuszczanie „epopei” utrwała – paradoksalnie – jej genetyczny wzorzec. Jak bowiem diagnozuje Anna Nacher, serial narratywizuje, opowiada konfliktowo i negocjacyjnie głównie płęć kulturową. Źródłem mitotwórstwa, podstawą fabularną dla wilkowyjskiej „epopei” są zatem przemieszczenia symboliczne w genderowych konstrukcjach bohaterów. „Patriarcha” przyszłego rodu bywa sentymentalny, szczególnie „czuły, wrażliwy i delikatny”. W sarmackim, „polsko-katolickim” konserwatywnym dyskursie Kusy jawi się wręcz widzowi typem „nadmiernie kobiecym”. Lucy natomiast to uosobiona erupcja drobnoszlacheckiej, „męskiej” przedsiębiorczości. Stąd kulturowe „kobiecości” i „męskości” transmitowane przez serial programowo i zgodnie z esencjalnym rysem gatunkowym telewizyjnego tekstu kultury wywołują dyskusję ze stereotypem, bowiem:

Z dużą dozą prawdopodobieństwa można uznać serial za gatunek, którego naczelnym „tematem” jest płęć. Tezę taką potwierdza również gatunkowa genealogia, w której silnie zaznaczają się dwa procesy: z jednej strony soap opera od początku była „przestrzenią kobiecą” w telewizji, z drugiej zaś najistotniejsze punkty węzłowe przemian gatunkowych są związane z tym, w jaki sposób serial ujmował dyskurs płci (tematyzując seksualność, rodzinę oraz kobiecość/męskość w sferze publicznej). Dodatkowo brak organizującego strukturę narracyjną Ostatecznego Zakończenia otwiera serial na dyskursywne ingerencje „z zewnątrz” instytucji telewizji (Nacher 2008a: 127).

Epizodyczność jako zasada organizacyjna kształtująca również serialową „epopeję” umożliwia mitotwórczą fragmentaryzację schematu bohatera, nie tylko w aspekcie płci kulturowej. Dzięki temu zabiegowi artystycznemu telewizyjne negocjowanie znaczeń pozwala widzowi na transgresyjne style lektury. Serial przekracza symbolicznie ramy małego ekranu i żyje w aktach codziennej komunikacji widzów. Jak w „prowincjonalnych” Wilkowyjach wszystkie „pieśni życia” bohaterów komentowane są *in statu nascendi*, już w akcie ich dziania się, tak w świecie społecznym odbiorców serialowa „epopeiczność”, fragmenty przypominanych w rozmowach wątków stają się elementem dnia codziennego. „Żyją” w pamiętanych szczegółach. Zasada fragmentaryzacji wyznacza również serialową wizję samej „prowincji”. To już nie tradycyjny, holistyczny światopogląd bohatera czy kostyczna ideologia świata przedstawionego. W *Ranczo* widz musi podjąć grę „w prowincję” i „polskość”, ale gry te zdecydowanie nie są misyjno-patetyczne.

Strategie ironicznej dyskusji z narodowym kanonem wprawdzie odsyłają do heroicznych wzorców, nie po to jednak, by podejmować z nimi rozrachunkowe polemiki. *Ranczo* to Polska brikolerów ironii, „prowincjonalny” uśmiech szczęśliwych prześmiewców. Po cóż zatem „centrum”, skoro prowincjonalne światy Wilkowyj dają radość i spełnienie? Żeby uciec na „Ranczo”!

Lucy – „Matka”: „Ziemia”: „Prowincja”

Przestrzeń symboliczna w serialu *Ranczo* jest emancypacyjnym terytorium kulturowej „kobiecości”, której osobowe centrum stanowi główna bohaterka: „Amerykanka” Lucy. Warstwie fabularnej, stopniowemu wpisywaniu się bohaterki w polski pejzaż „prowincjonalny” odpowiada wizualna feminizacja przestrzeni. Serial obfituje w sceny ogrodowe²⁹ i plenerowe ujęcia: łąki, bezdroża, zarośla i leśne prześwity. Mitobiografia Lucy jest zapisem inicjacji bohaterki w „kobiecość” utożsamianą z wiejską „prowincjonalnością”. Historia dojrzewania Lucy do decyzji o byciu częścią społeczności Wilkowyj realizuje w formule ponowoczesnej wersji serialowego mitu archetyp Bogini Wielkiej Macierzy (*Magna Mater*)³⁰. Bogini „kobiecyh” mocy kosmicznych. To Matka Ziemia niejako przyjmuje Lucy, przygarnia do swego widzialnego w przyrodzie sakralnego łona, dając jej siłę i szansę twórczej integracji z żywiołami „kobiecości”. Obecność „kobiecej” boskości Natury towarzyszy „Amerykance” w całym rozwoju fabuły. Niczym Wielka Macierz w symbolicznych konstrukcjach mitów agrarnych Lucy ocala bezdomne psy, ratuje przed rzeźnią stare kłaczki, organizuje akcje ekologiczne tropienia bezkarnych dotąd trucicieli miejscowego lasu. Lucy zdaje się wsłuchiwać w mitotwórczo sfeminizowaną Naturę wsi i jednocześnie czerpać z niej radość życia, ponieważ Wilkowyje to miejsce dla silnych i proaktywnych kobiet, dzielnie radzących sobie z problemami życia codziennego i rzadko mających wsparcie w spatriarchalizowanych wiejskim obyczajem mężczyznach. Kobiety wilkowyjskie żyją w zgodzie z rytmem ziemi, choć świetnie radzą też sobie z ponowoczesnym, „usługowym” modelem rolnictwa. Żyją ekologicznie, co „po wilkowyjsku” oznacza „w zgodzie z własnym biorytmem”, w równowadze mentalnej i światopoglądowej. Mityzacja biografii „Amerykanki” porzucającej Nowy Jork dla „Matki”: „Prowincji” to nie-

²⁹ Kulturowa „kobiecość” symboliki ogrodu doczekała się już obszernych opracowań, zwłaszcza w aspekcie prefiguracji boskiego macierzyństwa. Zauważyć należy, iż dyskurs mityczny w spersonalizowanym centrum przestrzeni ogrodu sytuuje zawsze „kobietą” protagonistkę fabuły mitu. Jak konstatuje John Baldock: „Ogrodzony lub zamknięty ogród jest typem Marii Panny (por. Pnp 4,12). Święty Antoni zachęcał zaś do dbałości o ogródek duszy, aby mógł się w nim narodzić Chrystus” (za: Baldock 1994: 124). O topice ogrodu zob. Gazda, Gołąb 2008.

³⁰ Najpełniejszej na gruncie polskim syntezy zagadnienia kulturowego kompleksu Bogini Matki dokonał A. Szyjewski w tekście *Bogini Matka* (w: Szyjewski 2001: 457–474).

malże sztampowy przykład popkulturowego ekofeminizmu³¹. Lucy jest wizualizacją „kobiecych” potencji życia.

Etapy fabularne inicjacji bohaterki naznaczone są kontaktem z różnorodnymi wilkowyjskimi „kobiecościami”, których zasadniczą funkcją jest budowanie tożsamości Lucy „jako kobiety” zarówno w sferze prywatnej, jak i publicznej. Co niezwykle progresywne w relacji do prokreacyjnego modelu kulturowej inicjacji „Matki-Polki”³², macierzyństwo Lucy pojawia się najpierw jako symboliczny akt twórczy, w kontekście witalistycznej, mityzującej siły „kobiecości”. Bohaterka „bycia” kreacyjną i twórczą w każdej dziedzinie życia uczy się więc w ramach kulturowej instytucji „babki”, nie zaś „matki”. To interesujące przesunięcie w strukturze mitycznej konstrukcji kobiety powoduje, iż w serialu „być matką” znaczyć będzie w pierwszej kolejności „być sobą”, „być aktywną”, w dalszej zaś „urodzić dziecko”. „Babka” – instytucja kreatywnej „kobiecości” – jako nosicielka magicznych mocy Wielkiej Bogini w biografii inicjacyjnej Lucy zaznaczona została w dwu równoległych ciągach mityzacyjnych. Lucy zdaje się – w planie schematu myślenia mitycznego – symboliczną „córka”³³ dwu „babeł”. Pierwszą „babką” – „odsłoniętą twarzą Bogini” jest ukazująca się we śnie biologiczna babka bohaterki. To ona daje znaki, opiekuje się Lucy podczas choroby, wreszcie to ze sfery jej osobistej troski wywodzi się Kusy, opiekun dworku i przyszyły partner Lucy. Drugą formą mitycznej „babki”, epifanicznej obecności Bogini stanie się w serialu „babka-zielarka”, ponowoczesne wydanie mitycznej „wiedźmy”: kreacja ‘tej, która wie’. Obecności symbolicznej, nieobecnej realnie zmarłej patriarchy odpowiadać więc będzie w aspekcie fabularnym i wizualnym obecność fizyczna wiejskiej „babki” – zielarki, doradczyni, znachorki, a w konsekwencji osobowej przewodniczki inicjacji. To ona przejmie rolę bóstwa opiekuńczego. Na prośbę bohaterki „babka” nauczy Lucy podstaw ziołolecznictwa, a nawet kilku magicznych trików związanych z telekinezą. Inicjacja Lucy nie przyjmie jednakże w serialu schematu linearnego. Odbywać się ona będzie niestadialnie, za każdym razem, kiedy bohaterka podejmie próbę wspierania i dowartościowywania świata wilkowyjskich kobiet. Dla Lucy inicjacyjnymi będą więc wszelkie „kobiece” spotkania z Wilkowyjami, od akcji pomocowych w rodzaju napisania wniosku o środki unijne dla przyszłej hodowczyni kóz i potentatki serowej – Hadziukowej, poprzez przygotowanie „wizerun-

³¹ O mitotwórczych wątkach „kobiecości” w debacie ekofeministycznej zob. Jakubczak 2000: 57–63; 2002: 11–70.

³² Diagnozę konstruktów kulturowego „Matki-Polki” w wymiarze historycznym i w różnorodnych interpretacjach nauk humanistycznych zrekonstruowała Elżbieta Ostrowska (2004: 214–227).

