

BAJKA I ŚMIERĆ

WYBRANE KONTEKSTY
W LITERATURZE I KULTURZE WSPÓŁCZESNEJ



REDAKCJA: EWELINA CHODŹKO, PAULINA POMAJDA

LUBLIN 2023

**Bajka i śmierć – wybrane konteksty
w literaturze i kulturze współczesnej**

Bajka i śmierć – wybrane konteksty w literaturze i kulturze współczesnej

Redakcja:
Ewelina Chodźko
Paulina Pomajda

Lublin 2023

**Wydawnictwo Naukowe TYGIEL składa serdeczne podziękowania
zespółowi Recenzentów za zaangażowanie w dokonane recenzje
oraz merytoryczne wskazówki dla Autorów.**

Recenzentami niniejszej monografii byli:

- prof. dr hab. Teresa Wilkoń
- dr hab. Pelagia Bojko, prof. UJK
- dr hab. Dorota Janina Podgórska-Jachnik
- dr hab. Andrzej Radomski, prof. UMCS
- dr hab. Kristina Vorontsova
- dr Agnieszka Kościuk-Jarosz
- dr Damian Kutyla
- dr Olga Letka-Spychała
- dr Katarzyna Sikorska-Bujnowicz
- dr Grzegorz Skrobotowicz
- ks. dr Andrzej Sołtys
- dr Monika Urbańska

Wszystkie opublikowane rozdziały otrzymały pozytywne recenzje.

Skład i łamanie:

Monika Maciąg

Projekt okładki:

Marcin Szklarczyk

Korekta:

Ewelina Chodźko

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe TYGIEL sp. z o.o.

ISBN 978-83-67104-81-4

Wydawca:

Wydawnictwo Naukowe TYGIEL sp. z o.o.

ul. Głowackiego 35/341, 20-060 Lublin

www.wydawnictwo-tygiel.pl

Spis treści

Urszula Sawicka	
Baśń w reklamie – o znaczeniach elementów baśniowych w promocji produktu	7
Małgorzata Makowska	
Bajka, metafora i symbol jako narzędzia stosowane w coachingu.....	19
Małgorzata Makowska	
Tam i z powrotem – elementy monomitu we „Władcy Pierścieni” Petera Jacksona jako narzędzie coachingowe w pracy z młodzieżą	43
Kamil Piekarski	
<i>Elevated horror</i> jako bajka dla dorosłych	54
Barbara Forysiewicz	
„Encanto” – nowa era bajek Disneya	64
Zuzanna Szynkowska	
Prawo w filmach animowanych na przykładzie serii „Shrek”	71
Krzysztof Borowski	
Krach giełdowy w filmach fabularnych jako przykład nurtu katastroficznego w sztuce.....	81
Alia Kubicz	
Kobieta-wojowniczką w eposie wschodnich Słowian na przykładzie bylin rosyjskich	92
Jan Morawicki	
Topos zderzenia dobra (prawosławie) ze złem (siły śmierci) w czasopiśmie „Przegląd Prawosławny”	103
Aleksandra Julia Brzeźniak-Bielecka	
Umieranie jako stan – turgieniewowskie pojmowanie śmierci na przykładzie „Dziennika człowieka niepotrzebnego”	114
Agnieszka Wajroch	
Thanatos jako przewodnik w drodze do domu. O motywie śmierci-powrotu twórczości Jacka Malczewskiego. Przyczynek do badań.....	124
Iwona Kolasińska-Pasterczyk	
Podróż w światło. Śmierć jako akt kreacji w filmie „Źródło” („The Fountain,” USA 2006) Darrena Aronofsky’ego	143

Rafał Niezgoda	
„Don Andréa Vésalius” Pétrusa Borela, czyli fascynacja anatomią. W kierunku romantycznej koncepcji ludzkich zwłok	170
Joanna Wąsikowska	
Religijna wspólnota jako alternatywny styl życia w ponowoczesnym społeczeństwie.....	195
Marcelina Zdenkowska	
Problemy i perspektywy kultury współczesnej w rozumieniu Josepha Ratzingera – Benedykta XVI	217
Joanna Ojdana	
Blisko pamięci – badania nad współpracą regionalnych instytucji kultury z kombatantami i weteranami. Zarys problematyki	226
Indeks Autorów	248

Baśń w reklamie – o znaczeniach elementów baśniowych w promocji produktu

1. Wprowadzenie

W pracach współczesnych badaczy kultury, w szczególności autorów tekstów poświęconych problematyce baśni, zauważalna jest wysoka częstotliwość wskazywania przez nich na ciągłą obecność elementów baśniowych w różnych wytworach kultury. W najnowszych, powstałych w drugim dziesięcioleciu XXI wieku pracach z tego zakresu pisze się o panującej obecnie: *modzie na baśnie*², swoistej – *popkulturowej ekspansji baśni*³ czy baśniach jako *ikonie współczesności*⁴. Nawiązania do tego gatunku pojawiają się zarówno w tekstach literackich, jak i w filmach, a także w takich produktach kultury, jak: komiks, serial, programy z gatunku *make-over*, gry wideo czy reklamy. W niniejszym artykule skoncentruję się na ostatnim ze wspomnianych wyżej przykładów – reklamie.

2. Stan badań

Temat nawiązywania w tekstach kultury do historii baśniowych, doczekał się już wielu opracowań naukowych – by wspomnieć tu choćby prace takich badaczy, jak: Kamila Kowalczyk, Maciej Skowera, Weronika Kostecka, Ryszard Waksmund czy Anna Kozłowska. Wskazana problematyka jest także często wybierana i opracowywana przez studentów w ramach prac dyplomowych: licencjackich, magisterskich, doktorskich. Pokazuje to niezwykłą popularność, ale także niesłabnącą aktualność podejmowanej w niniejszym artykule tematyki. Niemniej, biorąc pod uwagę to, że wspomniane opracowania dotyczą produktów kultury, w tym tekstów medialnych, należy pamiętać, że ich badanie wymaga ciągłej aktualizacji i weryfikacji wyników prowadzonych analiz. Dlatego też, w tym tekście, poświęcam uwagę przede wszystkim najnowszym badaniom dotyczącym omawianego przeze mnie zagadnienia, w szczególności analizom pod kątem obecności wątków baśniowych w kampaniach reklamowych. W tekście odnoszę się do publikacji powstałych w XXI wieku, w latach 2015-2022, jak również analizuję współczesne przykłady reklam, powstałych i emitowanych w latach 2016-2020. Praca ta ma kontynuować i rozwijać wnioski z podejmowanego już przez badaczy zagadnienia wykorzystania elementów baśniowych w tekście kultury, jakim jest reklama – nie tylko jednak – poprzez bazowanie na ich przywołaniu i odtworzeniu, ale też ukazaniu, na podstawie autorskich badań, nowych, aktualnych refleksji w tym zakresie.

¹ urszula.sawicka@uni.opole.pl, Instytut Językoznawstwa, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Opolski, uni.opole.pl.

² Kostecka W., *Metamorfozy baśni i baśniowe metamorfozy*, Dziedzictwo. Literatura i Kultura, 2, 2020, s. 195.

³ Tamże.

⁴ Waksmund R., *Baśń sponiewierana (Kartka z dziejów gatunku)*, s. 55, [w:] Leszczyński G. (red.), *Kulturowe konteksty baśni. Rozigrana córka mitu*, t. 1, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań 2005, s. 55.

3. Cele pracy i metodologia

Główny cel artykułu stanowi zaprezentowanie i omówienie sposobów wykorzystania oraz funkcjonowania elementów baśniowych w polskojęzycznych reklamach komercyjnych, przede wszystkim w kontekście wpływu nawiązania do wspomnianych historii na promowanie produktu. Jak zostało wcześniej wspomniane – zagadnienie reklamy (tak komercyjnej, jak i społecznej) doczekało się już wielu opracowań naukowych, w różnych dziedzinach: psychologii, marketingu, pedagogice, językoznawstwie czy naukach o kulturze i religii. Jednakże, konkretne jej ujęcie, jakim jest wykorzystanie motywów baśniowych w celach promocyjnych w kampaniach reklamowych, zostało do tej pory jedynie powierzchownie zbadane. Zwraca na to uwagę Anna Kozłowska, stwierdzając, iż pogłębiona analiza motywów kulturowych (w tym wątków baśniowych), jako perswazyjnego materiału reklamowego w polskiej literaturze przedmiotu *poruszana jest niezwykle rzadko*⁵. Przywołana badaczka akcentuje fakt niewielkiej ilości prac w dyskursie naukowym, które zawierają wyniki badań *stricte* dotyczących kwestii powiązania *owych motywów* [kulturowych – w tym – baśniowych – przyp. U.S.] *z potencjałem perswazyjnym tkwiącym w komunikacie reklamowym*⁶.

Niniejsze badania mają przyczynić się do częściowego wypełnienia luki badawczej w tym zakresie, a także dołożyć kolejny głos w obszarze ogólnych badań nad reklamą i jej działaniami promocyjnymi. W przedstawionych rozważaniach podjęto również próbę ukazania potencjalnych powodów wykorzystania elementów baśniowych historii w spotach komercyjnych. Tekst stanowi ponadto weryfikację aktualności i adekwatności istnienia wskazywanego przez wielu współczesnych badaczy zjawiska – „mody na baśnie”. Badania przeprowadzono z wykorzystaniem perspektywy kulturoznawczej. Oznacza to, że reklamę traktuję jako wytwór kultury stworzony w określonych celach, jak również odpowiadający na konkretne potrzeby społeczeństwa.

Artykuł przyjmuje charakter przeglądowy oraz analityczny (badawczy). Wstępne rozważania teoretyczne mają formę tekstu naukowego o charakterze przeglądowym, celem ukazania wyników dotychczasowych badań w omawianym obszarze. Dalsza część artykułu posiada charakter analityczny. W tym fragmencie przedstawiono autorskie badania wybranych współczesnych (pochodzących z lat: 2016-2020) polskojęzycznych komercyjnych spotów reklamowych odwołujących się do historii baśniowych. Wykorzystaną metodę ich badań stanowi analiza treści. Dostęp do analizowanych spotów odbywał się za pośrednictwem platformy YouTube. Selekcja materiału badawczego zachodziła w oparciu o wysoką popularność reklam (mierzoną na wspomnianym serwisie przez liczbę wyświetleń⁷) oraz w odwołaniu do baśni z tzw. kanonu – czyli tych kojarzonych – jak pisze Kamila Kowalczyk – *przez większość uczestników kultury*⁷. Badaczka zalicza do nich m.in. „Czerwonego Kapturka”, „Jasia i Małgosię” oraz

⁵ Kozłowska A., *Sila perswazyjna motywów kulturowych w reklamie telewizyjnej*, s. 63, [w:] Chrzęścik M. (red.), *Multimedia design. Metody, techniki i narzędzia*, Wydawnictwo, Warszawa 2015.

⁶ Tamże.

⁷ Wszystkie analizowane przeze mnie reklamy mają na chwilę obecną od 2016 tys. do 4,3 mln wyświetleń na portalu YouTube (stan na dzień: 29.12.2022), co uznaję za wyznacznik ich wysokiej popularności i rozpoznawalności wśród odbiorców.

⁸ Kowalczyk K., *Baśń w zwierciadle popkultury. Recenzje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2016, s. 65.

„Śpiącą Królowę”⁸. Postępowanie w ten sposób sprzyjać ma łatwemu odniesieniu wniosków z tego tekstu do własnych doświadczeń kulturowych i przemysłów w omawianym obszarze.

Poszerzenie rozważań o badania własne podyktowane jest chęcią dodania kolejnych wniosków, przemysłów do dotychczasowego stanu wiedzy na omawiany temat, jak również odniesienia się do prawdziwości zasygnalizowanego na początku stwierdzenia współczesnej popularności wątków baśniowych w tekstach kultury.

4. Baśń w (pop)kulturze

Baśń stanowi gatunek, który można analizować na wielu poziomach. Trudno też zaprezentować jego jednoznaczną definicję oraz wskazać głównych odbiorców. W przeszłości, historie baśniowe przekazywane w sposób oralny skierowane były bowiem zazwyczaj do całej społeczności – głównie dorosłych, natomiast adresat baśni literackiej to przede wszystkim dziecko⁹. Z tego podziału komunikacyjnego wynika wiele odmienności obu tekstów. Historie opowiadane drogą ustną cechowała anonimowość, posługiwanie się schematami narracyjnymi oraz prostota języka. Nierzadko zawierały one również elementy makabry oraz obscena¹⁰. Baśń literacka to z kolei opowieść mająca autora, dążąca do oryginalności treści oraz złożonego charakteru przekazu¹¹.