³³ Taki schemat mitograficzny – zasadę dziedziczenia przez dziecko bez kulturowego pośrednictwa pokolenia rodzica – Edmund Leach nazywa „relacją kołysania”. „Dziedziczenie z pominięciem jednego pokolenia wyjaśnia teoria Leacha o archaicznym poczuciu czasu jako swego rodzaju kołysaniu się między dwoma biegunami – życiem i śmiercią, nocą i dniem. Kołysanie to jest również zgodne z utożsamieniem pokoleń dziadów i wnuków. Takie dwoiste wyobrażenie zgodne jest z przeciwstawieniem czasów mitycznego i empirycznego”. Cyt. za: Mielecinski 1981: 218.

kowe” Solejukowej, matki genialnego młodego informatyka Szymka Solejuka, do wyjazdu na uroczystość wręczenia dyplomu syna, aż po rady dawane zagubionej życiowo, dojrzewającej Wójtównie. Każda aktywność podjęta przez Lucy w imieniu i w interesie kobiet budować będzie konsekwentnie jej własną „kobieca” tożsamość. W ten sposób „prowincjonalna” solidarność wilkowyjskich kobiet zmuszonych do samopomocy w ramach opresyjnego, wiejskiego podziału ról płciowych zyska swą personalną apoteozę. Inicjacja w „prowincję”, poznawcze „wejście” w jej kulturowe reguły postaw i zachowań odbędzie się w przypadku bohaterki poprzez doświadczenie „kobiecości” symbolicznej i realnej przestrzeni wsi. Kobiety pomogą Lucy zakorzenić się w Wilkowyjach. Wspólna ziemia stanie się podstawą więzi osobowych.

„Matka”: „Ziemia”: „Prowincja”, trzy widzialne atrybuty „kobiecego” Bóstwa, oblicza Wielkiej Matki, najpierw ofiarowała Lucy jako życiowego partnera – Kusego, bohatera o wyraźnych cechach chtonicznych. W myśl mitotwórczej zasady chtoniczności, charakteryzowanej wielokrotnie w pracach Clauda Lévi-Straussa³⁴, Kusy-Jakub utyka na nogę, co wpisuje go w szereg kulturowych postaci obdarzonych *signum diaboli*, emblematami szczególnego nagromadzenia mocy (zob. Lévi-Strauss 2009: 185–216). Chtoniczny bohater to w dyskursach narracji mitycznych zawsze nośnik *sacrum*. W serialowym świecie *Ranczo* Kusy staje się więc szczęśliwym ojcem dziecka Lucy, to on nadaje także imię córce, nazywając dziecko Dorotą. W ten sposób inicjacja „kobieca” bohaterki ulegnie całkowitemu dopełnieniu. Uzyska swój znaczący kontrapunkt: Lucy zostanie przecież matką Doroty. „Kobiecey” świat serialu poddaje się bowiem konsekwentnie mitotwórczej praktyce multiplikacji. W narodzinach córki Lucy czytana duktem mitu przestrzeń symboliczna serialu uzyska – także w jego warstwie fabularnej – trzeci aspekt „kobiecości” Wielkiej Bogini: nowy dla Lucy potencjał „bycia kobietą”. Aktantkę „innego” porządku relacji Lucy i Kusego, nowo narodzoną dziewczynkę³⁵. Mit sakralnej „kobiecości” w formule – „babka”: „matka”: „córka” wypełni się totalistycznie.

Mediatorzy „prowincji”: wilkowyjscy tricksterzy

Zasadą konstrukcyjną budowania charakterologii postaci w serialu *Ranczo* jest ich mediacyjność i antystrukturalność. Wszystkim bohaterom daleko do fabularnej jednoznaczności, a ich filmowe „pieśni życia” pełne są paradoksów i nie-

³⁴ Imponujący dorobek mitograficzny dokumentujący egzemplaryczność zasady dystrybucji mocy sakralnych przez bohaterów chtonicznych zgromadził zapoznany już gruntownie w polskim mitoznawstwie (o silnych tradycjach fenomenologicznych) Mircea Eliade (1992, 1997, 1998a, 1998b, 1998c, 1999a, 1999b).

³⁵ O kulturowym znaczeniu inicjacyjnym mitycznej diady w postaci analogizującej relacji „matka” – „córka” zob. Kéryeny 2004.

dopowiedzeń. Wprawdzie zawsze mieszczą się one w ogólnej kategorii – „prowinjonalnej” stałej obsady ról: od wikarego i plebana, poprzez wójta do pijaczka, jednakże zawsze są to role co najmniej dwuznaczne, budzące i sprzeciw, i ciepłą sympatię widza. W ten sposób, także na poziomie konstrukcji bohatera, realizuje się reguła serialowego negocjowania znaczeń, a jednocześnie mitotwórcza praktyka mediującego herosa kulturowego – *trickstera* (zob. Sieradzan 2005: 94–128). To owe postaci „zmacone”, naznaczone błazeństwem i szaleństwem pełnią jednakże w porządku mitu niezbywalną funkcję wskaźnika zmiany kulturowej. To właśnie antystrukturalni tricksterzy – w porządku mitu – ufundowują zawsze nowy ład kosmiczny. Pośredniczą między tendencjami regresywnymi: siłami nieujarzmionej „natury” i jej opozycyjnej antytezy – czynnikami progresywnymi: nowym porządkiem modernizowanej „kultury”. Tak jest i w wilkowyjskim uniwersum polskiej „prowincji”. Wszyscy bohaterowie świata przedstawionego serialu, mimo iż genetycznie wpisani w porządek tradycyjnej, bukolicznej „prowincji”, jednocześnie przekraczają niejako ramy interpretacyjne starego wiejskiego ładu polskiej wsi. Są oni swoistymi prognostykami nowych jakości ponowoczesnej, konstruktywistycznie tworzonej w serialu „postprowincji”. Wilkowyjanie, kreując serialowe mechanizmy myślenia mitycznego, mediują między światem starym: antyurbanizacyjną wsią polską i światem nowym: wsią „postakcesyjną”. Wewnętrzna konfliktowość tak zestawionej rzeczywistości konkurencyjnych systemów aksjologicznych – konserwatywnego i liberalnego, ubarwia fabułę serialu. Wilkowyjski bohater to fundator przyszłości, któremu nostalgia pozwala jednakże sprawnie i skutecznie orientować się w sfragmentaryzowanym: „płynnym” i „ponowoczesnym” świecie.

Pierwszym przykładem wilkowyjskiego mediatora jest para bliźniąt grana – co wizualnie szczególnie mitotwórcze – przez jednego aktora (Cezarego Żaka): wójt i pleban. Tricksteryczny pleban to modernizacyjny hierarcha katolicki chętnie reinterpetujący konserwatywne zalecenia Kościoła. Wprawdzie potępia on początkowo nieformalny związek Lucy i Kusego, ale kiedy para ta zostaje napiętnowana przez ortodoksyjnego młodego wikarego, opowiada się zdecydowanie po jej stronie. Swoistym rewersem plebana jest wójt. Ten zdeklarowany antyklerykał i ateista kilkakrotnie, by osiągnąć sukces samorządowy, ucieka się do potajemnego paktowania ze swym bratem, duchownym katolickim. Oczywiście praktykę taką usprawiedliwia stanem wyższej konieczności, zagrożeniem dobra gminy w wyniku intryg makiawelicznego sekretarza urzędu – Czerepacha. A zatem i w księdzu sporo jest świeckiej „ambicji” władzy, i w wójcie nie mniej „kapłańskiego” pragnienia przywództwa duchowego. Na takim przepływie biegunowych znaczeń sfery publicznej oparte są mitobiografie tricksterów. Dlatego mediują oni między „porządkami”, że je zawieszają!

Inną formą bohatera tricksterycznego są w serialu postaci obdarzone wątkiem metamorfozy, swoistym aktem transgresji osobowości społecznej. Przemianę we-

wnętrzną przechodzi wielu z Wilkowyjan. Hadziukowa z zakompleksionej, nieatrakcyjnej kury domowej przemieni się w europejską kobietę biznesu zapraszającą do współpracy międzynarodowej także swe wilkowyjskie koleżanki, wśród nich genialną – przypadkowo odkrytą poliglotkę – matkę wielodzietnej rodziny, Solejukową. Także i syn Solejukowej, za sprawą Lucy, z wiejskiego chłopca awansuje społecznie na wschodzącą gwiazdę światowej programistyki. W drugiej kolejności za emancypującymi się kobietami z Wilkowyj podążą ich mężowie. W ten sposób słynna „ławeczka” pod sklepem spożywczo-przemysłowym – miejsce schadzek bezrobotnych Wilkowyjan – stopniowo opustoszeje. Najbardziej spektakularnej metamorfozy doświadczy jednakże nauczyciel – Tomasz. Zniechęcony i rozczarowany życiem prowincjonalnego polonisty popadnie w głębokie załamanie nerwowe, z którego wydobędzie go dopiero przypominająca praktyki inicjacji szamańskich interwencja „babki”-zielarki. To w jej, usytuowanej na skraju wsi, magicznej chacie – wypełnionej ziołami, minerałami, ale przede wszystkim „ludzką” życzliwością – Tomasz stanie się nowym człowiekiem. Wróci do życia jako obiecujący pisarz. Odnajdzie motywację do pracy. Odżyje.

Kolejnym serialowym studium herosa kulturowego jest Patryk zwany na wsi Pietrkiem. Wzbogacony doświadczeniem emigracji zarobkowej do Londynu, powróci już jako człowiek przedsiębiorczy: najpierw zapagnie zostać właścicielem prywatnej firmy budowlanej (wcześniej pracował jako robotnik najemny u Więćławskiego), następnie zaś wraz ze swą dziewczyną Jolą założy zespół muzyczny. Słowem – poszukiwać będzie „sposobu na siebie”.

Istotą kondycji społecznej – nie tylko wilkowyjskiego – trickstera jest genetyczna gotowość do podmiotowej, indywidualnej przemiany, odpowiadającej transformacji wielkiej formacji kulturowej. Przebudowie: rewolucyjnej lub ewolucyjnej całości uniwersum kulturowego. Oczywiście „wielkiej” w „prowincjonalnej” mikroskali świata. Jak zmieniają ów mikroświat wilkowyjscy herosi kulturowi? Przede wszystkim podejmują oni heroiczny wysiłek przebudowy swej codzienności. W tym miejscu dyskurs narracji mitycznej staje się optymistyczną diagnozą realnego przewartościowania potencjału polskiej „prowincji”. Barthesowskim – nowym „żywym mitem”. Świat serialu przekracza ramy małego ekranu.