Słownik polskiej bajki ludowej pod redakcją Violetty Wróblewskiej podaje, iż słowo „baśń” wywodzi się z prasłowiańskich terminów: *basn*, *basni* – co oznacza: „gadanie”, „zamawianie”, „słowa zaklęcia”, a także: *opowieść nieprawdopodobną i fantastyczną*¹². Wykładnię zamieszczoną w tej publikacji uznaję za obowiązującą dla niniejszych rozważań, ponieważ zawiera ona odwołania do myśli różnych badaczy (a więc wspomnianą już wielość perspektyw rozumienia terminu i gatunku, jakim jest baśń). Zgodnie z zawartą w przywołanym słowniku definicją stanowi ona:

*Jeden z popularnych gatunków literatury fantastycznej adresowanej głównie dla dzieci. Nazwą tą określa się również bajkę ludową – bajkę magiczną [...], ponieważ podobnie jak w formie autorskiej istotą tego rodzaju opowieści jest harmonijne łączenie rzeczywistości realnej i nierealnej, opartej na prawach cudowności, w obrębie której swobodnie przemieszcza się bohater [...]. Baśń literacką traktuje się jako formę, która wyewoluowała z bajki ludowej, albo też za wytwór niezależny od folkloru, albo za zjawisko wyrosłe na gruncie literatury, ale czerpiące inspiracje z tradycji oralnej*¹³.

Do elementów wyróżniających historie baśniowe zalicza się przede wszystkim „cudowność” (jako czarodziejskość, magiczność, a nie – fantastyczność), która funkcjonuje w niej jako *główna siła sprawcza zdarzeń*. Innymi wskazywanymi przez badaczy wyróżnikami tego gatunku są: „dwuplanowość” oraz „formuliczność”¹⁴. Głównym bohaterem baśni jest zawsze postać ludzka¹⁵. Akcja dzieje się zaś w nieokreślonym miejscu

⁹ Wróblewska V. (red.), *baśń* (hasło), *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 1, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018, s. 295.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 294.

¹² Tamże, s. 295.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 294.

¹⁵ Tamże, s. 294-295.

i czasie, co tworzy uniwersalny charakter realizowanych w tego typu opowieściach struktur fabularnych¹⁶. Stwarza to możliwość ich łatwej adaptacji do różnych epok i odmiennych warunków kulturowych.

Adaptacyjne właściwości baśniowych historii oraz ludzka potrzeba słuchania opowieści¹⁷, sprawiają, iż baśń może doskonale odnajduje się również w dzisiejszych realiach – kulturze popularnej i masowej¹⁸. Już samo to stwierdzenie, pojawiające się w różnych pracach naukowych, stanowi już moim zdaniem przesłankę ku temu, by myśleć o baśni i występujących w niej motywach jako o historiach ponadczasowych.

5. Baśń w reklamie komercyjnej

Etymologii terminu „reklama” – jak pisze Ewa Szczęsna – należy upatrywać w łacińskim *reclamo* – co oznacza: krzyżeć na kogoś, głośno sprzeciwiać się, odbrzmiewać echem oraz anglojęzycznym pojęciu *advertising* – czyli skierowanie uwagi na określony produkt. Ostatni z terminów – w opinii badaczki – lepiej oddaje cel omawianego zjawiska¹⁹. Reklama komercyjna stanowi połączenie komunikatu i perswazji²⁰. Informacja w niej zawarta prezentowana jest w taki sposób, by wywrzeć pozytywne wrażenie dotyczące oferowanego produktu oraz budować *przyjemne skojarzenia* [z ofertą, treścią reklamy, marką – przyp. U.S.] *u odbiorcy*²¹. Benefity, które obiecuje reklama komercyjna, można, wedle jej przekazu, zdobyć szybko. Wystarczy bowiem zakupić oferowany produkt²².

Aby osiągnąć swój podstawowy cel, a więc nakłonić konsumenta do zakupu towaru, reklama komercyjna wykorzystuje różne środki i techniki przyciągania uwagi oraz perswazji. Termin „perswazja” wywodzi się od łacińskiego *persuasio*, czyli „przekonanie”, „wiara”²³. To: *świadoma próba podjęta przez pewną osobę, w celu wywołania zmiany postaw, przekonań lub zachowań [...] osoby bądź też grupy osób za pomocą transmisji pewnych informacji*²⁴. Techniki perswazji wykorzystane w reklamie komercyjnej mają na celu oczarowanie i nakłonienie potencjalnego konsumenta do zakupu oferowanego towaru²⁵. W pracach naukowych omawiających zagadnienie funkcjonowania elementów baśniowych w tekstach reklamowych, badacze najczęściej wskazują na wykorzystanie lub nawiązanie przez reklamodawców do: motywu – np. wątku, przedmiotu, postaci, struktury fabularnej oraz samego terminu i rozumienia słowa „baśń”²⁶.

¹⁶ Niesporek-Szamburska B., *Baśń*, s. 50, [w:] Heska-Kwaśniewicz K. (red.) *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008.

¹⁷ Stefaniak-Maślanka B., *Baśń, storytelling i popkultura. Współczesna baśń w odcinkach*, [w:] Kocot M., Szafraniec K. (red.), *Języki (pop)kultury w literaturze, mediach i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005.

¹⁸ Kowalczyk K., *Życie długie i szczęśliwe właśnie dobiegło końca – renarracje baśni w grze „American McGee’s Grimm”*, s. 161-162, [w:] Sakowski K., Płęsa Ł.M., (red.), *Nowe media w języku, kulturze i literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

¹⁹ Szczęsna E., *Poetyka reklamy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 13.

²⁰ Tamże.

²¹ Bazuń D., *Nagość w reklamie społecznej*, *Relacje. Studia z nauk społecznych*, 3, 2017, s. 127.

²² Tamże, s. 127.

²³ Kopaliński W., *perswadować* (hasło), [w:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wydawnictwo: Wiedza Powszechna, Warszawa 1971, s. 576.

²⁴ Tokarz M., *Argumentacja. Perswazja. Manipulacja. Wykłady z teorii komunikacji*, GWP, Gdańsk 2006, s. 195.

²⁵ Kozłowska A., dz. cyt., s. 63.

²⁶ Kozłowska A., dz. cyt., s. 67.

Jako obowiązującą dla tego tekstu przyjmuję definicję motywu J. Słowińskiego, który ujmuje go w następujący sposób:

[to] *cząstka, fragment literatury, malarstwa, filmu, religii, tradycji [...] zapożyczony lub na nowo zinterpretowany i przetworzony na potrzeby przekazu z zachowaniem jego zrozumiałości, która wynika ze zbliżonych kompetencji poznawczych ugruntowanych na wspólnej płaszczyźnie kulturowej*²⁷.

Do charakterystycznych dla baśni motywów zaliczane są motywy: walki dobra ze złem, podróży bohatera, śmierci jednego z rodziców, motyw złych rodziców lub rodzeństwa²⁸, wróżki, karety, lustra oraz magicznych przedmiotów²⁹.

Jako strukturę fabularną baśni ujmuję natomiast charakterystyczny dla tego gatunku sposób tworzenia narracji oraz jej przebieg³⁰. Schemat gatunkowy tego typu historii cechuje przede wszystkim brak dokładnego określenia czasu i miejsca akcji. Widoczne jest to w charakterystycznych dla tych historii zwrotach: *dawno, dawno temu...* czy *za siedmioma górami, za siedmioma lasami*³¹. Rosyjski literaturoznawca – Władimir Propp – wyróżnił dodatkowo takie znaczące ich elementy, jak: rozpoczęcie akcji opowieści od wątku „szkody” lub „braku” i zmierzanie jej fabuły do ostatecznego „wesela” lub innych funkcji występujących w charakterze rozwiązania³². Warto dodać, iż przeważnie (choć nie zawsze) baśń przyjmuje pozytywne zakończenie. Na końcu opowieści często (aczkolwiek nie jest to warunek konieczny) pojawia się również morał, a więc pouczający wniosek, nauka, płynąca z danej historii³³.

Struktura baśni bądź wybrane jej elementy, wykorzystywane są w wielu tekstach kultury – w tym – w omawianych w tym artykule komunikatach reklamowych.

6. Elementy baśniowe w reklamach komercyjnych – badania własne

Do analizy zostały wybrane trzy polskojęzyczne reklamy komercyjne, które ukazywały się w telewizji oraz w internecie na przestrzeni lat: 2016-2020. Materiał badawczy stanowiły: reklama sieci drogerii Rossmann z 2016 roku, świąteczna kampania księgarni Empik z 2018 roku oraz seria spotów promocyjnych zrealizowanych dla firmy Expander z 2020 roku.

6.1. Śpiąca Królewna (Rossmann)

W spocie reklamowym drogerii Rossmann pochodzącym z 2016 roku, został wykorzystany motyw Śpiącej Królewny. W komunikacie audiowizualnym pojawia się młoda, atrakcyjna kobieta leżąca na dużym, zdobionym baldachimem łożu. Scenie tej nie towarzyszy żaden dialog czy komentarz ze strony bohaterki. Jako widzowie słyszymy

²⁷ Słowiński J., *motyw* (hasło), [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, tom 1, PWN, Warszawa 1984.

²⁸ Kosik E., *Baśń w życiu dziecka: cechy, funkcje, rola baśni w życiu dziecka, baśnioterapia: poradnik [recenzja]*, Nowa Biblioteka. Usługi, Technologie Informacyjne i Media, 3, 2019, s. 126.

²⁹ Por. m.in. Propp W., *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2011.

³⁰ Tamże, s. 91.

³¹ Niesporek-Szamburska B., dz. cyt., s. 50.

³² Propp W., dz. cyt., s. 91.

³³ Kiełpińska A., *Pomiędzy grozą a uniwersalizmem, czyli baśnie braci Grimm w interpretacji twórców The Walt Disney Company*, s. 187-188, [w:] *Baśnie i bajki jako przedmiot interdyscyplinarnych badań naukowych*, Szymczyk P., Chodźko E. (red.), Wydawnictwo Naukowe TYGIEL, Lublin 2022.

tylko głos narratorki, która prowadzi akcję reklamy. Młoda kobieta nie śpi, ale reaguje na kobiecy głos z *offu*, który wyraża następujący komunikat: *Królewno, obudź się!*³⁴ Nazwanie bohaterki „królewną” oraz widoczna wówczas na ekranie udana próba obudzenia jej wypowiedzianą i wcześniej zacytowaną frazą, stanowi nawiązanie do historii „Śpiącej Królowny”, spisanej i umieszczonej w zbiorze baśni przez braci Wilhelma i Jacoba Grimm. W wersji zapisanej to jednak pocałunek księcia wybudza dziewczynę ze snu. W reklamie jest to głos narratorki.

W kolejnym ujęciu reklamy postać młodej kobiety, siedzącej już na łóżku, staje się dla widza mniej widoczna, „zamglona”. Na pierwszym planie zostają bowiem zaprezentowane konkretne produkty objęte promocją, które można nabyć w drogeriach Rossmann. Prezentacji towarów towarzyszy kobiecy głos z *offu*: *Teraz w Rossmannie promocja jak z bajki! Kup krem na dzień i krem na noc, a tańszy z nich dostaniesz gratis!*³⁵ W tym komunikacie pada termin: „bajka”. Charakter promocji został porównany do oferty „jak z bajki”, a więc promocji fantastycznej, cudownej, niezwyklej³⁶. W tym wypadku cechy baśni: cudowność, niezwykłość zostają przeniesione na specyfikę reklamowanej oferty. W tym układzie to produkt i jego korzystna cena zyskują miano tej niepowtarzalnej.

6.2. Czerwony Kapturek – świąteczna reklama salonów „Empik”

Omawiany spot sieci Empik emitowany był w mediach w Polsce w okresie okołoświątecznym, towarzyszącym Świętom Bożemu Narodzenia w 2018 roku.

Warto na początku zaznaczyć, że reklamie tej można przypisać nie tylko komercyjny, ale i społeczny charakter, gdyż wskazuje ona na pewne negatywne postawy społeczne i skłania do ich zmiany. W tym samym komunikacie sugeruje również, gdzie można nabyć pokazywane w trakcie jego emisji towary.

Centralną i jednocześnie prowadzącą akcję bohaterką spotu jest mała dziewczynka, która opowiada swoim zabawkom historię o Czerwonym Kapturku. W świecie przedstawionym tej reklamy występuje ona jako Kapturek, a zarazem narrator historii.

Opowieść zaczyna się podobnie jak typowa historia baśniowa, mianowicie od słów: *Za górami, za lasami...*³⁷ Dalsza część tej frazy, brzmiąca: *gdzieś, gdzie na pewno był zasięg*³⁸ wskazuje jednak odbiorcy, że jej akcja toczy się we współczesnej, medialnej kulturze.

Dziewczynka w stroju Czerwonego Kapturka wędruje przez las, w którym spotyka różnych baśniowych bohaterów. Należą do nich: wilk (postać z baśni o „Czerwonym Kapturku” braci Grimm), krasnoludki (motyw ze „Śpiącej Królowny”) oraz dziewczynka z zapalkami (bohaterka baśni Hansa Christiana Andersena o tym samym tytule). Wymienione postaci zostały w prezentowanej reklamie ukazane w zupełnie innych niż ma to miejsce w baśniach, kontekstach. Każdy z bohaterów jest wyposażony w konkretne urządzenie technologiczne, z którego korzysta. Wilk, trzęsając smartphona, pozuje do

³⁴ *Śpiąca Królowna. Rossmann – reklama TV*, <https://www.youtube.com/watch?v=5VNVZZ7mQ9Y>.

³⁵ Tamże.

³⁶ Terminy „bajka” i „baśń” są często używane wymiennie. Kwestię tę porusza i rozwija m.in. Maciej Skowera. Por. Skowera M., *Baśń i baśniowość w kulturze popularnej początku XXI w. Moda – trend – postmodernizm*, (Brak wydawnictwa), Warszawa 2014, s. 29-30.