Polska przemysłana – myślenie „prowincjonalne”: myślenie „mityczne”?

Ponowoczesny projekt „prowincji” w polskim serialu *Ranczo*, wyartykułowany w telewizyjnym dyskursie narracji mitycznej, pozostawia widza w niedopełnionej poznawczo konfrontacji z pytaniami o głęboki sens przemiany kulturowej wymuszonej polską transformacją „roku 1989”. Jak wygląda dziś stan faktyczny zdecentralizowanej samorządności? Kim jest współcześnie „prowincjonalny” inny? Co to znaczy „myśleć prowincjonalnie”? Czy *casus* Wilkowyj to metafora – używa-

jąc pojęcia Stefana Nowaka – „próżni socjologicznej”³⁶, destrukcyjnego podziału postkomunistycznego świata obywatelskiego na bieguny: „my” i „oni”? Prosta metafora mitycznego chaosu, z którego z trudem, acz i wielką oddolną motywacją naznaczoną jednak regresywną, wyuczoną nieufnością wobec władzy, wyłania się powoli demokratyzująca (postkomunistyczna) ponowoczesność?

Twórcy serialu ubrali tę chronicznie niedokończoną debatę społeczną w estetyczny sztafaż mitu globalnej „prowincji”. Okraszając jednakże problem owej przemiany społecznego kosmosu mityzującą, serialową „epopeją” – odsłonili, w myśl zasady autocytowalności przekazów kultury popularnej, nagie mechanizmy myślenia mitycznego, wśród nich zaś najszczególniej polską sakralizację kulturowo „obcych” wpływów globalizującego Zachodu z centralnym stereotypem mitu cywilizacyjnego Nowego Jorku. Stąd też niezwykle trafny tytuł: *Rancho* i nieco ironiczne nazywanie Lucy przez mieszkańców Wilkowyj – „Amerykanką”. Faktem jest bowiem, iż to Lucy właśnie skupia w sobie dominujące wątki fabuły jako protagonistka przemian kulturowych wsi. Ośrodkiem „Wielkiej Zmiany” w Wilkowyjach są zawsze jednostki. Mechanizmy dyskursu mitycznego wpisują się tym samym w mitograficzny schemat „ludzi-opowieści” (zob. Todorow 2004: 194–211). To pełnokrwisti ludzie narratywizują w swych mitobiografiach konfliktowe wartości świata „starego” i „nowego”. Dlatego też telewizyjny serial przejmuje w ponowoczesności funkcję seryjnej i powtarzalnej w aktach odbioru, reaktywowanej narracji mitycznej. Serial znakomicie wizualizuje zasadę kulturowej negocjacji znaczeń w obliczu nieodwracalnej zmiany makrospołecznej, czyniąc jednocześnie ową makrozmiianę szczególnie widoczną w wizji transformacji ustrojowej przekazanej w symbolicznym języku tekstu kultury popularnej. Mityczne bywa polityczne. Mit żyje w ponowoczesnym serialu, w codzienności widza.

³⁶ Dyskusje wokół problemów społecznych „próżni socjologicznej” zob. w: Rychard 1991: 409–422; Wnuk-Lipiński 1996: 77–101.

(Nie)domknięcie

„Brod w oku patrzącego”

Rekonstrukcje

Podstawowym celem niniejszego szkicu jest wskazanie najbardziej wyrazistych, moim zdaniem, symptomów ponowoczesnych konstruktywizmów w naukach antropologicznych, których główną genezę i źródło recepcji stanowi książka Mary Douglas *Czystość i zmaza*¹. Spróbuję zatem – w bogatym i nie zawsze możliwym do objęcia skrótową konstatacją materiale etnograficznym i teoretycznym – zaakcentować te elementy (pomijając największy potencjał Douglas: koncepcje eksplicytne dla formacji *ritual studies*), które stanowić mogą inspirację dla szeroko ujmowanej antropologii literatury, nie tylko na gruncie literaturoznawczym. Puentując to zastrzeżenie, stwierdzić bowiem należy, iż dla antropologii społecznej (zwanej także kontekstualnie: kulturową lub symboliczną) literatura jest jednym z wielu możliwych wskaźników empirycznych procesów twórczych człowieka, między artefaktami kultury materialnej i innymi formami kultury mentalnej. Warto mieć na uwadze ten fakt, zwłaszcza w kontekście wszelkich przewrotów semiotycznych i performatywnych XX wieku. Dla antropologa społecznego tekst literacki jest – w perspektywie późnej nowoczesności – taką samą inskrypcją pomagającą się interpretacji jak wzornictwo waz czerwonych w Grecji archaicznej. Douglas wielokrotnie wskazywana była jako jedna z winowajczyń tego antropologicznego pansemiotyzmu. Oczywiście odrębnym zagadnieniem w tym bogatym polu problemowym jest recepcja dzieła Douglas dokonana w pracach Julii Kristewej², możliwości aplikacji jednak – jak mawiał Erenest Gellner – tzw. antro-

¹ Wszystkie cytaty podaję za: Douglas 2007a. Dalej oznaczam więc jedynie stronę.

² Kelly Oliver wymienia trzy główne punkty odniesienia dziedzictwa Douglas w pracach Kristewej: 1) „Jej próbę przeniesienia zagadnienia ciała do dyskursu nauk o człowieku”, 2) „Jej rozumienie procesów konstruowania znaczenia jako materialnego (cielesnego) wraz z ideą preedykalności w konstrukcji podmiotowości”, 3) „Jej pojęcie obiektu (*notion of object*) jako wyjaśnienia opresji i dyskryminacji”. Cyt. za: Oliver 2009 (tłum. A.K.).

pologicznej siatki pojęciowej jest znacznie więcej. Ograniczę się w związku z tym jedynie do wypunktowania tychże ognisk zapalnych dyskursu Douglas „po Douglas” w *Czystości i zmaży*, zwłaszcza biorąc pod uwagę jej skandalicznie opóźnioną polską recepcję, którą autorka podziela zresztą z Arnoldem van Gennepem, Royem Rapportem, Franzem Steinerem, Victorem Turnerem i wieloma innymi.

Casus percepcji

W przedmowie do *Czystości i zmaży*, zatytułowanej przez Joannę Tokarską-Bakir jako *Energia odpadków*, pojawia się wiele cennych intuicji interpretacyjnych, których aplikacja do zjawisk ponowoczesnych przychodzi Tokarskiej-Bakir z łatwością. W kontekście modnej ciągle w Polsce autoetnologii w stylu Jamesa Clifforda warto zwrócić jednakże uwagę, iż źródło jest nieco monochromatyczne: to wycinki z dyskursu prasowego „Gazety Wyborczej”. Nie traktuję tego wyboru autorki wprowadzenia w kategoriach oceny negatywnej, sądzą bowiem przeciwnie, iż jest to wybór na miarę Kirsten Hastrup. Tokarska-Bakir potrafi czytać teksty kultury przez pryzmat własnej biografii intelektualnej, co świadczy o wielkiej dojrzałości badaczki, nigdy nie stosującej w swym dyskursie naukowym archaizującego „my”.

Tokarska-Bakir zwraca uwagę na kilka kluczowych kwestii, które byłyby być może pominięte w recepcji czytelnika innego niż antropolog społeczny. Przede wszystkim znakomicie puentuje tabu jako „warunek autodefinicji kultury” (s. 9). Blisko takiemu ujęciu kulturowej reprodukcji do koncepcji autopoezy Niklassa Luhmanna, o którym jednak autorka nie wspomina, a szkoda, ponieważ Douglas znacznie bliżej do Luhmanna niż Rorty’ego. W perspektywie wartkiego eseju biograficznego (bardzo udana mikrobiografia kobiecego Douglas) Tokarska-Bakir wydobywa kilka efektownych szczegółów z historii życia Douglas, takich jak osierocenie dwunastolatki przez matkę, pobyt w szkole Świętego Serca w Roehampton oraz najbardziej charakterystyczny w biografii kobiecej antropolożki fakt udziału Douglas w Międzynarodowym Kongresie Nauk Antropologicznych i Etnologicznych w Brukseli w 1948 roku za cenę sprzedania futra matki (s. 11). W tym eszizującym stylu prezentacji nie brakuje jednakże sprawy najistotniejszej – kwestii kontekstu powstających w latach sześćdziesiątych *ritual studies*. Tokarska-Bakir trafnie typuje Franza Steinera jako patrona intelektualnego *Czystości i zmaży*. To jego koncepcja analogii procesów werbalizacji i schematu percepcji w rytuale pojawi się ponownie w pracy Douglas *Essays in the Sociology of Perception* z 1982 roku. Akcent na termin *Sociology* odsyła czytelnika wprost do pełnego rozumienia istoty szkoły durkheimowskiej, która na długo przed dwudziestowiecznym kognitywizmem posługiwała się pojęciem „schematu poznawczego” w pracach dotyczących rytuału. Do koncepcji tej Douglas dokłada freudowski termin: „przeniesienie” (*transference*) i w ten sposób zyskuje jeden z najlepszych wykładów