³⁷ „*Żeby Cię lepiej widzieć*” – reklama świąteczna Empiku, <https://www.youtube.com/watch?v=zB7RpUsha3U>.

³⁸ Tamże.

selfie, jeden z krasnoludków ma założony hełm VR, a dziewczynka z zapalnikami, ze słuchawkami w uszach, wygląda na pochłoniętą słuchaniem muzyki z odtwarzacza.

Prezentowana reklama to widoczna modyfikacja literackiej historii baśniowej oraz roli postaci w niej występujących. Charakterystyczna dla baśni nieokreśloność czasu i miejsca akcji, zostaje zaburzona przez informację na temat zasięgu – jednoznacznie wskazującą, w jakich tylko warunkach zdarzenie może mieć miejsce. W opowieści pojawiają się też zupełnie nowe elementy w postaci konkretnych urządzeń elektronicznych. Inne niż w oryginale, jest też jej przesłanie, a więc płynący z historii morał. Dziewczynka występująca w roli Czerwonego Kapturka kończy bowiem opowieść następującymi słowami: *I od tej pory Czerwony Kapturek zawsze miał przy sobie ladowarkę*³⁹. Nie jest to już więc jedynie opowieść dydaktyczna – przestrzegająca dzieci przed samodzielnymi wędrowkami w nieznanym terytorium, ale sugestia na temat tego, co może nam ułatwić codzienne funkcjonowanie we współczesnej kulturze.

Akcja reklamy ma również swój dalszy ciąg, który toczy się po wybrzmieniu opowiedzianej historii, już w aktualnych realiach, w pokoju, w którym przebywa dziewczynka i jej (pochłonięci technologią) rodzice. Usłyszana przez nich opowieść wpływa na zmianę ich postawy – poświęcenia czasu córce zamiast – jak dotychczas – urządzeniom. Obraz ten, zestawiony z hasłem: *Empik. Najważniejsze znajdziesz w środku*, ukazuje wyraźne społeczne oddziaływanie spotu, chęć długofalowego wpłynięcia na postawy oglądających i dokonanie w nich zmiany we własnym życiu. Niemniej obecność logo marki, tematyka technologii i muzyki (a więc charakterystycznego asortymentu sklepów Empik), oddaje również obecny w niej perswazyjny wymiar reklamy. Zapoznaje bowiem ludzi z marką i wpływa na jej pozytywne postrzeżenie.

6.3. „Kredyty to nasza bajka” – Expander

Kampania firmy Expander została przygotowana przez agencję Artagence. Jej emisji towarzyszyła promocja nowego urządzenia dla klientów filmy – internetowej wyszukiwarki nieruchomości⁴⁰. Kampania składa się z czterech filmów 15-sekundowych oraz czterech spotów 6-sekundowych. Pierwsza grupa spotów stanowi prezentację zasadniczych wobec rozwoju fabuły w reklamie zdarzeń – a więc chęć kupna mieszkania przez konkretnych bohaterów. Reklamy 4-sekundowe są natomiast dopełnieniem ukazanych zdarzeń – postaci występują w nich już właściciele własnych „czterech ścian”. Pierwszy spot firmy Expander został wyemitowany w kwietniu 2020 roku. Cyklicznie wyświetlano dalsze epizody reklamy.

Bohaterami tej serii reklam są postaci znane z historii baśniowych. Ukazane są one jednak w nieco odmiennych wcieleniach i diametralnie różnych kontekstach. Pierwsza, odwiedzająca pośrednika klientka to młoda kobieta, która zgubiła pantofelek w czasie poszukiwań idealnego kredytu mieszkaniowego. Jej osoba i historia stanowi wyraźne nawiązanie do postaci Kopciuszka. W pozostałych spotach o kredyt ubiegają się również: kobieta w kilkorgiem dzieci (wizualnie podobna do disneyowskiej Śnieżki⁴¹), Bastian wraz z Bellą (podobni do bohaterów baśni „Piękna i Bestia”) oraz Alan i Jaśmina (stylizowani na parę: Aladyn i Jasmina z „Księgi Tysiąca i jednej nocy”).

³⁹ Tamże.

⁴⁰ *Baśniowe postaci w reklamie Expandera przekonują, że „Kredyt to nasza bajka” (wideo)*, <https://www.wirtualnemedi.pl/artykul/basniowe-postaci-reklama-expander-kredyt-to-nasza-bajka-wideo>.

⁴¹ Por. Film animowany: *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków*, 1937.

Mimo podobieństwa losów postaci z reklamy do życiorysów baśniowych bohaterów, ci występujący w kampanii, przypominają zwyczajnych ludzi, którzy mierzą się z codziennymi problemami, takimi jak konieczność kupna czy zmiany mieszkania. Nadanie im takich właśnie potrzeb odzwierciedla pragnienia i specyfikę prozy życia współczesnych społeczeństw. Reklama ta (jako produkt kultury) staje się więc odpowiedzią na konkretne potrzeby człowieka. W tym kontekście dodać należy, że wszyscy bohaterowie osiągają ostatecznie swoje cele, co może dodatkowo motywować potencjalnych klientów z usług firmy Expander.

7. Elementy baśniowe a perswazja w reklamie

Po zaprezentowaniu treści wybranych reklam, przejdę do odpowiedzi na pytanie: dlaczego we współczesnych reklamach komercyjnych pojawiają się nawiązania do baśni?

Analizujący to zagadnienie badacze jako przyczynę tego zjawiska, najczęściej wskazują na kilka powodów. Pierwszym z nich są czynniki socjokulturowe⁴². Motywy baśniowe – jak zauważa Kamila Kowalczyk – *na stałe wpisały się w kulturę*⁴³ i tradycję. Struktura baśni, brak w niej określenia miejsca i czasu, a także podejmowanie przez nią codziennych i powszechnych życiowych problemów, czyni z niej gatunek uniwersalny, którego adaptacja możliwa jest w dowolnej kulturze i dowolnych czasach. Właściwości przystosowawcze tego typu historii sprzyjają także występowaniu jej elementów w różnych tekstach kultury: współczesnych filmach animowanych, komiksach czy grach wideo. Historie baśniowe, można zatem uznać za opowieści ogólnie znane, których schemat zakorzeniony jest w umysłach kolejnych pokoleń ludzkości. Odwołując się do znanych motywów reklamodawca nadaje komunikatowi znamiona swojskości, co sprzyja, że jego treść będzie dla konsumenta zrozumiała.

Jak wykazały wcześniejsze badania, w procesie adaptacji do innych tekstów kultury, motywy baśniowe mogą jednak ulegać modyfikacji. Jednakże, mimo ich zmiany – jak zauważa Kamila Kowalczyk – *odbiorca jest w stanie rozpoznać w niej schemat baśniowej historii*⁴⁴. Rolę indeksu – pomagającego widzom zidentyfikować pierwowzór wystąpienia danego wątku, mogą pełnić: postać, konkretna scena, miejsce, przedmiot lub słowa. Wszystkie prezentowane w poprzednim fragmencie reklamy nawiązują do kultowych już dzisiaj baśni: „Czerwonego Kapturka”, „Śpiącej Królowny”, „Królowny Snieżki” czy „Pięknej i Bestii”. Odwołanie się do powszechnie znanego kontekstu może sprzyjać zrozumieniu, ale również akceptacji komunikatu przez odbiorcę. Pomaga to także wywołać i utrzymać jego zainteresowanie przekazem⁴⁵. Mechanizm odbioru, w przypadku którego widz przewiduje dalsze części komunikatu, zwiększa siłę perswazji w reklamie, ponieważ sprzyja, by reklamowany produkt był kojarzony lub wręcz zapamiętany przez widza.

Zaciekawienie potencjalnego konsumenta poprzez wykorzystanie motywu baśniowego, wynikać może nie tylko z samej treści reklamy. Natalia Wójtowicz wskazuje w tym kontekście na emocje mogące towarzyszyć odbiorcom w czasie ich recepcji.

⁴² Kowalczyk K., „*Życie długie i szczęśliwe właśnie dobiegło końca*”..., s. 161.

⁴³ Por. Tamże, s. 169.

⁴⁴ Tamże, s. 161.

⁴⁵ Kozłowska A., *Sila perswazyjna motywów kulturowych*..., s. 65.

Badaczka wymienia tu uczucia nostalgii i tęsknoty⁴⁶. Emocje te mogą wystąpić na widok obrazów i usłyszenia treści, które widz pamięta z dzieciństwa – okresu – w którym często czyta się dzieciom baśnie. Kategoria dzieciństwa może z kolei przywołać pozytywne skojarzenia. Zwykle jest to bowiem okres radosny, bez troski, pełen zabawy. Te pozytywne odczucia mogą oczywiście determinować stosunek odbiorców do oglądanej reklamy, wpływając na to, by sam produkt był przez nich oceniany jako wartościowy.

Kolejnym, wskazywanym przez badaczy czynnikiem, który wpływa na stosowanie nawiązań do historii baśniowych oraz – w konsekwencji – na żywotność owych wątków, są niezmiennie potrzeby każdego człowieka. Pomimo upływu lat, ludzie wciąż szukają odpowiedzi na dręczące ich pytania dotyczące: chorób, śmierci, przyszłości czy relacji międzyludzkich. Jako ludzie mamy – jak pisze Jacek Wasilewski – (wciąż) *te same pragnienia i potrzeby*⁴⁷. Chęć znalezienia rozwiązania, utrzymania bądź powrotu do znanego *status quo* to – niezależnie od epoki – aktualne potrzeby ludzkości.

W reklamie komercyjnej „cudowne” rozwiązanie problemu możliwe jest dzięki zakupieniu prezentowanego produktu⁴⁷. Ukazanie go w takim świetle wzmacnia działanie komunikatów perswazyjnych i zwiększa chęć posiadania danego towaru. Ten mechanizm działania i odbioru reklamy widoczny jest przede wszystkim w analizowanej kampanii firmy Expander. W każdym jej spocie postać lub postaci poszukują poprawy swojej sytuacji mieszkaniowej. Rozwiązaniem okazuje się oferowany przez Expandera kredyt na mieszkanie. Dodatkowo, efekty tej korzystnej, podjętej przez bohaterów decyzji (skorzystania z kredytu) widz obserwuje w spotach dopełniających dłuższe reklamy, w których bohaterowie mieszkają już w nowych mieszkaniach. Należy zwrócić uwagę, że mechanizm wywierania wpływu na odbiorcę przez tę kampanię zostaje zwiększony poprzez zastosowanie przez jej twórców kontrastu. Tworzą go historia przed i po otrzymaniu kredytu – z wyraźnym podkreśleniem poprawy sytuacji bohaterów. W przypadku tej serii reklam to jednak nie produkt a usługi konkretnej firmy pełnią funkcję magicznego przedmiotu, „cudownego lekarstwa” na dany problem. Dzięki tak prowadzonej narracji, marce – w tym przypadku firmie Expander – zostaje nadana szczególna i znacząca, mogąca zmieniać rzeczywistość, rola.

Tak, jak to już zostało wielokrotnie przeze mnie wspomniane, motywy baśniowe często zostają przeobrażone dla potrzeb reklamy. Może się to odbywać poprzez zmianę miejsca lub czasu akcji, a także – jak pisze Anna Kozłowska – w zaprezentowaniu odmiennego niż w pierwowzorze zakończenia historii⁴⁸. Element „niespodzianki” – a więc innego niż w pierwowzorze baśniowym zakończenia – zawierają wszystkie analizowane reklamy. Czerwony Kapturek nie zostaje pożarty przez wilka, co więcej, spotyka na swojej drodze również inne postaci. Wyraźnie różni się także cel jego podróży: mała dziewczynka nie szuka odpowiedniej ścieżki, którą dojdzie do domu babci, ale chce być dostrzeżona przez innych – zwłaszcza przez swoich rodziców. Reklama, podobnie jak jej literacki pierwowzór, posiada pozytywne zakończenie. W obu przypadkach jest

⁴⁶ Zob. m.in. Wójtowicz N., *Aktorskie renarracje baśni Disneya – fenomen nowego (?) kierunku w popkulturze (badania własne)*, s. 51, [w:] Granat A. (red.), *Recepcja mediów: wnioski z badań 2019-2020*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej, Lublin 2020.

⁴⁷ Wasilewski J., *Baśnie wolnego rynku*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2019, s. 10.

⁴⁷ Kozłowska A., *Sila perswazyjna motywów kulturowych...*, s. 66.

⁴⁸ Tamże, s. 71.

to powrót do swoistego *status quo*. W historii zapisanej przez Grimmów jest to odzyskanie babci, natomiast w reklamie – rodziców.

Czynnikiem, który może zwiększać działanie myśli przewodniej tej reklamy, jest niewątpliwie kontekst jej nadawania. Stanowiły go święta Bożego Narodzenia – w kulturze chrześcijańskiej będące czasem radości, przebaczenia, zgody i bliskości. Marka – w tym wypadku Empik – która promuje wartość „bycia razem” może być dzięki temu zabiegowi postrzegana jako pozytywna i dobra, a jej oferta, jako ta – z której warto skorzystać.