konstruktywizmu społecznego: rytuał jest „jak język” (s. 102). To ważne zastrzeżenie, opór Douglas wobec brytyjskich funkcjonalistów. Tokarska-Bakir zwraca uwagę na tę cechę rytualności według Douglas: „rekonfigurację doświadczenia” w aspekcie tzw. skuteczności rytuału: „Jeśli siła rytuału polega na kreowaniu oczekiwanych następstw, to ma on w swej istocie charakter nie pro-, ale retrogresywny: rytuał modyfikuje minione, nie zaś przeszłe doświadczenie” (s. 16). Niestety Tokarska-Bakir nie zauważa niezwykle nowatorskiego pomysłu Douglas w kontekście jej potencjału dla nauk kognitywnych. Warto dodać przecież, iż właśnie retrogresywność jest istotą trybu symbolicznego w wydanej w 1977 roku pracy Dana Sperbera *Rethinking Symbolism*. Tyle że Sperber potrzebował ciężkiej artylerii rozumowania logicznego na miarę dowodów logicznych Carnapa, a Douglas opowiedziała swą koncepcję jako niemalże anegdotę terenową. Bardzo dobrą intuicją jest natomiast zwrócenie uwagi Tokarskiej-Bakir na zagadnienie myślenia mitycznego w pracy Douglas, zarówno bowiem Lucien Levy-Bruhl, jak i Geza Roheim nie są w polskich warunkach dostatecznie „przemyślani na nowo”, figurując szczątkowo w „literaturze” do kursów antropologicznych. Niestety Tokarska-Bakir pomija w tym ujęciu wiele, wydawałoby się dość oczywistych, zbieżności Douglas z refleksją Leszka Kołakowskiego w *Obecności mitu*, choć zauważenie mitotwórczej funkcji paradoksu poznawczego, powszechności „myślenia mitycznego” wynikającej z czynności umysłowych – jakby to ujął Levy-Bruhl – jest zadaniem dość szkolnym, etiudowym. Absolutnie niewybaczalnym błędem jest, niestety, pomylenie przez Tokarską-Bakir Demokryta z Protagorasem (s. 19). Parafrazując znaną polską wylizankę – już w szkole średniej uczeń wie, że sentencja „człowiek jest miarą wszechrzeczy” przypisywana jest Protagorasowi, nie Demokrytowi, choć obaj z Demokrytem pochodzili z tej samej Abdery. Żałuję również, iż podział Roheima na społeczeństwa autoplastyczne („prymitywne”) i alloplastyczne („nowoczesne”) nie został przez Tokarską-Bakir skomentowany z perspektywy Giddensowskich „przemian intymności”. Można by wtedy lepiej, jak sędzę, ujrzeć zagadnienie autoplastyczności, czyli cielesnej samokontroli (opresji), w jego nałożeniu się symbolicznym na alloplastyczność (względną niezależność i zmianę oczekiwaną od innych), cechy charakterystyczne dla ponowoczesnej estetyzacji. Przykład „rytualnej sodomizacji” (przypis nr 100; s. 41), a więc kulturowa fuzja autoplastyczności i alloplastyczności, z którą mamy do czynienia w warunkach społeczeństwa późnonowoczesnego, stałby się być może jeszcze bardziej wyrazisty. Wprawdzie interpretacja kontekstu rytualnego jako lekceważenia „anomalii” i w ten sposób usztywniania społeczeństwa to dobre wyjaśnienie, jednak zasada „prywatne jest polityczne” wydaje się jeszcze bardziej eksplanacyjna.

W części *Tabu dzisiaj* Tokarska-Bakir doskonale wyklada zarys koncepcji klasyfikacji społecznej pojęć Douglas na przykładzie brudu jako odstępstwa od „systemu klasyfikacyjnego”. Sędzę, że niezwykle trafnie łączy ona wydawniczy „śpioch”, czyli zasadę opóźnionej recepcji pracy, i kulturowe krążenie tabu

w społeczeństwie. Rzeczywiście lata 1966 i 1968 tylko pozornie nie są kulturowymi mechanizmami konserwacji ładu społecznego. Wszak rewolucja to tabuizacja porządku normatywnego, a jej anomalność to właśnie odnoszenie się do normy, a buntując się przeciw normie, przytoczyć musimy jej definicję w swych mentalnych strukturach poznawczych. Bywało, że ofiarą tego mitotwórczego paradoksu poznawczego stawali się ci, „co walczyli z Bogiem”. Skoro się przecież z Kimś lub czymś walczy, wystawia się dowód ontyczny na istnienie przeciwnika, no chyba że ktoś lubi walczyć z przeciwnikiem urojonym. Douglas zasadę tę wiąże z kategoryzacją w języku, prawem porządkowania pojęć, a w praktyce wykorzystuje do przeprowadzenia paraleli między społecznościami tradycyjnymi a społeczeństwem industrialnym. Na długo przed eksplozją kognitywizmu Douglas dochodzi do wniosku, iż te same neurobiologiczne struktury poznawcze są tylko przeinterpretowywane przez doświadczenie. Inaczej mówiąc, taki sam mózg produkuje jedynie inwarianty kategorii modyfikowanych doświadczeniem. A zatem głęboki poziom porozumienia międzykulturowego jest nie tylko możliwy, ale i pożądany w rozwoju indywidualnym jednostki. Stąd już tylko krok do *culture studies* poprzedzonych *comparative studies*. Logiczna zasada analogii w interpretacjach kultur powracała zresztą w pracach Douglas wielokrotnie. Koronnym przykładem siły eksplanacyjnej analogii typu myślący „pierwotny”: myślący „ja” jest esej Douglas *Kuwada i menstruacja* (2007b: 255–266), w którym interpretuje ona społeczne manifestacje biologicznego ojcostwa (indiańską *kuwadę*) jako przejaw tego samego dylematu, z którym społeczeństwo brytyjskie zmagало się w dyskusjach o tzw. porodach rodzinnych w latach siedemdziesiątych. Otóż konstatuje Douglas: skoro ojcostwo wymaga społecznego performansu, pokazu jego zaistnienia i ojciec „rodzi” razem z przyszłą matką, to najwidoczniej kultura ma „problem” z ryzykiem wychowywania cudzego potomstwa. Ojciec zbyt mocno odgrywający rolę ojca wcale nie jest swego ojcostwa pewien. W tym rozumowaniu Douglas podąża jednakże szlakiem pojęcia „powinowactwa”, tak istotnego dla Arnolda van Gennepa, a następnie Ernesta Gellnera. Skoro odegranie więzi ma dla społeczeństwa znaczenie performatywne, ustanawia ową więź, to więzy społeczne muszą być silniejsze niż więzy krwi. A zatem społeczny konstruktywizm jest znacznie bardziej skuteczny niż biologiczna podstawa dziedziczenia, twierdzi Douglas. Tego przykładu, w polskim kontekście, jak sądzę, nadal bardzo intrygującego, nie przywołuje Tokarska-Bakir. Być może powodem innych wyborów egzemplifikacyjnych są „inne” lektury uznane za priorytetowe dla nowszej antropologii z Suzan Sontag na czele. I tutaj kolejne niebezpieczeństwo, interpretacja tzw. rytuałów artystycznych. Tokarska-Bakir sprowadza je wyłącznie do zasady „transgresyjności”, którą widzi jako chroniczną. „Notoryczna transgresja szybko wywołuje zobojętnienie i przestaje być w ogóle transgresją” (s. 43). Twierdzenie to tylko pozornie dotyczy rytualnej nieczystości, a więc zaburzenia systemu klasyfikacyjnego przez anomalie. Istotą rytuału, także artystycznego, jest rekonfiguracja

schematów poznawczych, co oznacza, że po jednym bodźcu następny – nawet podobny – jest już odbierany inaczej, nie ma więc mowy o „nudzie”. W rytuale artystycznym, umieszczanym w słynnym Schechnerowskim „drzewie rytuału”, celem transgresji jest przebudowa wrażliwości na bodziec, czyli dzieło sztuki, nauczanie patrzenia albo – mówiąc językiem Douglas – „umieszczenie brudu w oku patrzącego”. Zmiana optyki to zmiana widzenia!

„Moce i zagrożenia”. Mary Douglas koncepcja władzy

Ważnym zastrzeżeniem Douglas w interpretacji statusu ontycznego brudu i „nieczystości” jako siatek kategoryzacyjnych ściśle charakteryzujących strukturę społeczną jest rozumienie „nieporządku” jako „nieokreślonego potencjału w zakresie tworzenia wzorów” (s. 130). Interpretacja marginesu w kontekście „znalezienia się u źródeł władzy” (s. 133) znacznie wyprzedza ideę subwersji społecznej autorstwa Judith Butler. Na długo przed 1990 rokiem i publikacją *Gender Trouble* Douglas przeprowadza wizualizację antropologiczną „siły słabych”. Pisząc o mocach „zewnętrznych” i „wewnętrznych”, stwierdza ich potencjał klasyfikacyjny, możliwość dokonania na podstawie ich opisu rzetelnej typologii kulturowych interakcji. Władza rozproszona to władza bez wyraźnych granic jej oddziaływania, stąd trudno w takich formacjach społecznych wskazać jednorodne obiekty tabuizacji. Społeczeństwa liberalne to społeczności bez skryzalizowanych tabu, formy zaś potrzebują społeczeństwa z silną, scentralizowaną władzą. Douglas przytacza przykłady słabych i mocnych czarnoksiężników, jej wnioski jednak świetnie aplikują się także do interpretacji społeczeństw militarnych. Wystarczy chociażby przywołać egzemplifikację formalizacji przedstawienia państwa „wodza”: esej Eliasa Canettiego pod tytułem *Hitler według Speera*, aby w koncepcie architekta tłumy dostrzec dyskurs silnej władzy centralnej. Wielka szkoda, że w swej analizie Douglas nie wyruszyła na terytoria powojennej Europy Wschodniej, zapewne w praktykach nowomowy reżimowej odnalazłaby swą wizję języka rytualnego jako wskaźnika centralizacji władzy. Najtrafniejsza jest jednak puenta badaczki. „Innymi słowy – pisze Douglas – tam, gdzie system społeczny jest wyrazisty, poszukuję wyrazistych mocy skoncentrowanych w pozycjach władzy, gdzie zaś system jest mało wyrazisty, poszukuję słabo sformułowanych mocy skoncentrowanych w osobach, które są źródłem nieładu” (s. 135). Związek pomiędzy mocą i władzą jest ścisły i obserwowalny empirycznie, jest on także związany z ideą dramatu społecznego Victora Turnera, Douglas wywodzi go jednak – co oczywiste w kontekście perspektywy czasowej – z innego źródła. Korelacja między „jawną mocą a kontrolowaną władzą” wiąże się z konceptem komunikacji symbolicznej w rytuale pochodzącej z *Rethinking Anthropology* autorstwa Edmunda Leacha (z roku