8. Podsumowanie

Na podstawie przywołanych wniosków różnych badaczy, a także badań własnych, należy stwierdzić, że motywy baśniowe są nadal wykorzystywane w tekstach kultury. W tym tekście ukazane zostało ich funkcjonowanie oraz role w reklamach komercyjnych. Do wskazywanych przez badaczy form nawiązań do historii baśniowych w spotach promocyjnych: motywu, elementu struktury fabularnej, konkretnych zwrotów, dodać można te w postaci: wykorzystania szczęśliwego zakończenia, operowania kontrastem, triumfu dobra nad złem, za który w reklamie uznać można zmianę „na lepsze” dzięki wykorzystaniu odpowiedniego produktu.

Perspektywa kulturoznawcza, przyjęta wobec prowadzonych w tym tekście rozważań, pozwoliła natomiast wykazać istnienie relacyjności pomiędzy baśnią jako wytworem kultury a społeczeństwem i jego potrzebami, które w jakimś stopniu zaspokaja. Odczuwanie lęku, samotności, mierzenie się z codziennymi problemami, to sytuacje, których doświadcza każdy człowiek, bez względu na czas i miejsce, w którym żyje. Tekst baśni, który prezentuje sposoby przywrócenia *status quo* (również te cudowne i magiczne), można uznać za ponadczasową i zawsze aktualną opowieść pełniącą funkcję terapeutyczną – łagodzącą lęki, przywracającą wiarę w lepszą przyszłość czy po prostu: wywołującą pozytywne emocje. Ta właściwość baśni daje podstawę, by traktować ją jako tekst ponadczasowy, który można zaadaptować w różnych warunkach, czasach i tekstach kultury.

W powyższym artykule zostało to wykazane na przykładzie współczesnych reklam komercyjnych. W ich wypadku, szczególnie w odwołaniu do analizowanych spotów, można powiedzieć, że reklama może znacząco modyfikować i wykorzystywać nawiązania do baśni do własnych, komercyjnych celów. Wartości baśni stają się w tym przypadku „własnością” prezentowanego produktu. Jego posiadanie jest korzystne dla konsumenta (np. promocyjne produkty w reklamie sieci Rossmann), pozwala „pokonać” życiowe przeciwności i znaleźć rozwiązanie w trudnej sytuacji (kredyt na nowe mieszkanie w reklamie firmy Expander). Pozytywne odczucia i emocje, jakie przywołuje w umysłach odbiorców tekst baśniowy, zostają przeniesione na produkt oraz markę. To one zyskują teraz na wartości. Jak pokazują statystyki prezentowanych reklam, są to ze strony reklamodawców zabiegi skuteczne⁴⁹. Interesującym dopełnieniem przedstawionych tutaj badań byłoby niewątpliwie zanalizowanie skutków tych procesów

⁴⁹ Wszystkie analizowane przeze mnie reklamy mają – jak to zostało zaznaczone na początku tekstu – na chwilę obecną od 2016 tys. (reklama Rossmann) do 4,3 mln (spot Empiku) wyświetleń na portalu YouTube (stan na dzień: 29.12.2022), co uznaję za wyznacznik ich wysokiej popularności i rozpoznawalności wśród odbiorców. Sądzę, że te statystyki można interpretować w kategoriach marketingowego sukcesu wspomnianych firm.

wobec baśni – ich pierwotnej treści, kwestii autorstwa czy funkcji. Czy wielokrotne jej wykorzystywanie i modyfikowanie nie tworzy jej nowego znaczenia jako lekkiego, fantastycznego i płytkiego tekstu kultury? Sądzę, że badania w kontekście psychologicznym oraz rozwinięcie perspektywy marketingowej w badaniu tego typu historii mogłyby przynieść część odpowiedzi w tym zakresie.

Literatura

„*Żeby Cię lepiej widzieć*” – reklama świąteczna Empiku,

<https://www.youtube.com/watch?v=zB7RpUsha3U> [data dostępu: 2.11.2022].

Baśniowe postaci w reklamie Expandera przekonują, że „Kredyt to nasza bajka” (wideo),

<https://www.wirtualnemedi.pl/arttykul/basniowe-postaci-reklama-expander-kredyt-to-nasza-bajka-wideo> [data dostępu: 8.11.2022].

Bazuń D., *Nagość w reklamie społecznej*, Relacje. Studia z nauk społecznych, 3, 2017, s. 127.

Kiepińska A., *Pomiędzy grozą a uniwersalizmem, czyli baśnie braci Grimm w interpretacji twórców The Walt Disney Company*, [w:] *Baśnie i bajki jako przedmiot interdyscyplinarnych badań naukowych*, Szymczyk P., Chodźko E. (red.), Wydawnictwo Naukowe TYGIEL, Lublin 2022, s. 187-188.

Kopaliński W., *perswadować* (hasło), [w:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Wydawnictwo: Wiedza Powszechna, Warszawa 1971, s. 576.

Kosik E., *Baśń w życiu dziecka: cechy, funkcje, rola baśni w życiu dziecka, baśnioterapia: poradnik [recenzja]*, Nowa Biblioteka. Usługi, Technologie Informacyjne i Media, 3, 2019, s. 126.

Kostecka W., *Metamorfozy baśni i baśniowe metamorfozy*, Dziedzictwo. Literatura i Kultura, 2, 2020, s. 195.

Kowalczyk K., *Baśń w zwierciadle popkultury. Recenzje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2016, s. 61, 65.

Kowalczyk K., *Życie długie i szczęśliwe właśnie dobiegło końca – renarracje baśni w grze „American McGee’s Grimm”*, [w:] Sakowski K., Płęsa Ł.M., (red.), *Nowe media w języku, kulturze i literaturze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 162.

Kozłowska A., *Sila perswazyjna motywów kulturowych w reklamie telewizyjnej*, [w:] Chrzęścik M. (red.), *Multimedia design. Metody, techniki i narzędzia*, Wydawnictwo, Warszawa 2015, s. 63, 65-67.

Niesporek-Szamburska B., *Baśń*, [w:] Heska-Kwaśniewicz K. (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2008, s. 50.

Propp W., *Morfologia bajki magicznej*, przeł. P. Rojek, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków 2011, s. 91.

Skowera M., *Baśń i baśniowość w kulturze popularnej początku XXI w. Moda – trend – postmodernizm*, (Brak wydawnictwa), Warszawa 2014, s. 29-30.

Sławiński S., *motyw* (hasło), [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, tom 1, PWN, Warszawa 1984.

Szczęсна E., *Poetyka reklamy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 13.

Śpiąca Królewna. Rossmann – reklama TV,

<https://www.youtube.com/watch?v=5VNVZZ7mQ9Y> [data dostępu: 6.11.2022].

Tokarz M., *Argumentacja. Perswazja. Manipulacja. Wykłady z teorii komunikacji*, GWP, Gdańsk 2006, s. 195.

Wasilewski J., *Baśnie wolnego rynku*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2019, s. 10.

Wójtowicz N., *Aktorskie renarracje baśni Disneya – fenomen nowego (?) kierunku w popkulturze (badania własne)*, [w:] Granat A. (red.), *Recepcja mediów: wnioski z badań 2019-2020*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej, Lublin 2020, s. 51.

Wróblewska V. (red.), *baśń* (hasło), *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 1, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018, s. 295.

Baśń w reklamie – o znaczeniach elementów baśniowych w promocji produktu

Streszczenie

Główny cel referatu stanowi zaprezentowanie i omówienie sposobów wykorzystania oraz funkcjonowania elementów baśniowych w polskojęzycznych reklamach komercyjnych, przede wszystkim w kontekście promowania produktu. W przedstawionych rozważaniach podjęto również próbę ukazania potencjalnych powodów wykorzystania motywów baśniowych historii w spotach komercyjnych. Zadaniem badań zawartych w tekście uczyniono także dokładne zanalizowanie – niepodejmowanego dotychczas w formie osobnego studium – zagadnienia funkcjonowania baśni w reklamie komercyjnej. Ze strony autorki tekst stanowi ponadto próbę odniesienia się do istnienia wskazywanego przez wielu współczesnych badaczy zjawiska „mody na baśnie”. Badania przeprowadzono z wykorzystaniem perspektywy kulturoznawczej.

Ukazane w referacie rozważania teoretyczne przyjmują formę tekstu naukowego o charakterze przeglądowym, celem ukazania wyników dotychczasowych badań w omawianym obszarze, wykazaniu różnic i powiązań między nimi. Kolejna część referatu przyjmuje charakter analityczny. W tym fragmencie przedstawiono autorskie badania wybranych współczesnych (pochodzących z lat: 2016-2020) polskojęzycznych komercyjnych spotów reklamowych odwołujących się do historii baśniowych. Wykorzystaną metodę ich badań stanowi analiza treści. Poszerzenie rozważań o badania własne podyktowane jest chęcią dodania kolejnych wniosków, przemyśleń do dotychczasowego stanu wiedzy na omawiany temat.

Przedstawione w referacie wnioski potwierdzają zakładaną na początku popularność baśni we współczesnej kulturze. Perspektywa kulturoznawcza przyjęta względem analizowanego materiału badawczego wykazuje szereg relacji między historiami baśniowymi a aktualnym stanem kultury, a także wskazuje na niezwykłą elastyczność baśni jako gatunku. Ciekawą kontynuacją zaprezentowanych badań mogłoby być poszerzenie studiów nad podejmowanym obszarem o optykę psychologiczną i marketingową.

Słowa kluczowe: baśń, reklama komercyjna, motyw, promocja, perswazja

Bajka, metafora i symbol jako narzędzia stosowane w coachingu

Zdradzę wam sekret opowieści [...] Nie są zwykłą rozrywką. Nie bądźcie głupcami... Nie mając opowieści, niczego nie posiadacie. – W. Teays²

1. Wprowadzenie

Bajki od zarania dziejów są wykorzystywane jako sposób nauczania o porządku świata, wartościach czy mądrości życiowej. Dzięki temu pomagają zrozumieć emocje, zachowania, sposoby pokonywania trudności, a przez to mogą pełnić funkcję terapeutyczną. Operując symbolem i metaforą, uruchamiają wyobraźnię człowieka niezależnie od wieku i stanowią narzędzia pracy coachingowej z dorosłymi, trafiając do niedostępnych innymi sposobami zasobów podświadomości. Za pomocą tzw. magicznego myślenia uruchamiają wyobraźnię i ukazują zjawiska w innym świetle.

Coaching jako metoda pracy z potencjałem osobistym człowieka korzysta z interdyscyplinarnych narzędzi, opartych na odkryciach wielu dziedzin nauki i praktycznej pracy z ludźmi. Bajkoterapia wydaje się uniwersalnym narzędziem do pracy z klientem niezależnie od jego wieku, pochodzenia czy wykonywanego zawodu. Wiele narzędzi coachingowych wykorzystuje elementy wizualizacji i magii, co uruchamia wyobraźnię i kreatywność klienta.

Analizy dokonano na podstawie przeglądu literatury, opisu narzędzi coachingowych wykorzystujących elementy bajkoterapii oraz opisu konkretnych przypadków pracy z klientem. Bajka, metafora czy symbol wykorzystują neurobiologiczne cechy ludzkiego mózgu, który w swej części odpowiadającej funkcjonalnie za emocjonalność, pamięć, motywację i konceptualizację świata nie rozróżnia pomiędzy rzeczywistym bodźcem a wyobraźnią.

W coachingu bajki zarówno generalizujące, jak też spersonalizowane, pomagają klientom uzyskać nowe spojrzenie na ich wyzwania i cele oraz uświadamiają im istniejące w nich blokady, uniemożliwiające zmierzenie się z procesem zmiany, realizacją celów czy uruchomieniem procesów motywacyjnych. Słuchając bajki, klienci uzyskują wgląd we własną sytuację i są w stanie opracować strategie pokonywania przeszkód i osiągnięcia swoich celów. Metafory ułatwiają zrozumienie złożonych koncepcji i idei w bardziej przystępny i relatywny sposób. Na przykład coach, używając metafory podróży, pomaga klientowi zrozumieć proces osobistego wzrostu i rozwoju. Zatem wykorzystując bajkę, symbol czy metaforę, coach uruchamia pokłady podświadomości i kreatywności, co stanowi skuteczne narzędzie pomagające klientom w uzyskaniu nowych spostrzeżeń i opracowaniu skutecznych strategii postępowania w życiu.

Cel niniejszego opracowania to zaprezentowanie coachingu jako metody pracy z potencjałem ludzkim za pomocą interdyscyplinarnych narzędzi opartych na bajko-

¹ malgorzata.makowska@ujk.edu.pl, Instytut Nauk o Zdrowiu, Filia w Sandomierzu, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, <https://ujk.edu.pl/>.

² Teays W., *Seeing the Light*, Wyd. The Atrium, Wiley-Blackwell, 2012.

terapii, stosowaniu metafor i symboli. Ponadto przedstawiono przykładowe praktyczne zastosowania bajki, symbolu czy metafory w pracy coachingowej, wspieranej technikami neurolingwistyki.

2. Definicja pojęć i ich krótka charakterystyka z punktu widzenia coachingu

Przystępując do niniejszego opracowania, istotną kwestią wydaje się zdefiniowanie i krótkie objaśnienie pojęć: coaching, bajka, metafora, symbol, neurony lustrzane, odzwierciedlenie, świadomość i podświadomość, neurolingwistyczne programowanie oraz bajkoterapia/storytelling.