1961). Dlatego właśnie przykład króla Saula z *Księgi Samuela* interpretowany jest przez Douglas jako utrata charyzmy z powodu jawnej manifestacji szaleństwa władcy. Autorytet władcy wymaga przecież rytuałów legitymizacji władzy. To w związku z taką hipotezą – dyskredytacji poprzez kontakt z niekontrolowanymi, złymi mocami – Joanna d'Arc oskarżona jest o czary. Zdesakralizowany władca to sprofanowana struktura społeczna. Przed taką sytuacją „broni się” każdy system pojęciowy. Sukces czarownika to błogosławieństwo dla wspólnoty, jego porażka musi pozbawić go funkcji sakralnej, aby *sacrum* społeczne nie było naruszone. A zatem, jako pilna uczennica Durkheima, Douglas odkrywa przekładalność „jednostki” i „społeczeństwa”, wyprzedzając w swym rozumowaniu również najnowszy prymat badań jakościowych w antropologii społecznej. Jak konstatuje autoafirmatywnie badaczka: „Jedną z wielkich zalet uprawiania socjologii w szklance do herbaty jest łatwość, z jaką można rozpoznać coś, co w innej perspektywie byłoby trudne do uchwycenia” (s. 146). Dzięki tej mikroperspektywie odwieczny dylemat stopnia generalizacji danych ulega zawieszeniu. Wnikliwe studium przypadku ukazuje mechanizmy działające także na poziomie makrospołecznym. I tak właśnie generalizuje Douglas, twierdząc, iż „wierzenia, które przypisują moce nadprzyrodzone jednostkom, nigdy nie są niezależne od dominujących wzorów struktury społecznej” (s. 147). Inaczej mówiąc – działa, jeszcze w neopozytywizmie kontrowersyjna, zasada: „studiując jednostkę, studiujesz społeczeństwo”. Temu właśnie służą granice struktur społecznych: rodziny, seksualności, hierarchia zawodów. Wyrażna definicja tych formacji mnoży szeregi zmarginalizowanych, wykluczonych. To dlatego *gueer* tak zaciekle zaciera społeczne granice definicji. Im mniej definicyjne i zdefiniowane staje się bowiem „centrum”, tym bardziej pustoszeją jego „obrzeża”. Mocą, którą „struktura się broni” (s. 148), jest *casus* definicji „centrum”.

„Granice zewnętrzne”: ciało społeczne w zarysie

Szkic zatytułowany *Granice zewnętrzne* jest już bezpośrednią tematyzacją problemu badawczego *Symboli naturalnych*, studium nad mechanizmami społecznej symbolizacji. Douglas zauważa w nim, iż ciało postrzegane jest zawsze społecznie, czyli sam schemat poznawczy refleksyjnej jednostki nadaje ciału jedostkowemu waloryzacje istotne dla konkretnego społeczeństwa. Granice ciała: definicje piękna, wzory dozwolonej seksualności, to wszystko odzwierciedla model struktury społecznej, którego doświadcza jednostka. „Każde ludzkie doświadczenie struktury, obrzeży i granic jest gotowym, podręcznym symbolem społeczeństwa” (s. 149). I dalej – „to, co odbija się w ludzkim ciele, to obraz społeczeństwa” (s. 150). W tym świetle krytyka Brunona Bettelheima i jego koncepcji „zazdrości męstruacyjnej” usytuowana zostaje w kontekście wytknięcia błędów wielu antropono-

logicznym uproszczeniom z centralnym potępieniem „ekskrementalizacji kultur tradycyjnych”. Trzeba odkryć najpierw strukturę pojęciową rządzącą konstrukcją symboliczną – powie Douglas, a dopiero następnie analizować sieć jej wewnętrznych relacji. Próba psychologizacji nie jest tutaj wskazana, jako że „społeczne” nie poddaje się analizie introspekcyjnej. Rytualne ustanawianie granic ciała to właśnie język najbardziej diagnostyczny dla konkretnej społeczności. Stąd rytualna powszechność dyskursu „otworów ciała”, granic cielesności społecznej, poddanej kontroli opinii publicznej. Argument „infantylnych fantazji” związanych z wydzielinami ciała mocno bulwersuje badaczkę. Skoro rytuał wzmacnia w jednostce samoświadomość, przypisywanie jej psychopatologii wydaje się Douglas gestem wielkiej arogancji. „Groźność obrzeży” to ich wrażliwość na zachodzące zmiany społeczne. Na marginesie, na obrzeżach, tak jak na ostatniej powłoce atomu, dochodzi do reakcji przyłączania i odłączania, tam modyfikuje się osobowość społeczna jednostki, najlepszy wskaźnik makrozmiiany. Douglas diagnozuje:

Wszelkie obrzeża są groźne. Ich przesuwanie w tę i ową stronę zmienia kształt fundamentalnego doświadczenia. Każda struktura pojęciowa jest wrażliwa w obszarach krańcowych. Możemy się spodziewać, że otwory ciała będą symbolizować jej szczególnie wrażliwe punkty. Materia, która się z nich wydobywa, to ewidentna substancja marginalna (s. 155).

W rozumowaniu tym wyraźnie prześwituje dziedzictwo ewolucjonistów wraz z Frazerowską koncepcją „resztek” jako społecznego zagrożenia. To dlatego krew i sperma, włosy i paznokcie w momencie ich utraty stają się przyczyną utraty vitalności nie tylko jednostki, ale i całych społeczności. Społeczna „potrzeba” kontroli nad substancjami „marginalnymi” to także echo takiej symbolicznej waloryzacji obrzeży. Z tego też powodu indyjskie kasty charakteryzują się tak niską ruchliwością społeczną. Żywotność europejskiego mezaliansu, nawet ponowoczesnego, może być kolejnym świadectwem wrażliwości obrzeży na ryzyko zmiany społecznej, a więc Durkheimowskiej anomii.

Douglas „ciało społeczne” czyni modelem laboratoryjnym realnego społeczeństwa, podaje też czytelnikowi swe idee metodologii – badania owych społecznych konstruktów, są zaś nimi proponowane analizy językowości doświadczenia. „Ciało społeczne” jest bowiem „ciałem politycznym”, tak jak język kształtuje społeczne uniwersum władzy symbolicznej.

Każda kultura – diagnozuje Mary Douglas – jest ciągiem powiązanych struktur, który zawiera formy społeczne, wartości, kosmologię i całość wiedzy, za których pośrednictwem przekazywane jest doświadczenie. Pewne wątki kulturowe wyrażane są przez manipulację ciałem. W tym bardzo ogólnym sensie kultury pierwotne można nazwać autoplastycznymi. Celem tych rytuałów nie jest jednak ucieczka od rzeczywistości. Nie można rozsądnie porównywać sądów w nich wyrażonych do ucieczki niemowlęcia w ssanie kciuka czy masturbację. Rytuały te odtwarzają formę relacji społecznych i pozwalają poznać ich własne społeczeństwo, dając tym relacjom symboliczny wyraz.

Rytuały działają w sferze ciała politycznego poprzez medium symboliczne, którym jest materialne ciało ludzkie (s. 162).

Trudno o trafniejszą definicję i operacjonalizację konstruktywizmu społecznego, którego – jak chciał Maissoneuve – ośrodkiem rytualnym jest ciało.

„Granice wewnętrzne”: sumienie i struktura społeczna

Założenie, iż „nieczystość” nie jest przekładalna na koncepcje moralności, służy Douglas wykazaniu jednoznaczności tabu nieczystości. Jednoznaczność nie pozostawia miejsca na interpretację, dlatego jako swoisty Bersteinowski kod ograniczony – lepiej orientuje człowieka jako jednostkę zsocjalizowaną, ułatwia poruszanie się w świecie Geertzowskich sieci symbolicznych. Argument Douglas został sformułowany następująco: „To prawda, że koncepcje nieczystości nie odpowiadają ściśle regułom moralnym. Niektóre typy zachowań mogą być uznawane za złe, ale nie przyczyniają się do powstania wierzeń związanych z nieczystością, podczas gdy inne zachowania, mimo że niezbyt naganne, uważa się za źródło nieczystości i zagrożenia” (s. 163).

„W przeciwieństwie do reguł moralnych, reguły dotyczące nieczystości są niedwuznaczne” (s. 164). Sądy moralne – w wypadku przywołanych przez Douglas Nuerów – nie przeszkadzają im w popełnieniu np. „małego kazirodztwa”. „Nieczystość” to „uproszczony kodeks moralny” pozwalający kontrolować sfery niewidoczne w zewnętrznym oglądzie społecznym. To „nieczystość” niejawnie wspiera kodeks moralny. W sytuacji cudzołóstwa u Nuerów „nieczystość” działa jako kara *post factum*, jako „wykrywacz zbrodni” (s. 167). Zdaniem Douglas kulturowym przełomem w rozumieniu związku pomiędzy „nieczystością” (jako uspołecznionym sumieniem) a strukturą społeczną było wprowadzenie rytuałów oczyszczenia.

Nowy rodzaj związku między nieczystością a moralnością pojawia się, gdy samo oczyszczenie uważa się za odpowiednie lekarstwo na zło moralne. Wówczas cały zbiór znaczeń związanych z nieczystością i oczyszczeniem tworzy swego rodzaju siatkę asekuracyjną, umożliwiając dokonanie ludziom czegoś, co jest odpowiednikiem chodzenia po linii w ramach struktury społecznej (s. 170).

A zatem: rytualna ekspiacja czyni „nieczystość” zasadą moralną, pozwala – oczyszczając – na wielokrotne popadanie w „nieczystość”, co sprawia, że ludzie zatracają lęk przed przekraczaniem granic, które pozbawione mocy transgresji po prostu przestają być granicami. Analiza składnikowa społeczeństwa dokonana przez Douglas nie kończy się – w aspekcie diagnozy „nieczystości” – zdecydowaną konstatacją, tak jak badania jakościowe w antropologii nigdy nie wyczerpują

ostatecznie pola badawczego. Z niezwykłą skromnością i antropologiczną przenikliwością kończy Mary Douglas swój szkic:

Ten pobieżny szkic to wszystko, co mogę powiedzieć o związkach moralności z nieczystością. Aby pokazać, jak dalece skomplikowana jest ta relacja, trzeba koniecznie wrócić do koncepcji społeczeństwa jako zbioru chińskich pudełek, gdzie każdy podsystem ma swoje własne podsystemy i tak dalej w nieskończoność, tak daleko, jak daleko zechcemy poprowadzić analizę (s. 171).

Tak jak „w oku patrzącego” zlokalizowany jest „brud”, tak w gestii badacza leży określenie przedmiotu jego badawczej aktywności. Konsekwencje tego *status quo* są społeczne.

Bibliografia¹

- Austin J.L. (1993), *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył B. Chwedeńczuk, przekład przejrzał J. Woleński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bachelard G. (1975), *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Baldock J. (1994), *Symbolika chrześcijańska*, przeł. J. Moderski, Rebis, Poznań.
- Banks M. (2001), *Visual Methods in Social Research*, SAGE Publications, London.
- Barański J. (2001), *Socjotechnika, między magią a analogią. Szkice o masowej perswazji w PRL i III RP*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Barthes R. (2008), *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstępem opatrzył K. Kłosiński, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Beckford J. (1999), *Religion, Modernity and Post-Modernity* [w:] B. Wilson, *Religion: Contemporary Issues*, Bellow Publishing, London.
- Belting H. (2007), *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków.
- Bielik-Robson A. (2000), *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków.
- Bielik-Robson A. (2008), „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*, Universitas, Kraków.
- Boal A. (2006), *Performans* [w:] R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekładu M. Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturalnych, Wrocław.
- Borkowska G., Sikorska L. (red.) (2000), *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Borowik I. (1990), *Charyzma a codzienność. Studium wpływu religii na życie codzienne*, Wydawnictwo Miniatura, Kraków.
- Boryś W. (2005), *Słownik Etymologiczny Języka Polskiego*, Kraków.
- Broch H. (1961), *Syn marnotrawny* [w:] tegoż, *Niewinni. Powieść w jedenastu opowiadaniach*, przeł. W. Jedlicka, Czytelnik, Warszawa.

¹ Bibliografię zestawiała Ewa Kapusta.

- Callois R. (1973), *Żywioł i ład*, wyb. i oprac. A. Osęka, przeł. A. Tatarkiewicz, przedmową opatrzył A. Osęka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Campbell J. (1994), *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Zysk i Spółka, Warszawa.
- Campbell J., Boa F. (1994), *Kwestia bogów. Zapisy z rozmów*, przeł. P. Kołyszko, J. Santorski & CO Agencja Wydawnicza, Warszawa.
- Campbell J., Moyers B. (1994), *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B. Flowers, przeł. I. Kania, Znak, Kraków.
- Cetwiński M., Drewich M. (1987), *Herby, legendy, dawne mity*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Wrocław.
- Ching L. (2000), *Globalizing the Regional, Regionalizing the Global: Mass Culture and Asianism in the Age of Late Capitalism*, „Public Culture”, Vol. 12, No. 1.
- Cieślakowski J. (1975), *Literatura i podkultura dziecięca*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Cieślakowski J. (1985), *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Curtius E.R. (1997), *Bóg jako artysta* [w:] tegoż, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Universitas, Kraków.
- Czaja D. (2004a), *Czy historia się powtarza?* [w:] tegoż, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Czaja D. (2004b), *Życie, czyli nieprzejrzystość. Poza antropologię kultury* [w:] tegoż, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Ćwikła P. (2006), *Kilka uwag o związku socjologii z literaturą*, „Studia Socjologiczne”, nr 2(181).
- Douglas M. (2007a), *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, wstępem opatrzyła J. Tokarska-Bakir, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Douglas M. (2007b), *Kuwada i menstruacja. Znaczenie badań nad społecznościami plemiennymi* [w:] tejże, *Ukryte znaczenia. Wybrane szkice antropologiczne*, przeł. E. Klekot, Kęty.
- Durand G. (1986), *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira). Wydanie ilustrowane ozdobione 545 drzeworytami rysunku H.C. Selousa (1875)*, przeł. S. Koźmian, J. Paszkowski, L. Ulrich, z dodaniem życiorysu poety i objaśnień, red. J.I. Kraszewski, tom 2: *Tragedye*, Warszawa.
- Eliade M. (1992), *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquet*, przeł. K. Środa, Sen, Warszawa.
- Eliade M. (1997), *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, przeł. K. Kocjan, Znak, Kraków.
- Eliade M. (1998a), *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Eliade M. (1998b), *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Eliade M. (1998c), *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przeł. K. Kocjan, Warszawa.
- Eliade M. (1999a), *Mity, sny, misteria*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa.

- Eliade M. (1999b), *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Eliade M. (2009), *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Rodakowie, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Flis M. (1994), *Mit jako ład transcendentny* [w:] tejże, Leszek Kołakowski – teoretyk kultury europejskiej, Universitas, Kraków.
- Frontisi-Ducroux F., Vernant J.-P. (1997), *Dans leleil du miror*, Editions Odile Jacob, Paris.
- Gadacz T., Milerski B. (red.) (2003), *Religia. Encyklopedia PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Gazda J., Gołąb M. (red.) (2008), *Przestrzeń ogrodu – przestrzeń kultury*, Universitas, Kraków.
- Giddens A. (2001), *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Giddens A. (2007), *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Głowiński M. (1977), *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Godzic W. (1991), *Film i psychoanaliza. Problem widza*, wyd. nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Godzic W. (2004), *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków.
- Grau O. (2004), *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, MIT Press, Cambridge.
- Grotowska S. (1999), *Religijność subiektywna. Studium socjologiczne na podstawie wywiadów narracyjnych*, Nomos, Kraków.
- Hastrup K. (2008), *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Herling-Grudziński G. (1991), *Pieta dell' Isola* [w:] tegoż, *Opowiadania zebrane*, oprac. Z. Kuddelski, Wydawnictwo W drodze, Poznań.
- Hernas Cz. (1999), *Jan Chryzostom Pasek* [w:] tegoż, *Barok*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Hoffman H. (1991), *Astralistyka. Szkice z dziejów religioznawstwa polskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Homer (1990), *Dzieła*, wybór i oprac. Z. Kubiak, przeł. F.K. Dmochowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Homerus (1984), *Iliada*, przeł. I. Wieniewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław.
- Homerus (2003), *Odyseja*, przeł. L. Siemiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków.
- Hyży E. (2003), *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Universitas, Kraków.
- Illouz E. (2010), *Pola emocjonalne, habitus emocjonalny* [w:] tejże, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, przeł. Z. Simbierowicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Jakubczak M. (2000), *Estetyka ziemi – między naturą a językami wyobraźni*, „Kultura Współczesna”, nr 1–2.

- Jakubczak M. (2002), *Ziemia* [w:] K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka czterech żywiołów*, Universitas, Kraków.
- Kalinowska I. (2004), *Śmierć inteligenta, czyli o ponowoczesnym kryzysie męskości w kinie polskim* [w:] M. Radkiewicz (red.), *Gender. Konteksty*, Rabid, Kraków.
- Kapusta A. (2007a), *Ludzkie drogi „furoru”*. Wielopole, Wielopole *Tadeusza Kantora jako tekst wykroczenia*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, R: XLII (2007), Warszawa.
- Kapusta A. (2007b), *Mitologie twarzy – Cyprian Norwid i Stanisław Wyspiański. Próba komparatystyki mitu*, Collegium Columbinum, Kraków.
- Kapusta A. (2008), *Off(e/a)lliczność? Język „kobiecości” Stanisława Wyspiańskiego*, „Anthropos?”, Uniwersytet Śląski, nr 10/11.
- Kapusta A. (2009a), *Twarze Feba. Metaforyzacje cyklu solarne w Wandzie i Krakusie Cypriana Norwida* [w:] G. Halkiewicz-Sojak, B. Paprocka-Podlasiak (red.), *Symbolika mistyczna w poezji romantycznej. Słowacki i inni*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Kapusta A. (2009b), *Polak na „Ranczo”. O serialowym micie „prowincji”* [w:] *Mity Współczesne. Socjologiczna analiza współczesnej rzeczywistości kulturowej. Praca zbiorowa*, pod red. K. Piątek i A. Barabasz, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała-Żywiec 2009, s. 255–272.
- Kapusta A. (2010), *Polak, Ranczo i prowincja. Studium mitograficzne serialu*, „Kultura Współczesna. Teoria. Interpretacje. Praktyka”, nr 4(66).
- Kérenyi K. (2004), *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo „Homini”, Kraków.
- Kępiński A. (1979), *Ewolucja ruchu wewnętrznego i zewnętrznego* [w:] tegoż, *Melancholia*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa.
- Kępiński A. (1994), *Rytm życia* [w:] tegoż, *Rytm życia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kijowski A. (2001), *Dziecko przez ptaka przyniesione*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Klemczak S. (2005), *Szaleństwo prób definiowania mitu*, „Mit w badaniach religioznawców. Studia Religioznawcze”, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, red. J. Drabina, z. 38.
- Kłosińska K. (2006), *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Kopaliński W. (1994), *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Kopaliński W. (2001a), *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kopaliński W. (2001b), *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza „Rytm”, Warszawa.
- Kordys J. (2006), *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Universitas, Kraków.
- Kosior W. (2009), *Transhumanizm jako zdemistycyzowanie poszukiwania homo exlesior* [w:] tegoż, *Kompleks upiorna-wampira i jego realizacja we współczesności. Duchowość wampiryczna*, „Ex nihilo. Periodyk młodych religioznawców”, nr 1.

- Kotula F. (1969), *Folklor słowny osobliwy Lasowiaków, Rzeszowiaków i Podgórczan*, Muzeum w Rzeszowie, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin.
- Kowalski P. (1998), *Leksykon – znaki świata: omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa–Wrocław.
- Kowalski P. (2004), *Popkultura i humaniści*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kraskowska E. (2001), *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej* [w:] G. Borkowska, L. Sikorska (red.), *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Kristeva J. (2007a), *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, wstęp M.P. Markowski, Universitas, Kraków.
- Kristeva J. (2007b), *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Krokiewicz A. (2000), *Studia orfickie. Moralność Homera i etyka Hezjoda*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Kulawik A. (1997), *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Antykwa, Kraków.
- Kuligowski W. (2007), *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Universitas, Kraków.
- Latour B. (2009), *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnacka, wstęp M. Gdula, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Leach E., Greimas A. (1989), *Rytuał i narracja*, przeł. M. Buchowski, A. Grzegorzczak, E. Umińska-Plisenko, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Leeuw G. van der (1978), *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Leszczyńska K., Pasek Z. (2008), *Nowa duchowość w badaniach społecznych* [w:] K. Leszczyńska, Z. Pasek (red.), *Nowa duchowość w społeczeństwach monokulturowych i pluralistycznych*, Nomos, Kraków.
- Lévi-Strauss C. (2009), *Magia i religia* [w:] tegoż, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Łebkowska A. (2001), *W tekstowym świecie* [w:] tejże, *Między teoriami a fikcją literacką*, Universitas, Kraków.
- Łyczkowska K., Szarzyńska K. (1981), *Mitologia Mezopotamii*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Manovich L. (2006), *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Manterys A. (2008), *Sytuacje społeczne*, Nomos, Kraków.
- Matuszek G. (2009a), *Nowoczesna „msza żałobna”* [w:] tejże, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Universitas, Kraków.
- Matuszek G. (2009b), *Pisanie duszą i ciałem (krwią i sercem)* [w:] tejże, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Universitas, Kraków.
- Matuszek G. (2009c), *Postsumowanie – domknięcie i otwarcie* [w:] tejże, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Universitas, Kraków.