2.1. Coaching

Coaching można zdefiniować ogólnie jako metodę pracy z potencjałem ludzkim, której istotą jest odblokowanie zasobów osobistych w celu maksymalizacji dokonań i działań danej osoby – odkrywanie siebie podczas rozmowy, wyznaczanie celów, wzbudzanie motywacji do działania. Thorpe i Clifford opisują coaching jako interaktywną rozmowę z klientem³. Autorki wskazują umiejętność zadawania trafnych pytań oraz aktywnego i empatycznego słuchania jako największą sztukę profesji coacha. Przydatne jest korzystanie z interdyscyplinarnych modeli pracy mentalnej oraz stosowanie indywidualnie dopasowanych do klienta narzędzi wspierania go w procesie zrozumienia własnych ograniczeń, odkrycia sposobów poradzenia sobie z problemem oraz opracowania strategii dokonania pożądanej zmiany. Autorki formułują krótką definicję coachingu rozumianego jako: *pomoc danej osobie we wzmacnianiu i udoskonaleniu działania przez refleksję nad tym jak stosuje konkretną umiejętność lub/i wiedzę*.

Sedno procesu coachingowego tkwi w *odblokowaniu potencjału osoby w celu maksymalizacji jej dokonań i działań – zatem jest raczej pomaganiem w uczeniu się niż nauczaniem*⁴. Wynika z tego, że praca coacha polega na wykorzystaniu wszelkich dostępnych narzędzi, indywidualnie dopasowanych do klienta, tak by pomóc mu w osiągnięciu ściśle sprecyzowanego celu oraz doskonaleniu osobistych zasobów psychoemocjonalnych, a co za tym idzie poprawę jakości życia. Podobnie definiuje coaching Parsloe, zauważając, iż wszelkie działania coacha mają zmierzać ku wyposażeniu człowieka w konkretne umiejętności i kompetencje, co staje się możliwe wskutek rzetelnej oceny osobistych zasobów, zdobycia lub poszerzenia wiedzy w konkretnej dziedzinie oraz wyznaczenia realnego i realizowalnego celu⁵. Klient powinien także ocenić własne środowisko w kierunku działania potencjalnych sił wspierających i blokujących. Na tej podstawie może on określić swój cel oraz zaplanować i podjąć działania przy konstruktywnej informacji zwrotnej od coacha.

Coaching na świecie jako metoda pracy i nowy zawód ma historię sięgającą lat 70. ubiegłego stulecia⁶, zaś w Polsce pojawił się w roku 2002, gdy organizacja International Coaching Community zorganizowała pierwszy kurs i kilkudziesięciu pierwszych polskich coachów w uzyskało certyfikację. Obecnie w literaturze polsko- i anglojęzycznej odnaleźć można opracowania dotyczące wykorzystania coachingu w wielu

³ Thorpe S., Clifford J., *Podręcznik coachingu*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2004.

⁴ Gallwey T.W., *Wewnętrzna gra: tenis*, Wyd. Galaktyka, Łódź 2015.

⁵ Parsloe E., *Coaching i mentoring*, Wydawnictwo Petit, Warszawa 1998.

⁶ Gallwey T.W., dz. cyt.

aspektach życia prywatnego i zawodowego oraz w pracy z klientem indywidualnym i grupowym. Rynek usług coachingowych rozwija się, klienci coraz częściej korzystają z usług coachów, bowiem okazuje się, że coaching jest pomocny w osiągnięciu różnorodnych celów, identyfikacji barier, rozwiązywaniu problemów osobistych i zawodowych, odkrywaniu i obalaniu przekonań oraz budowaniu lepszych relacji osobistych i biznesowych⁷.

Coaching jako działanie interdyscyplinarne, postrzegające człowieka holistycznie, często korzysta z narzędzi psychoterapii czy psychoedukacji, jednakowoż nie można tych działań pojmować synonimicznie. W psychoterapii zgodnie z definicją, stosuje się:

*specjalistyczne metody oddziaływania psychologicznego, które prowadzą do trwałej zmiany w funkcjonowaniu ludzi wykazujących zaburzenia psychiczne i zaburzenia zachowania o charakterze psychogennym, np. nerwicowe i psychosomatyczne, osobowości, a także uzależnienia*⁸.

Zatem w odróżnieniu od coachingu, w psychoterapii terapeuta pracuje z pacjentem, czyli człowiekiem chorym, borykającym się z określonym schorzeniem psychicznym. Natomiast konsultacja coachingowa to rozmowa z klientem, który pragnie wprowadzić w swoim życiu zmiany, poprawić jakość życia, znaleźć przyczynę mentalnych blokad i wyznaczyć sobie możliwy do zrealizowania cel.

Warto zwrócić uwagę, że psychoterapia sama w sobie nie stanowi także jednorodnej wyodrębnionej dziedziny naukowej czy sposobu pracy z pacjentem. Często czerpie z psychoanalizy, psychologii, psychiatrii, biologii, genetyki, neurobiologii, fizjologii i innych dziedzin naukowych. Podobnie rzecz ma się z coachingiem, w którym również stosuje się podejście interdyscyplinarne i wykorzystuje się elementy psychoterapii, psychologii, neurobiologii, zarządzania i wielu innych dziedzin⁹. Można zatem postawić tezę, iż zasadnicza różnica pomiędzy psychoterapią i coachingiem tkwi, jak wspomniano wcześniej, w podmiocie tych działań. Psychoterapia jest bowiem skierowana do ludzi chorych i skupia się na ich schorzeniach psychicznych, a coaching nie jest metodą leczniczą i jej nie zastępuje. Ma w sobie jednak potencjał uzupełnienia działań leczniczych, w element odkrywania przez klienta własnych niedostrzeganych zasobów, by dokonać w życiu zmiany, wspomagającej leczenie psychoterapeutyczne. Ponadto psychoterapia istotnie skupia się na analizie przeżyć przeszłych, by uleczyć stan obecny, zaś coaching analizuje sytuację obecną i kieruje uwagę na wyznaczenie przyszłych celów. Grzesiuk wskazuje ponadto na eklektyczny i systemowy charakter współczesnej psychoterapii, a zatem podobnie jak coaching, czerpie ona z wielu orientacji teoretycznych i technik. Obserwuje się tu elastyczne podejście do terapii, cechującej się wieloaspektowością analizy problemu pacjenta. Takie podejście pozwala terapeutce na wykorzystanie optymalnie dobranych metod w celu zaspokojenia indywidualnych potrzeb każdego pacjenta. Tego typu podejście psychoterapeutyczne określa się jako integracyjne¹⁰. Podobnie rzecz ma się w coachingu z jego systemowym i eklektycznym nastawieniem do pracy z klientem, o czym pisze Whittington, nadmieniając, iż *praca coacha (podobnie jak psychoterapeuty) wymaga ciągłego zdobywania praktyki i uczenia się*

⁷ <https://encyklopediacoachingu.pl/icc-polska/> [data dostępu: 19.11.2022].

⁸ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/psychoterapia;3964185.html> [data dostępu: 5.03.2023].

⁹ Grzesiuk L., *Psychoterapia. Teoria*, Wyd. Eneteia, Warszawa 2006, s. 3-7.

¹⁰ Grzesiuk L., dz. cyt., s. 41-57.

poprzez praktykę¹¹. Zatem wszelkie opracowania naukowe opisujące psychoterapię czy coaching należy analizować poprzez pryzmat ich praktycznej aplikacji oraz analizy i wymiany doświadczeń.

Coaching korzysta również z narzędzi psychoedukacji, która w ujęciu klasycznym definiowana jest jako metoda edukacji ludzi, borykających się z zaburzeniami psychicznymi, a jej celem jest przełamanie bierności pacjenta i zachęcenie go do współpracy podczas terapii. Psychoedukacja znajduje również zastosowanie w pedagogice np. w pracy pedagoga nad trudnościami wychowawczymi, relacyjnymi oraz podczas zajęć korekcyjno-kompensacyjnych. Podstawowe założenie psychoedukacji to wyposażenie osoby w większą wiedzę na temat swojego stanu zdrowia czy problemu, by mógł sobie lepiej z nim poradzić¹².

Warto wspomnieć, iż we współczesnej psychologii wyodrębnił się nurt zwany *coaching psychology*¹³, o którym Grant pisze, że:

*może być rozumiany jako systematyczne stosowanie nauk behawioralnych do poprawy doświadczenia życiowego, wydajności pracy, dobrostanu jednostek, grup i organizacji, które nie mają klinicznie istotnych problemów ze zdrowiem psychicznym czy nienormalnego poziomu stresu*¹⁴.

Grant twierdzi, że we współczesnym świecie ta gałąź psychologii będzie się rozwijać symultanicznie do coachingu i wskazuje, iż ciekawym wyzwaniem jest odróżnienie pracy psychologa posługującego się narzędziami coachingowymi od pracy coacha niebędącego psychologiem. Ponadto zastanawia się nad miejscem tej nowej dziedziny w obrębie psychologii klasycznej oraz wskazuje potrzebę badań w tym zakresie.

Podsumowując, należy zauważyć, że coaching jako metoda interdyscyplinarna i eklektyczna, korzysta z zasobów wielu dziedzin pragmatycznej nauki i często trudne lub wręcz niemożliwe jest wyznaczenie tutaj ściśle określonych granic obszaru działania.

2.2. Bajka

Termin *bajka* każdy człowiek rozumie niejako intuicyjnie, konceptualizując ją jako opowiadanie ustne lub spisane, które zawiera elementy fantastyczne, wymyślone, oparte na podaniach ludowych czy legendach lub też bazując na symbolach, metaforach i archetypach. Za ich pomocą bajka opisuje w sposób dydaktyczny określone zjawiska dotyczące życia człowieka i pozwalające mu na pełen emocji wgląd w siebie i zrozumienie określonych sytuacji. Literacka definicja bajki mówi, iż stanowi ona gatunek literacki, pisany wierszem lub prozą, a stanowiący krótką formę opisującą jakąś historię, której bohaterami mogą być ludzie, zwierzęta, rośliny lub fantastyczne wyimaginowane stwory przedstawione w uniwersalnych sytuacjach etyczno-moralnych czy psychoemocjonalnych i cechujące się określonymi postawami, zachowaniami czy przeżyciami.

¹¹ Whittington J., *Ustawienia systemowe w coachingu – zasady, praktyka, zastosowanie*, Wyd. Co&Me, Warszawa 2012, s. 17, 189-190.

¹² Swaminath G., *Psychoeducation*, *Indian J Psychiatry*, 51 (3), 2009, s.171-172.

¹³ Tłum: Psychologia oparta na coachingu (przypis autorki).

¹⁴ Grant A., *A personal perspective on professional coaching and the development of coaching psychology*, *International Coaching Psychology Review*, 1 (1), 2006, 12-20.

Celem nadrzędnym bajki jest doprowadzenie do morału, który pokazuje jakie zachowania, wybory, postępowanie są pożądane i chwalebne, a jakie naganne¹⁵.

Bajki od zarania dziejów są wykorzystywane jako sposób nauczania o porządku świata, wartościach czy mądrości życiowej. Słuchamy ich od najwcześniejszego dzieciństwa z zapartym tchem i otwartymi ustami. Jako dorośli nadal uwielbiamy bajki, wymyślone historyjki, anegdota, z których czerpiemy rozwiązania, podpowiedzi czy modele radzenia sobie z różnymi sytuacjami życiowymi. Bettelheim niezwykle trafnie ujmuje to zagadnienie, pisząc:

Opowiadane wciąż na nowo przez stulecia (jeśli nie tysiąclecia), baśnie wysubtelniały się, zyskując zdolność przekazywania zarówno znaczeń jawnych, jak ukrytych, jednoczesnego przemawiania do wszystkich warstw osobowości ludzkiej, przekazywania swych treści w taki sposób, że dostępne są w równej mierze nieuczonemu umysłowi dziecka, jak i wysoko rozwiniętej umysłowości dorosłego. Przyjęto w nich psychoanalityczny model osobowości ludzkiej, kierując doniosłe przekazy do świadomej, przed świadomej i nieświadomej sfery psychiki, niezależnie od tego, na jakim poziomie każda z tych sfer w danym momencie funkcjonuje u konkretnego słuchacza¹⁶.

Z powyższego wynika, iż bajki mają charakter uniwersalny, dzięki czemu można je stosować do pracy praktycznie z każdą osobą, dobierając bajkę do jej modelu percepcji świata.

W coachingu bajka oznacza szczególną narrację podczas rozmowy z klientem, dzięki której przygląda się on sytuacji podobnej do własnej, tak by mógł samodzielnie przepracować swój problem tzn. znaleźć tożsame elementy ułatwiające mu zrozumienie własnych emocji, blokad, wzorców myślenia i działania oraz odkryć własne zasoby dzięki identyfikacji z bohaterem¹⁷.

2.3. Metafora/symbol

Metafora definiowana jest jako przeniesienie nazwy jednej rzeczy na inną, przez to powstaje nowy sposób patrzenia na określone zjawisko. Słownik PWN definiuje metaforę jako *zespół słów, w których znaczenie jednych zostaje przeniesione na znaczenie pozostałych słów, na zasadzie dostrzeżonego między nimi, mniej lub bardziej odległego pokrewieństwa¹⁸*. Metafora pozwala na zrozumienie rzeczy mniej znanej bądź nieznannej przez porównanie jej do rzeczy znanej, a dodatkowym jej walorem jest, jak podaje cytowane powyżej źródło, stworzenie *nowej, swoistej całości semantyczno-obrazowej o silnym zabarwieniu emocjonalnym*.