- Matuszek G. (2009d), *Satanizm i sacrum* [w:] tejże, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Universitas, Kraków.
- Mearns D., Thorne B. (2010), *Empatia* [w:] tychże, *Terapia skoncentrowania na osobie*, przeł. M. Cierpisz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Merleau-Ponty M. (1999), *Proza świata. Eseje o mowie*, przeł. E. Bieńkowska, S. Cichowicz, J. Skoczylas, Czytelnik, Warszawa.
- Mielecinski E. (1981), *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancyngier, przedmowa M.R. Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Miller W.R., Rollnick S. (2010), *Wywiad motywujący. Jak przygotować ludzi do zmiany*, przeł. A. Pokojka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Mrozowska J. (1960), *List datowany na 3 czerwca 1906* [w:] *Dodatek krytyczny* [do:] S. Wyspiański, *Śmierć Ofelii. Scena dramatyczna* [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 10, red. pod kier. L. Płoszewskiego, Kraków.
- Nacher A. (2008a), *Płeć jako konflikt* [w:] tejże, *Telepłeć. Gender w telewizji doby globalizacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Nacher A. (2008b), *Soap opera – niekończąca się seria konfliktów* [w:] tejże, *Telepłeć. Gender w telewizji doby globalizacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Nacher A. (2008c), *Znaczenie w ruchu, czyli odbiór jako negocjacja* [w:] tejże, *Telepłeć. Gender w telewizji doby globalizacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Niedźwiedz A. (2005), *Obraz i postać. Znaczenie wizerunku Matki Boskiej Częstochowskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Nieznanowski S. (2002), hasło: *Epos* [w:] T. Michałowska (red.), *Słownik Literatury Staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*, Wiedza Powszechna, Wrocław.
- Olejniczak J. (1992), *Arkadia i małe ojczyzny. Vincez, Stempowski, Wittlin, Miłosz*, Oficyna Literacka, Kraków.
- Oliver K. (2009), *Kristeva and Feminism*, <http://www.cddc.vt.edu/feminism/kristeva.html> [odczyt: 20.06.2009].
- Ostrowska E. (2004), *Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości i męskości w kulturze polskiej* [w:] M. Radkiewicz (red.), *Gender. Konteksty*, Wydawnictwo Rabid, Kraków.
- Owczarek B. (2001), *Od poetyki do antropologii opowiadania* [w:] B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski (red.), *Praktyki opowiadania*, Universitas, Kraków.
- Owidiusz (1995), *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, BN, S. II, nr 76, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Pankalla A., Klaus Z. (2010), *Mitoterapia jako rodzaj kulturoterapii* [w:] tychże, *Mitoterapia. Historia. Teoria. Praktyka*, Black Unicorn, Poznańskie Wydawnictwo Psycho-kulturowe PWP, Jastrzębie Zdrój–Poznań.
- Pawluczuk W. (1990), *Sposób bycia jako rodzaj wiary*, nakładem Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Pawluczuk W. (2009), *Tradycja religijna a etniczno-cywilizacyjna tożsamość* [w:] *Tożsamości religijne w społeczeństwie polskim. Socjologiczne studium przypadków*, red. nauk. M. Libiszowska-Żółtkowska, Ingram, Warszawa.

- Pieniążek M. (2005), *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Universitas, Kraków.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (1980), w przekładzie z języków oryginalnych, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań–Warszawa.
- Plato (1993), *Dialogi*, przeł. W. Witwicki, wybór, weryfikacja, objaśnienia A. Lam, Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa.
- Plezia M. (red.) (1979), *Słownik łacińsko-polski*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Polit P. (1999), *Świetliste spotkanie. Dosłowność obrazu fotograficznego w teorii Rolanda Barthe’sa*, „Kresy. Kwartalnik Literacki”, nr 1(37).
- Popiel M. (2007), *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Universitas, Kraków.
- Przybyszewski S. (1904), *Requiem aeternam... trzecia księga Pentateuchu*, nakładem Księgarni Polskiej we Lwowie, Lwów, dostępny w Bibliotece Wirtualnej Uniwersytetu Gdańskiego, <http://univ.gda.pl/~literat/stachp/002.htm> [odczyt: 8.08.2009].
- Ricoeur P. (1989), *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wybór i wstęp K. Rosner, przeł. K. Rosner, P. Graff, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Robotycki Cz. (2008), „Prowincja” z antropologicznego punktu widzenia. Refleksja z perspektywy dylematów komunikacji kulturowej, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, R: LXIII (2008), nr 2(281).
- Rothenhuhler E.W. (2003), *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, przeł. i red. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Rychard A. (1991), *Spółczesność a polityka [w:] Socjologia. Problemy podstawowe*, red. Z. Krawczyk, Z. Morawski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Schechner R. (2006), *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. przekładu M. Rochowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław.
- Schulz B. (1998), *Mityzacja rzeczywistości [w:] tegoż, Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków.
- Segal H. (2003), *Sztuka i pozycja depresyjna [w:] tejże, Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Universitas, Kraków.
- Siciński A. (2002), *Styl życia: perspektywa homo eligens [w:] Styl życia. Kultura. Wybór: szkice*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Sieradzan J. (2005), *Trickster, głupiec, idiota [w:] tegoż, Szaleństwo w religiach świata*, Inter Esse: Wydawnictwo Wanda, Kraków.
- Sikora T. (2004), *EUOI. Studia z symbolizmu i metaforyzacji katoptrycznej*, Nomos, Kraków.
- Siwiec M. (2002), *Orfizm jako jedna z dwóch linii poezji [w:] tejże, Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gerarda de Nerval w kontekście epoki*, Universitas, Kraków.
- Sulima R. (2000), *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

- Sułkowski B. (1999), *O osobliwościach uprawiania socjologii literatury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Szczerba W. (2001), *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli wczesnochrześcijańskiej*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław.
- Szyjewski A. (1991), *Symbolika kruka. Między mitem a rzeczywistością*, Nomos, Kraków.
- Szyjewski A. (oprac.) (1997), *Teoria mitu. Wybór tekstów*, Instytut Religioznawstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Szyjewski A. (2001), *Etnologia religii*, Nomos, Kraków.
- Todorow T. (2004), *Ludzie-opowieści*, przeł. R. Zimand [w:] *Narratologia*, red. M. Głowiński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Toporow W. (2003), *Przestrzeń i rzecz*, przeł. B. Żyłko, Universitas, Kraków.
- Trzciniński Ł. (2005), *Pojęcie życia i mitologia*, „Mit w badaniach religioznawców. Studia Religio-logiczne”, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, red. J. Drabina, z. 38.
- Trzebiński J. (red.) (2002), *Narracja jako sposób rozumienia świata*, Gdańskie Wydawnictwa Psychologiczne, Gdańsk.
- Turner V. (2005a), *Gry społeczne i obrzędowe metafory* [w:] tegoż, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Turner V. (2005b), *Przedstawienie w życiu codziennym, życie codzienne w przedstawieniu* [w:] tegoż, *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa.
- Turner V. (2010), *Liminalność i communitas* [w:] tegoż, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, wstęp J. Tokarska-Bakir, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Woleński J. (2003), *Granice niewiary*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wnuk-Lipiński E. (1996), *Specyfika postkomunistycznej rekonstrukcji demokratycznej* [w:] tegoż, *Demokratyczna rekonstrukcja. Z socjologii radykalnej zmiany społecznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Wyspiański S. (1960), *Śmierć Ofelii. Scena dramatyczna* [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 10, red. pod kier. L. Płoszewskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wyspiański S. (1961), *Hamlet* [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. 13, red. pod kier. L. Płoszewskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Źródła internetowe

http://www.lochcamelot.art.pl/o_kabarecie.php [odczyt: 21.12.2009].

<http://www.tvp.pl/seriale/komediowe/ranczo/o-serialu> [odczyt: 14.03.2009].

Indeks osób¹

- Abraham 64
Achilles 30
Adam 64
Adamczyk Wojciech 118
Anaksymander 91
Antoni, św. 125
Anu 51
Astarte (Inana, Isztar) 51, 97–98
Attis 44
Austin John 116, 141
- Barabasz Anna 117, 144
Bachelard Gaston 49–50, 79, 141
Bacon Franciszek 9
Baldock John 53, 125, 141
Banks Marcus 118, 141
Baoz Franz 64
Barański Janusz 20, 141
Barciś Artur 118
Barthes Roland 58–59, 100, 112, 118–119, 141
Bauman Zygmunt 89
Beckford Jim 94, 141
Belting Hans 117, 141
Bergson Henri 42
Bettelheim Brunon 136
Biegeleisen Henryk 105
Bielik-Robson Agata 104–105, 115, 141
Bieńkowska Ewa 146
Bloom Harold 94
Boa Fraiser 61, 142
Boal Augusto 141
Borkowska Grażyna 141, 145
Borowik Irena 114, 141
Borowski Andrzej 27, 142
Boryś Wiesław 99, 141
- Broch Hernan 54, 141
Brutter Robert 118
Buchowski Michał 145
Budda 44
Bucholc Marta 142
Butler Judith 135
- Callois Roger 35, 142
Campbell Joseph 43, 45, 47, 55, 60–61, 142
Canetti Elias 135
Carnap Rudolf 133
Cassirer Ernst 42
Cetwiński Marek 52, 142
Charcot Jean Martin 100
Ching Leo 120, 142
Chodorowska Marta 118
Chomsky Noam 11
Chudak Henryk 141
Chwedeńczuk Bogdan 141
Cichowicz Stanisław 146
Cierpisz Małgorzata 146
Cieślakowski Jerzy 40, 142
Clifford James 132
Curtius Ernst Robert 56, 142
Cyceron 60
Cypryjański Piotr 145
Czaja Dariusz 19, 57, 142
Czarnacka Agata 145
Czech 53
- Ćwikła Paweł 98, 142
- Dancyngier Józef 146
Dao 43
D'Arc Joanna 136

¹ Indeks opracował Piotr Kapusta.