W coachingu metafora stanowi narzędzie obchodzące opór klienta, zwykle znajduje zastosowanie w pracy ze zbyt racjonalizującym klientem w celu poruszenia jego wyobraźni i emocji, a przez to uzyskanie dostępu do pokładów jego podświadomości. Przykładowo, stosując metaforę podróży, można uzmysłowić klientowi etapy realizacji

¹⁵ Głowiński M., Kostkiewiczowa I., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Sławiński J. (red.), Ossolineum, Wrocław 2002, s. 52.

¹⁶ Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, wyd. W.A.B., Warszawa 1996, s. 24-25.

¹⁷ Bandler R., *Struktura magii. Kształtowanie ludzkiej psychiki, czyli więcej niż NLP*, Wyd. Helion, Gliwice 2008.

¹⁸ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/metafora;3939981.html> [data dostępu: 19.11.2022].

jego celu lub poprzez przenośnię opisującą autobus i miejsca zajmowane przez poszczególnych pasażerów można pomóc mu uporządkować strukturę zależności personalnych w rodzinie czy firmie i określić miejsce, które on w niej zajmuje lub powinien zajmować¹⁹.

Symbol służy ludziom do opisanego, przybliżenia i zrozumienia abstrakcyjnych treści poprzez ustalone odniesienie do rzeczywistości i swoiste przedstawienie zjawiska abstrakcyjnego w odniesieniu do realnej jego reprezentacji o podobnych cechach. Zatem symbol służy pewnemu uproszeniu pojęcia bardziej złożonego poprzez odnalezienie jego czytelnej reprezentacji w porównywalnej rzeczywistości²⁰. Symbol jest zatem realnym (np. ikonograficznym) lub konceptualnym znakiem umownym, stworzonym, by oznaczyć, wyjaśnić lub zastąpić zjawisko lub rzecz.

W pracy coacha symbol stanowi skuteczne narzędzie do uruchomienia wyobraźni i podświadomości klienta np. podczas korzystania z techniki przebudowy (opisanej w dalszej części niniejszego opracowania) czy też uwalniania bądź kotwiczenia stanów emocjonalnych. Sprawdza się również w technikach dysocjacyjnych, budowaniu motywacji oraz wzmacnianiu pewności siebie.

2.4. Neurony lustrzane

Neurony lustrzane to komórki nerwowe w mózgu, które aktywują się zarówno, gdy człowiek wykonuje określoną czynność, jak również, kiedy obserwuje tę samą czynność wykonywaną przez inną osobę, widzi ją na obrazku lub słucha opowiadania o niej. Zatem określona sieć neuronów lustrzanych „odbija” zachowanie innych w taki sam sposób, jakby obserwator sam wykonywał daną czynność. Nerwowe komórki lustrzane występują głównie w korze motorycznej w przedniej części mózgu, jak również w układzie limbicznym, odpowiedzialnym za pamięć autobiograficzną, emocje, motywację i uzależnienia. Uważa się, że stanowią one podstawę procesu uczenia się oraz rozumienia zachowania innych istot ludzkich za pomocą empatii²¹.

Rizzolatti i Craighero twierdzą, że odkrycie neuronów lustrzanych to rewolucyjny przełom w neurobiologii oraz badaniu funkcjonowania mózgu i neurologicznych podstaw mechanizmów etologicznych²². Wskazuje się również na możliwość zrozumienia podstaw zachowań empatycznych, zwłaszcza współodczuwania stanów emocjonalnych i uczuciowych innego człowieka, przyjmowania jego punktu widzenia, myślenia, zachowania, przewidywania intencji i reakcji. Dzięki tym strukturom i zgromadzonym w nich w wyniku obserwacji doświadczeniom (w dużej mierze podświadomie), człowiek jest w stanie niemal natychmiast i automatycznie rozumieć stan cudzych działań, intencji i uczuć²³.

Coaching z powodzeniem może czerpać z wiedzy o działaniu neuronów lustrzanych, zwłaszcza gdy problem klienta dotyczy jego relacji społecznych opartych na emocjach. Jednostka ludzka jest bowiem istotą społeczną, lubiącą kontakty z innymi

¹⁹ Obserwacje z praktyki autorki.

²⁰ Eliade M., *Obrazy i symbole*, wyd. Aletheia, Warszawa 2011.

²¹ Iacoboni M., *Mirroring People. The Science of How We Connect to Others*, Picador Press – Farrar, Straus & Giroux, New York 2009.

²² Etologia – nauka badająca dziedziczone i wrodzone mechanizmy zachowania zwierząt i ludzi (przypis autorki).

²³ Rizzolatti G., Craighero L., *The mirror-neuron system*, Annual Review of Neuroscience, (27), 2004, s. 169-192.

osobami, wspólne czynności, rozmowy. Jesteśmy niejako genetycznie zaprogramowani, żeby żyć w grupie, w społeczeństwie, żeby być razem. Taki sposób egzystencji gwarantuje sukces ewolucyjny i przetrwanie gatunku oraz poszczególnych osobników. Odkrywczy neuronów lustrzanych twierdzą, iż właśnie ten system komórek nerwowych w mózgu odpowiada za nasze interakcje społeczne, za szybki rozwój ewolucyjny, cywilizacyjny i kulturowy ludzkości w oparciu o szybkie rozprzestrzenianie osiągnięć, wynalazków i wiedzy na drodze imitacji i emulacji. Dzięki neuronom lustrzanym umiemy patrzeć na świat, przyjmując punkt widzenia innego człowieka, potrafimy czytać mowę ludzkich ciał, ich intencje, emocje, możemy uczyć się od innych, przewidywać ich zachowania²⁴. Zatem logiczne wydaje się w sytuacji, gdy klient posiada zauważalne deficyty emocjonalne, stworzenie dla niego opowieści (bajki spersonalizowanej), która uruchomi jego neurony lustrzane.

Ciekawostką bowiem jest, że system neuronów lustrzanych odpowiedzialnych za uczenie się i empatię sprawia, iż bohater opowieści czy to mówionej, czy spisanej, zaczyna żyć w głowie odbiorcy jak realna osoba. Według Clay i Iacoboni, słuchanie czy czytanie, w sensie rozumienia i interpretowania czyjegoś przekazu, jest możliwe dzięki mentalnemu odzwierciedlaniu historii i bohaterów, nawet jeśli są fikcyjni. Zgodnie z tą ideą bajka jest sposobem myślenia umysłem innej osoby. Autorzy podejmują próbę wyjaśnienia, dlaczego wczuwamy się w fikcyjne postaci tak, jakby były prawdziwymi ludźmi. Jak wspomniano powyżej, mechanizm ten jest zdefiniowany jako odzwierciedlający mechanizm neuronalny, a jedną z jego licznych ról jest umożliwienie ludziom wczucia się w fikcyjne postaci wszelkiego rodzaju: w rozmowach, bajkach, plotkach, książkach, filmach, sztukach teatralnych, grach itp. Dla tych komórek mózgowych nie ma różnicy czy są to postaci prawdziwe i fikcyjne. Owo mentalne połączenie z fikcyjnymi postaciami może być autentycznym i trwałym doświadczeniem, ponieważ opiera się na systemie lustrzanym, a co za tym idzie, silnej zdolności do empatii. Czując empatię, słuchacz opowieści doświadcza myśli, działań, spostrzeżeń i emocji fikcyjnych postaci tak, jakby sam ich doświadczał²⁵.

2.5. Odzwierciedlenie

Odzwierciedlenie to zjawisko oparte na działaniu powyżej opisanych neuronów lustrzanych. Prosto rzecz ujmując, pojęcie to oznacza dostrojenie się do czyichś przeżyć, emocji, postawienie się w jego sytuacji²⁶.

W coachingu to dopasowanie narracji do klienta, stworzenie swego lustra dla jego sytuacji, a zatem coach dopasowuje się mową ciała, sposobem mówienia, gestami do klienta, przez co pokazuje mu empatię i zrozumienie. Odzwierciedlenie może działać w celu ułatwienia przepływu informacji i oddziaływania na emocje klienta na różne sposoby. Przykładowo, coach, opowiadając anegdotę ze swojego życia czy też opartą na doświadczeniach innych osób, pobudza określone stany emocjonalne u klienta, a wykorzystując techniki dysocjacyjne (np. metapozycję czy tzw. radę starszych) pozwala klientowi spojrzeć na jego problemy z zewnętrznej perspektywy, jakby wcielić się w sytuację człowieka przeżywającego analogiczne rozterki lub wysłuchać rady

²⁴ Rizzolatti G., Craighero L., dz. cyt.

²⁵ Clay Z., Iacoboni M., *Mirroring Fictional Others*, [w:] *The Aesthetic Mind: Philosophy & Psychology*, Schellekens E. (red.), Goldie P., Wyd. OUP First Proof, 2011, s. 313-329.

²⁶ Rizzolatti G., Craighero L., dz. cyt.

z pozycji bajkowego autorytetu. Dzięki tej podwyższonej świadomości i empatii klient może się zaangażować w określoną sytuację i z innego punktu widzenia zrozumieć własne problemy i wykreować rozwiązania, których wcześniej nie dostrzegał²⁷. Odzwierciedlenie stanowi w coachingu nieodzowny element aktywnego słuchania klienta, ale także jest to narzędzie wykorzystania storytellingu, tak aby sytuacja bohaterów historii odzwierciedlała przeżycia i sytuację danej osoby.

2.6. Świadomość i podświadomość

Na potrzeby niniejszego opracowania przedstawiony zostanie bardzo ogólny opis neurobiologicznego zjawiska świadomości i podświadomości.

Przytoczone definicje tych zjawisk oparte są na swoistym uproszczonym dualizmie ludzkiego umysłu. *Świadomość* scharakteryzować można jako kognitywną zdolność zdawania sobie sprawy z procesów wewnętrznych, orientowania się w swoim otoczeniu oraz analizowania własnych myśli, emocji i podejmowania decyzji. *Podświadomość* to w uproszeniu magazyn pamięci i biologicznych programów przetrwania, z wgranymi modelami psychobiologicznymi. Działa ona wg ukształtowanych od najwcześniejszego dzieciństwa algorytmów reagowania, zwykle poza świadomą kontrolą – w dużej mierze analogicznie do super komputera²⁸. Ogólnie rzecz ujmując świadomość, czyli „myślący mózg” oznacza tzw. korę nową, czyli najmłodszą ewolucyjnie i najbardziej zaawansowaną rozwojowo część mózgu, zdobywającą, przetwarzającą i kreującą wiedzę. Podświadomość obejmuje dwa obszary mózgu starsze ewolucyjnie, zwane potocznie mózgiem emocji i mózgiem przetrwania (gadzim). To one są podstawą naszych przekonań, strategii przetrwania, zautomatyzowanych zachowań i reakcji emocjonalnych²⁹.

W coachingu przydatne jest zrozumienie, że świadome i podświadome myśli i uczucia wpływają na siebie wzajemnie, tworząc jeden skomplikowany system strategii zachowań, przekonań i emocji. Stanowią one wzorce, które kształtują codzienne funkcjonowanie człowieka w świecie. Rzecz w tym, aby świadomość i podświadomość działały jak najbardziej koherentnie, by zmienić niepożądaną sytuację i urzeczywistnić pożądaną przyszłość. Bajka stanowi narzędzie skutecznego pokonywania blokad podświadomości i trafiania do jej pokładów, przełamując świadomy zracjonalizowany opór³⁰.

2.7. Neurolingwistyczne programowanie

Neurolingwistyczne programowanie to interdyscyplinarny model ludzkiego zachowania się i komunikacji łączący w sobie element umysłowy – neurologiczny, element językowy – lingwistyczny oraz programowanie oparte na rozpoznaniu nawyków jako utrwalonych wzorców umysłowych, by na tej bazie dokonać pożądanых zmian. NLP ma swoje korzenie w latach 70., w Stanach Zjednoczonych, gdzie powstało jako dziedzina wiedzy badająca funkcjonowanie i zachowanie człowieka oraz

²⁷ Wesson K.J., *Flow in coaching conversation*, International Journal of Evidence Based Coaching and Mentoring Special Issue, No. 4, October 2010, s. 53-64.

²⁸ Metafora działania ludzkiego mózgu jak superkomputera, gdzie analogie pewnych działań umysłu jak oprogramowania *software* i *hardware* doskonale trafiają do większości klientów nierozumiejących mechanizmów swoich nawykowych, zautomatyzowanych działań świetnie się sprawdza w praktycznej pracy coachingowej autorki niniejszego opracowania.

²⁹ Dispenza J., *Evolve Your Brain. The science of Changing Your Brain*, Wyd. Health Communications Inc., 2007.