- Darwin Karol 100
 Dawid 53, 64
 Demokryt 133
 Derrida Jacques 70, 100
 Dharma 43
 Dilthey Wilhelm 19
 Dmochowski Franciszek Ksawery 143
 Douglas Mary 20, 98, 131–139, 142
 Drabina Jan 144, 148
 Drewich Marek 52, 142
 Durand Gilbert 40, 142
 Durkheim Emil 98, 132, 136
 Dziadek Adam 141
- Eliade Micrea 44, 46, 57, 127, 142
 Empedokles 37
 Eneasz 30
 Etana 51
 Eurydyka 39, 52
 Ewa 97
- Fajdros 70
 Falski Maciej 145
 Flis Mariola 7, 11, 15, 25, 143
 Flowers Betty 142
 Foucault Michael 100
 Freud Zygmunt 90
 Frontisi-Ducroux Vernant 83, 143
- Gadacz Tadeusz 60, 64, 143
 Gazda Grzegorz 125, 143
 Gdula Maciej 145
 Gellner Ernest 131, 134
 Gennep Arnold, van 132, 134
 Giddens Anthony 89, 99, 106, 120–121, 143
 Głowiński Michał 118, 143
 Godzic Wiesław 117, 143
 Gołąb Mariusz 125, 143
 Grau Oliver 118, 143
 Greimas Algirdas Julien 42, 70, 145
 Grochowicz Agnieszka 110–116
 Grotowska Stella 99, 143
 Grotowski Jerzy 141
 Grzegorzczak Anna 145
 Gutenberg Jan 10
- Halkiewicz-Sojak Grażyna 144
 Hamlet 69, 71–78, 82
 Harrison Jane Ellen 61
 Hastrup Kirsten 110, 132, 143
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 10
 Heraklit 91
 Herling-Grudziński Gustaw 57–58, 143
 Hernas Czesław 122, 142
 Hezjod 145
 Hitler Adolf 135
 Hoffman Henryk 95, 143
 Homer 30, 143, 145
 Hyży Ewa 102, 143
- Illouz Eva 22, 143
 Isztar (Astarte, Inana) 51, 97–98
 Izaak 64
- Jakub 64
 Jakubczak Marzena 126, 143–144
 Jan, św. 38, 56
 Jedlicka Wanda 141
 Jesse 64
 Jezus (Chrystus) 44, 64, 95, 100–101
 Józef 64
 Józef, św. 53
 Jung Carl Gustav 90
- Kalinowska Maria 123, 144
 Kalus Bogdan 118
 Kania Ireneusz 142, 144
 Kant Immanuel 100
 Kantor Tadeusz 102, 106, 144
 Kapusta Anna 9, 13, 18, 67, 102–103, 117, 119, 144
 Kasandra 38
 Kerenyi Karoly 127, 144
 Kępiński Antoni 21, 23, 144
 Kijowski Andrzej 7, 11, 25, 27–29, 33, 36–37, 39–43, 45, 47–52, 54, 57, 60, 62–63, 65
 Klaus Zygfryd 21, 146
 Klekot Ewa 142–143
 Klemczak Stefan 17, 144
 Kłosińska Krystyna 68, 144
 Kłosiński Krzysztof 141
 Kocjan Krzysztof 142
 Kołakowski Leszek 10, 25, 100, 133, 143
 Kołyszko Piotr 142
 Kopaliński Władysław 43, 45, 64, 80, 123, 144
 Kordys Jan 117, 144
 Kornecka Ewa 114
 Kosior Wojciech 97, 144
 Kotula Franciszek 36, 114, 145
 Kowalski Piotr 79, 121, 145

- Koźmian Stanisław 142
Krasicki Ignacy 31
Krasowska Ewa 68, 145
Kraszewski Józef Ignacy 142
Kritias 62–63
Kristeva Julia 90–93, 131, 145
Krokiewicz Adam 80, 145
Królikowski Paweł 118
Ksenophanes 95
Kubiak Zygmunt 143
Kubikowski Tomasz 141
Kudelski Zdzisław 143
Kulawik Adam 29, 145
Kuligowski Waldemar 120, 145
Kunce Aleksandra 67
- Laertes 72
Laokoon 38
Laplace Pierre Simon, de 100
Latour Bruno 97, 145
Leach Edmund 42, 61, 135, 145
Lech 52, 70, 126
Leeuw Gerardus, van der 29, 33, 35–36, 40–42, 145
Leszczyńska Katarzyna 99, 145
Levi-Strauss Claude 27, 145
Levy-Bruhl Lucien 133
Lilith 97
Lipińska Marta 118
Liriopie 85
Luhmann Niklas 132
- Łebkowska Anna 111, 145
Łyczkowska Krystyna 51, 145
- Maat 43
Maciejewski Sylwester 118
Madej Kazimierz 109–110
Maissoneuve Jean 138
Manovich Lev 118, 145
Manterys Aleksander 105, 110, 117, 145
Markowski Michał Paweł 145
Matuszek Gabriela 89–90, 98, 102, 104–105, 145–146
Mayenowa Maria Renata 146
McLuhan Marshall 9
Me 43
Mearns Dave 22, 146
Meduza 83
- Meletinskij Eleazar Moiseevic 61, 126, 146
Merleau-Ponty Maurice 35, 146
Mickiewicz Adam 121–122, 144
Milerski Tadeusz 60, 64, 143
Miller William R. 20, 146
Moderski Jerzy 141
Moyers Bill 55, 142
Mrozowska Jadwiga 76, 81, 146
Mrówczyński Piotr 142
- Nacher Anna 118, 121, 124, 146
Narcyz 84–86
Niemczuk Jerzy 118
Nietzsche Friedrich 98
Nieznanowski Stefan 122, 146
Noe 64
Norwid Cyprian Kamil 18, 144
Nowak Stefan 130
- Ofelia 25, 67–87, 106
Olejniczak Józef 120, 146
Oliver Kelly 131, 146
Onan 98
Orfeusz 52
Osęka Andrzej 142
Ostrowska Elżbieta 126
Ostrowska Ilona 118
Otto Rudolf 95
Owczarek Jerzy 117
Owidiusz 72, 84–85
- Pankalla Andrzej 21, 146
Paprocka-Podlasiak Bogna 144
Pasek Jan Chryzostom 122, 143
Pasek Zbigniew 99, 122, 145
Paszkowski Józef 72–73, 142
Pawluczuk Włodzimierz 99–100, 114, 146
Pauzaniusz 85–86
Peleus 30
Perec Georges 19
Piątek Katarzyna 117, 144
Pieniążek Marek 106
Platon 55–56, 62, 70, 90–92
Polit Paweł 58–59
Poloniusz 69
Pomian Krzysztof 145
Popiel Magdalena 94
Pręgowski Piotr 118
Prokopiuk Jerzy 145

- Protagoras 133
 Przybyszewski Stanisław 7, 11, 25, 89–96, 98–106, 145–146
 Radkiewicz Małgorzata 15, 144
 Rapport Roy 132
 Ratajczak Tomasz 109
 Remus 52
 Renan Ernest 100–101
 Reszke Robert 143
 Ricoeur Paul 17, 56–57, 63, 70, 147
 Riffaterr Michael 111
 Robotycki Czesław 121, 147
 Rochowski Michał 141
 Rodak Magdalena 143
 Rodak Paweł 143
 Roheim Geza 133
 Rollnick Stephen 20, 147
 Romulus 52
 Rorty Richard 132
 Rothenbuhler Eric Walter 117, 147
 Rowiński Cezary 142
 Rus 52
 Ruth 64
 Rychard Andrzej 130
 Ryziński Remigiusz 145

 Samuel 136
 Santorski Jacek 142
 Schechner Richard 105–106, 117, 135, 141
 Schulz Bruno 42, 57, 60, 147
 Segal Hanna 93, 147
 Selous Henry C. 142
 Sfinks 97
 Siciński Andrzej 121, 147
 Siemieński Lucjan 143
 Sieradzan Jacek 128, 147
 Sikora Tomasz 82–83, 86, 147
 Sikorska Liliana 141, 145
 Simbierowicz Zygmunt 143
 Siwiec Magdalena 95, 147
 Skoczylas Jerzy 146
 Sokrates 63
 Solon 63
 Speer Albert 135
 Sperber Dan 133
 Steiner Franz 132
 Strauss Leo 100–101
 Sulima Roch 21, 120, 147

 Szarzyńska Krystyna 51, 145
 Szczerba Wojciech 55, 148
 Szeherezada 25
 Szekspir William 72–73, 106, 142
 Szulżycka Anna 143
 Szyjewski Andrzej 28–29, 52, 118, 125

 Środa Krzysztof 142

 Tatkiewicz Anna 141–142
 Tejrezjasz 85
 Tersteegen Gerhard 41
 Thorne Brian 22, 146
 Tieck Ludwig 73
 Timajos 56, 62–63, 90–91
 Todorow Tzvetan 130, 148
 Tokarska-Bakir Joanna 132–134, 142
 Toporow Władimir 91–92, 148
 Trocha Bogdan 109
 Trzciński Łukasz 17, 148
 Turner Victor 19, 110, 132, 135, 148

 Umińska-Plisenko Elżbieta 145
 Usakiewicz Wojciech 148

 Vernant Jean-Pierre 83, 143
 Vico Giambattista 9–10

 Wagner Roy 28–29, 65
 Wieniewski Ignacy 143
 Wilkoszewska Krystyna 144
 Wilson Bryan 141
 Wirgiliusz 62
 Wnuk-Lipiński Edmund 130, 148
 Woleński Jan 100, 141
 Wons Grzegorz 118
 Wotan 44
 Wrońska Jaga 110–111, 114–115
 Wyspiański Stanisław 7, 11, 18, 25, 67–86, 94, 144

 Zimand Roman 148
 Znaniecki Florian 10

 Żabski Tadeusz 109
 Żak Cezary 118, 128
 Żak Katarzyna 118
 Żyłko Bogusław 148

REDAKTOR PROWADZĄCY

Jadwiga Makowiec

ADIUSTACJA JĘZYKOWO-STYLISTYCZNA

Józefa Kunicka-Synowiec

KOREKTA

Gabriela Niemiec

SKŁAD I ŁAMANIE

Hanna Wiechecka

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-631-18-80, tel./fax 12-631-18-83