³⁰ Bandler R., dz. cyt.

poszukująca narzędzi ich modyfikacji. Jest to dziedzina interdyscyplinarna oparta na psychologii, lingwistyce, biologii behawioralnej, socjologii, etologii, a w ostatnich czasach neurobiologii. Opisuje ona modele ludzkiego działania, zachowania się, myślenia i komunikowania się, dając jednocześnie wiedzę o możliwości przebudowania modelu dzięki konkretnym narzędziom prowadzącym do pożądanej zmiany. Główne założenie NLP mówi, iż każdy człowiek posiada swój model świata oraz system przekonań i wartości zgromadzony w procesie wychowania i socjalizacji. Ów model stanowi zindywidualizowaną, a zarazem subiektywną mapę poruszania się po świecie. W pracy z klientem coach zmierza ku temu, by pokazać, że mapa nie zawsze pozwala komfortowo poruszać się w rzeczywistym świecie. Z tego punktu widzenia proces coachingowy ma na celu aktualizację lub przebudowę umysłowej i emocjonalnej mapy klienta³¹.

Warto w tym miejscu nadmienić, iż pomimo funkcjonowania metod wykorzystujących neurolingwistykę i neurobiologię ludzkiego mózgu, nadal zdania co do tej metody są podzielone. Może to budzić zastanowienie, jako że jest to metoda stosowana od ponad 40 lat, szczegółowo opisana metodycznie przez jej twórców i znajdująca pragmatyczne, aplikacyjne zastosowanie w pracy zarówno terapeutycznej, jak i coachingowej. Pisze o tym Witkowski w swej pracy przeglądowej, w której prezentuje zarys historyczny rozwoju NLP i analizuje artykuły naukowe poświęcone tej metodzie. Ta analiza pokazuje, że w literaturze naukowej istnieją zarówno doniesienia potwierdzające skuteczność tej metody, jak i jej zaprzeczające oraz niezawierające jednoznacznych wniosków³². Założyć należy zatem, że kwestia ta wymaga dalszych badań naukowych, aczkolwiek praktycy często po nią sięgają.

Z praktyki autorki niniejszego opracowania wynika, że bajka stworzona na zasadach neurolingwistycznego programowania stanowi skuteczne narzędzie pracy coachingowej dla przebudowy submodalności w podświadomym postrzeganiu świata i własnego życia przez klienta.

2.8. Bajkoterapia/storytelling

Bajkoterapię często współcześnie opisuje się zastępczym określeniem *storytelling* pochodzącym z języka angielskiego. Definiując to pojęcie, można określić bajkoterapię jako:

*wykorzystanie terapeutycznych funkcji literatury we wspieraniu dzieci i dorosłych w trudnych dla nich sytuacjach, jako pomoc w przeżyciu traumatycznych sytuacji, powrocie do zdrowia, przystosowaniu się do norm społecznych, poprawie sytuacji życiowej*³³.

W pracy z klientem podczas sesji coachingowej oznacza to tworzenie opowieści, która posiada kontekst, fabułę, bohatera, konflikt i akcję, buduje obraz angażujący klienta emocjonalnie i nakierowujący go na poszukiwanie rozwiązania, czyli penty. W coachingu

³¹ Bieliński M., *Programowanie neurolingwistyczne i podstawowe zasady skutecznej komunikacji*, Zeszyt Naukowy Wyższej Szkoły Zarządzania i Bankowości, 52, Kraków 2019, s. 21-31.

³² Witkowski T., *Thirty-Five Years of Research on Neuro-Linguistic Programming. NLP Research Data Base. State of the Art or Pseudoscientific Decoration?*, Polish Psychological Bulletin, 41 (2), 2010, s. 58-66.

³³ Chamera-Nowak A., *Bajka jak lekarstwo, czyli bajkoterapia w terapii i wychowaniu*, Biblioteczka „Poradnika Bibliotekarza”, 1, 2015 s. 4-5, <https://docplayer.pl/8578949-Bajkoterapia-bajkoterapia-w-bibliotece-dodatekporadnikabibliotekarzan1-2015-w-bibliotece.html> [data dostępu: 21.11.2022].

można tę technikę określić jako swoistą sztukę tworzenia angażujących emocjonalnie opowieści. Bajkoterapia w pracy z klientem to jakby sztuka malowania swego obrazu mentalnego za pomocą słów.

3. Więcej o bajce i storytellingu w pracy coachingowej

Rozmowa to właściwa jedynie człowiekowi, unikalna zdolność umysłowa, związana ze zdolnością do posługiwania się mową. Rozmowy, opowieści, instrukcje przekazywane za pomocą słów stworzyły unikalną ludzką cywilizację, której ewolucja opiera się w mniejszym stopniu na przekazywaniu genów, a jej głównym motorem jest dynamiczny rozwój dzięki przekazywaniu i ciągłej rozbudowie systemu memów, czyli jednostek informacji.

Naturalną skłonnością człowieka jest opowiadanie historyjek i ich wnikliwe słuchanie. Z tego powodu można ludzi określić mianem *Pan narrans* [małpa opowiadająca historie], jak zaproponował w swojej powieści fantasy „Świat dysku 2” znakomity pisarz Terry Pratchett:

Antropolodzy popełnili błąd, nazywając nasz gatunek Homo sapiens („mądry człowiek”). To aroganckie i zarozumiałe stwierdzenie, jako że mądrość jest jedną z naszych najmniej widocznych cech. W rzeczywistości jesteśmy Pan Narrans, opowiadającym historie szympansem³⁴.

W coachingu podstawowym narzędziem pracy jest rozmowa i wyjście naprzeciw coraz bardziej niezaspakajanej we współczesnym świecie potrzebie bycia wysłuchanym i usłyszenia dobrych, wspierających słów.

Szczególnym rodzajem rozmowy jest opowiadanie bajki. Ten swoisty rodzaj narracji od zarania dziejów wykorzystywano jako sposób nauczania o porządku świata, wartościach czy mądrości życiowej. Ludzie słuchają bajek od najwcześniejszego dzieciństwa z zapartym tchem i otwartymi ustami, ale i jako dorośli uwielbiają bajki, wymyślone historyjki, czy to opowiadane, czy zapisane w książkach lub przedstawiane w filmach. W dorosłym życiu pasjonujące są namiastki bajek, czyli anegdota, a nawet zwyczajne plotki.

We współczesnym świecie bajki, powieści czy filmy fantasy, tak jak przed wiekami legendy czy baśnie, pomagają ludziom zrozumieć emocje, zachowania, sposoby pokonywania trudności, a przez to mogą pełnić funkcję terapeutyczną. Operując symbolem i metaforą, uruchamiają wyobraźnię człowieka niezależnie od wieku i stanowią narzędzia pracy i z dziećmi, i z dorosłymi, trafiając do niedostępnych innymi sposobami zasobów podświadomości. Za pomocą tzw. magicznego myślenia – pojęcie zaczerpnięte z Bandlera³⁵ – ludzie uruchamiają wyobraźnię i widzą zjawiska w innym świetle. Bajki zarówno generalizujące, czyli dedykowane dla każdego, jak też spersonalizowane, czyli dostosowane indywidualnie (stworzone dla konkretnej osoby, jakby „na zamówienie”), pomagają ludziom uzyskać nowe spojrzenie na ich wyzwania i cele oraz uświadamiają istniejące w nich blokady, uniemożliwiające zmierzenie się z procesem zmiany, realizacją celów czy uruchomieniem procesów motywacyjnych. Słuchając bajki, ludzie uzyskują wgląd we własną sytuację i są w stanie opracować strategię pokonywania przeszkód i osiągnięcia swoich celów. Metafory czy symbole stosowane w bajkach

³⁴ Pratchett I., *The Science of Discworld II: The Globe*, Wyd. Ebury Press, 2002.

³⁵ Bandler R., dz. cyt.

ułatwiają zrozumienie złożonych koncepcji i idei w bardziej przystępny i relatywny sposób.

Coach podczas sesji z klientem, wykorzystując bajkę, pełną symboli czy metafor, może uruchomić pokłady podświadomości i kreatywności, co stanowi skuteczne narzędzie pomagające ludziom w każdym wieku w uzyskaniu nowych spostrzeżeń i opracowaniu skutecznych strategii postępowania w życiu. Jako że coach korzysta z narzędzi interdyscyplinarnych, często wykorzystuje w pracy z klientem bajkoterapię, zwaną coraz częściej storytellingiem.

Według Chamery-Nowak legendy, podania, baśnie i bajki są nieodłącznym elementem ludzkiej cywilizacji, będącym efektem unikalnej kognitywnej ludzkiej umiejętności, czyli posługiwania się mową. Autorka wskazuje, iż pierwotnie te historyjki tworzone były ku uciechu i nauce dorosłych, później zaczęto je stosować jako element wychowania dzieci. Współcześnie opowieści te stanowią podstawę jednego z narzędzi psychoterapeutycznych, zwanego bajkoterapią. Dzięki temu narzędziu pracy z ludźmi, można ich wspierać w budowaniu zasobów osobistych, znajdować rozwiązania w trudnych sytuacjach oraz pracować z emocjami, motywacją czy nastrojem. Zastosowanie tej techniki pomaga rozpoznać i nazwać swoje emocje, poznać sposoby radzenia sobie z nimi, pokazać, że pewne przeżycia są uniwersalne dla ludzi i nie jest się osamotnionym w ich doświadczaniu. Pozwala to na budowanie własnej tożsamości emocjonalnej, samoświadomości, tworzenia strategii radzenia sobie z trudnościami oraz pobudzania motywacji do działania. W terapii można stosować analizę bajek powszechnie znanych lub pisanych wyłącznie w określonym celu, czyli tzw. bajek terapeutycznych³⁶.

W krótkim opracowaniu Sobiłło podaje, że:

Świat wykreowany w bajkach bywa kopią świata realnego, jest jednak doskonałszy, a czasami nawet idealny. Dla bajkowych bohaterów ważne są siły nadprzyrodzone, niemożliwe stają się możliwe. Nagłe zwroty akcji kreują fabułę. Pojawiają się nieprawdopodobne stwory, które czasem zagrażają, innym razem są wsparciem w dążeniu do osiągnięcia celu przez głównego bohatera³⁷.

Autorka powyższego cytatu wskazuje na istotność morału bajki, który ma czegoś nauczyć, pokazać świat z innej perspektywy i rozwiązać jakiś problem lub po prostu rozluźnić i odstresować, czyli spełnić funkcję relaksacyjną.

Opowieści stosowane w bajkoterapii podzielić można na:

1. psychoterapeutyczne, których zadaniem jest dostarczenie narzędzi do poradzenia sobie z trudnymi emocjami, zdarzeniami przerastającymi możliwości poradzenia sobie oraz do uświadomienia sobie własnych potrzeb psychoemocjonalnych;
2. psychoedukacyjne, mające na celu wykształcenie lub modyfikację określonych zachowań,
3. relaksacyjne, czyli niosące odprężenie i wyciszenie w stresujących sytuacjach³⁸.

³⁶ Chamera-Nowak A., dz. cyt.

³⁷ Sobiłło A., *Bajka terapeutyczna*, Biblioteczka „Poradnika Bibliotekarza”, 1, 2015, s. 6-7, <https://docplayer.pl/8578949-Bajkoterapia-bajkoterapia-w-bibliotece-dodatekporadnikabibliotekarzanrl-2015-w-bibliotece.html> [data dostępu: 21.11.2022].

³⁸ Tamże.

Bajki terapeutyczne niosą w sobie wielką moc poznawczą i rekonstruującą istniejące, często głęboko zakorzenione przekonania czy blokady emocjonalne. Bardzo trafnie opisują je następujące słowa, charakteryzujące bajki jako:

historie niezwykle, świadomie tak skonstruowane i napisane, by dzieci odnajdywały w nich cząstkę siebie, swoich uczuć, emocji, konkretnych problemów, z którymi się borykają. Czytelnicy (...) mogą utożsamić się z bohaterem i przeżyć z nim daną historię, pozostając w bezpiecznym miejscu³⁹.

Zakończenie bajki może mieć charakter otwarty, czyli jest ona jakby niedokończona i osoba, do której jest kierowana, ma za zadanie stworzyć korzystne dla niej zakończenie. Bajka może też skończyć się puentą czy też morałem, jasno dostarczającym rozwiązania, podpowiedzi, wskazówki⁴⁰.

Istotną kwestią podczas wykorzystywania bajki do procesu coachingowego jest przekonanie klienta o skuteczności włączenia elementu irracjonalnego, wymykającego się „zdrowemu rozsądkowi”, na którym opiera się współczesny dyskurs, zarówno w świecie nauki, jak i życiu codziennym. Zatem kluczem do szerokiego zastosowania bajki w coachingu jest zaciekawienie klienta światem „intelektualnej magii”, zdobycie jego zaufania i zachęcenie do współpracy w poszukiwaniu rozwiązania jego problemu tą metodą. Najważniejsze jest zbudowanie przez coacha relacji opartej na zaufaniu i swoistej więzi z klientem, zaś sama technika stanowi kwestię drugorzędą, jak wskazuje Bandler – twórca neurolingwistycznego programowania, szeroko stosowanego w psychoterapii i w coachingu⁴¹. Wg tego autora coaching polega na *wniknięciu w metamodele⁴² języka klienta, przekształcenie jego percepcji i wprowadzenie go w nową rzeczywistość*. Chodzi o to, by poprowadzić klienta w kierunku zmiany postrzegania sytuacji, w której się znalazł. Warto zauważyć, że coaching poprzez zastosowanie elementów bajkoterapii nie stanowi doradztwa czy psychoterapii *sensu stricto*, a jest sposobem na wygenerowanie zmiany postawy, percepcji określonej sytuacji i odnalezieniu celów oraz sposobów ich realizacji, niejako spojrzenia na siebie w innym wymiarze.

4. Możliwości wykorzystania elementów bajkoterapii w pracy coachingowej z klientem – przykładowe doświadczenia i obserwacje z praktyki coacha

W coachingu bajka to zwykle osobista opowiadka z przesłaniem, a zaczyna się tak:

Dawno, dawno temu, za górami, za lasami żyli sobie ludzie. No i jak to ludziom zwykle bywa mieli problemy... chcieli jednej rzeczy, a robili całkiem inną. Dziwne, nieprawdaz? Ale pewnego dnia pojawił się czarodziej, który pomagał je rozwiązać, a imię jego brzmiało coach⁴³.

³⁹ Ibisz K., Gruszczyńska A. (i in.), *Bajkoterapia, czyli dla małych i dużych, czyli o tym jak bajki mogą pomagać*, Nasza Księgarnia, Warszawa 2009.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Bandler R., dz. cyt.

⁴² Metamodel wg Bandlera oznacza sposób, w jaki ludzie postrzegają świat w subiektywny, sobie tylko właściwy sposób, oparty na indywidualnych predyspozycjach i przeżyciach (przypis autorki).

⁴³ Fragment własnej bajki autorskiej.

W ten sposób autorka niniejszego opracowania zwykle rozpoczyna sesję coachingową, której istotnym elementem bądź głównym wykorzystywanym narzędziem będzie bajka.

Praktyka zawodowa coacha wykazuje, że najistotniejszą kwestię w pracy z klientem stanowi zdobycie jego zaufania – klient musi być przekonany o przychylności, otwartości i profesjonalizmie coacha. Stanowi to podstawę diagnozy obecnej sytuacji i przeprowadzenia klienta przez proces zmiany, w którym ma on rolę aktywną, nie jest zaś biernym odbiorcą gotowego rozwiązania. Przy określaniu celu kluczową rolę odgrywa rzetelna analiza pod względem jego mierzalności, oceny zasobów własnych klienta do jego realizacji lub możliwości zdobycia tych zasobów, a także czy klient posiada głębokie przekonanie w kwestii realizacji i skuteczności osiągnięcia danego celu. Brak takiego przekonania stanowi istotną przeszkodę w pracy z klientem. Nie można pomijać czynnika niezwykle istotnego, a mianowicie wpływu najbliższego otoczenia (rodziny, przyjaciół, współpracowników klienta), bowiem czynnik ten może skutecznie wspierać lub sabotować proces zmiany.

W tym miejscu należy podkreślić, że klient coachingowy tzw. *coachee* przychodzi na sesję z własną historią, którą postrzega subiektywnie i indywidualnie, czyli jak twierdzi Bandler, posiada własną mapę świata, która jest zniekształceniem obiektywnej rzeczywistości przez filtry poznawcze w postaci nabytych od wczesnego dzieciństwa doświadczeń, posiadanych wartości, przekonań, stereotypów, norm i zasad⁴⁴. Zatem klient przychodzi niejako z własną „bajką”. Sedno coachingu polega na tym, by jego opowieść zobiektywizować i doprowadzić do sytuacji, w której spojrzy na nią w innym świetle i z innymi emocjami. Doskonałym narzędziem przy tworzeniu bajki coachingowej jest wykorzystanie NLP i praca z modalnościami i submodalnościami opisanymi m.in. przez Andreas i Andreas⁴⁵. Wg tych autorów, neurolingwistyczne programowanie skutecznie sprawdza się w coachingu, dostarczając narzędzi do zmiany dotychczasowych wzorców myślenia czy zachowania oraz pozwala dostrzec ukryte dotychczas możliwości.

Doświadczenia własne autorki niniejszej pracy pozwalają na stwierdzenie, że kluczowe dla coacha jest rozpoznanie mentalnej mapy postrzegania świata przez klienta, ale także obserwacja mowy gestów i napięć w ciele. Odzwierciedlają one newralgiczne punkty w umyśle klienta przy założeniu, że człowiek stanowi całość i nie można rozpatrywać kwestii myślenia czy postrzegania od stanów emocjonalnych umysłu i biologicznych ciała. Niezbędną umiejętnością coacha, a nawet rzecz można jego darem czy użytecznym talentem, jest nawiązanie otwartego i pełnego zaufania kontaktu z klientem, niejako wyjście mu na spotkanie w jego kanale komunikacyjnym i jego modelu świata. Zatem zdolność obserwacji i wyciągania wniosków oraz obiektywnej analizy opowieści klienta to cechy pozwalające zbudować fundament pod stworzenie skutecznie działającej bajki. Niezwykle istotne jest, by klient nie czuł się oceniany przez coacha, a poprzez odzwierciedlenie czuł jego empatię i wsparcie oparte na konstruktywnej informacji zwrotnej, nigdy zaś na krytyce. Klucz do sukcesu leży w uświadomieniu klientowi, że posiada możliwości i zasoby osobiste do realizacji celu czy dokonania zmiany, co jest

⁴⁴ Bandler R., dz. cyt.

⁴⁵ Andreas S., Andreas C., *Submodalności – Niezwykła droga do twojego umysłu*, Wyd. Helion, Gliwice 2009.

szczególnie istotne w pracy z osobą, która operuje w wyuczonym stanie bezradności. NLP zakłada zaś, że niemal wszystko, co wyuczone można zmienić.

Wracając do pracy z modalnościami i submodalnościami, warto je krótko zdefiniować, bowiem odczytanie głównej modalności klienta to wyjście do rozpoczęcia pracy⁴⁶. Jako modalność rozumieć należy dominujący zmysł, przy pomocy którego dana osoba odbiera informacje o świecie oraz na tej podstawie buduje obraz siebie i innych ludzi. Dostosowując rozmowę do dominującej modalności klienta, coach wykorzystuje w dialogu opartym na tej modalności kanał komunikacyjny: wzrokowy, słuchowy lub kinestetyczno-emocjonalny (czuciowy). Wówczas, tworząc bajkę, dostosowuje się słownictwo do kanału komunikacyjnego, używając słów i wyrażeń najbardziej trafiających do klienta. Na przykład w rozmowie ze wzrokowcem używamy specyficznych wyrażeń opisujących wrażenia wizualne, malując przed jego oczami obraz. Dla słuchowca budujemy opowieść pełną dźwięków, a kinestetykowi opowiadamy świat poprzez ruch i emocje. Są też osoby, do których niezawodnie trafiają opisy czy metafory z zastosowaniem wrażeń smakowych czy węchowych. Ciekawe wyniki daje zastosowanie synestezji wrażeń zmysłowych poprzez ich mieszanie np.: *Widzisz jak to pachnie?* lub *Kolory zabrzmiały zapachem świeżego deszczu, a w oddali słychać było śpiew namalowanej słońcem tęczy*⁴⁷.

Poniżej zaprezentowany zostanie przykład rozpoznania kanału komunikacyjnego u mężczyzny lat 45, biznesmen, problem z masą ciała. Podczas rozmowy z tym klientem zwrócono baczną uwagę na kanał dominujący i najmniej obecny.

Oto wyrażenia wynotowane w rozmowie:

- *za każdym razem, gdy przyglądam się...*
- *obserwuję, że przechodzi transformację...*
- *widzę fundamentalną zmianę zachodzącą w nim...*
- *zdarza się widzieć obraz kogoś gubiącego drogę...*
- *to jest moment, gdy łapy we górę i chcę się poddać...*
- *dostrzegam jednak, że z głębi siebie chcę dokonać zmiany...*
- *ważne, by chwycić, co przychodzi do człowieka w takiej chwili...*
- *potem zmierza to ku emocjom...*
- *takie podróże wciąż na tej samej trasie GPS to totalna nuda...*
- *bez wizji przyszłości nie dam rady ruszyć do przodu*
- *kiedy widzę, że pracownik daje „give up”, daję mu wsparcie, by popchnąć go na inne tory...*
- *stojąc na krawędzi starego życia, mam trochę w oczach cykora*
- *klucz dla mnie to by zrozumiał i odczuł...*
- *tu widać jak na dłoni, że gonię na autopilocie...*

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Zdania autorskie, stworzone w pracy z klientem.

- jasne jest, że w tej sytuacji nie chcę wejść w nowe buty...
- tylko odwaga daje mi kopa do wejścia w nieznanne...
- widzę, że jak dam spokój z obwinianiem i ocenianiem, to dalej do przodu i alleluja...
- gdy wyskoczę z tego nawyku... bingo... poczuję nową przestrzeń...

Wniosek z obserwacji: U klienta dominuje kanał wzrokowy z domieszką kinestetycznego, zaś praktycznie nie korzysta z predykatów słuchowych. Zatem tworząc i opowiadając mu bajkę, należy namalować przed oczami jego wyobraźni barwny obraz pełen emocji. Można też wykorzystać narzędzie dysocjacyjne w postaci metapozycji i poprosić klienta, by stworzył krótką opowiadkę na temat: *Jak widziałbyś siebie moimi oczami, gdybym ja siedziała na chmurze*⁴⁸

W celu stworzenia spersonalizowanej bajki, warto posłużyć się pracą z submodalnościami, które Andreas i Andreas opisują jako niezliczone odcienie tej samej modalności np. obraz może być *wyraźny, zamglony, jasny, ciemny, monochromatyczny, barwny* itp. Submodalności pozwalają dostrzec tę samą sytuację w innym świetle, inaczej ją usłyszeć lub odczuć, przez co zmienia się jej postrzeganie i emocje z nią związane⁴⁹. Przykładowo klient jest proszony o opowiedzenie swojej sytuacji w formie bajki ze szczegółowym opisem barw, dźwięków, odczuć, może nadać problemowi jakiś kształt, spersonifikować go, użyć metafory, symbolu itp. Następnie coach mówi: *A gdyby twoją bajkę opowiedzieć tak?* i opowiada pewną wersję z innymi submodalnościami, czyli zmieniając barwy, dźwięki, odczucia. Potem prosi klienta o dokonanie korekt submodalności w tej opowieści, na przykład by spojrział na problem z przodu, z tyłu, z lewej i prawej strony, bardziej go oświetlił lub zacienił, zmienił dźwięki itp. Cały proces pozwala klientowi dostrzec swój problem inaczej, odkryć nowe możliwości oraz określić cel i sposoby działania.

W praktyce coachingowej można posługiwać się bajką ericsonowską – techniką stworzoną na potrzeby psychoterapii przez psychiatrę i psychologa Milтона Ericsona, który na bazie własnych doświadczeń założył, iż podświadomość operująca w sferze submodalności jest sprzymierzeńcem człowieka w przepracowaniu jego problemów. Ericson stosował bajki i anegdoty metaforyczne, których celem było zaskoczenie i sprowadzenie myślenia danej osoby na zupełnie inne tory⁵⁰. Przykładem bajki Ericsona, która sugerowała rozwiązanie problemu klienta z alkoholem nie wprost, a poprzez metaforę, była opowieść o ogrodzie botanicznym z kaktusami. Klient miał tam odbyć wirtualny spacer, by pobyć w środowisku, gdzie żyją organizmy funkcjonujące miesiącami bez potrzeby picia. W ten sposób terapeuta sugerował klientowi rozwiązanie. Bajki operujące metaforą pozwalają także na samopoznanie i autorefleksję, jak choćby znana powszechnie indiańska opowiadka o dwóch wilkach, żyjących w człowieku, a karmiących się przeciwstawnymi emocjami pozytywnymi i negatywnymi. Zwycięża ten, którego lepiej i częściej się karmi. Bajka może w taki „magiczny” sposób pomagać

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Andreas S., Andreas C., dz. cyt.

⁵⁰ Erickson M.H., Rossi E.L., *Lutowy człowiek. Strategiczna terapia krótkoterminowa*, Wyd. GWP, Gdańsk 1996.

przebudować model odbioru jakiejś sytuacji, dodać motywacji, wskazać cel, określić wspomagające środowisko czy ludzi⁵¹.

Domniemywać można, że ograniczeniem jest tu wyobraźnia i umiejętności lingwistyczne zarówno coacha, jak i klienta. Warto też nadmienić, że bajka powinna zostać opowiedziana klientowi, czyli stanowić element rozmowy. Potem należy dokonać jej analizy. Z praktyki autorki wynika, że jeśli klient chce zapis bajki do domu, to lepiej mu ją nagrać, by jej słuchał np. przed snem. Okazuje się również, że świetnie sprawdzają się materialne reprezentacje bajki jako przypomnienie i uruchomienie procesu myślowego i emocjonalnego np. w postaci obrazka czy ilustracji do bajki. Może go przygotować sam klient, choć autorka opracowania generuje również obrazki ze specjalnego programu graficznego, opierającego się na sztucznej inteligencji.

5. Bajkoterapia jako narzędzie coachingowe w pracy z klientem – analiza przypadku

Analiza przypadków z własnej praktyki stanowi dla coacha cenny zasób, na bazie którego może doskonalić swoje umiejętności zawodowe, a także dzielić się wiedzą i obserwacjami oraz wnioskami w opracowaniach w postaci prac przeglądowych. Analiza przypadku pozwala zrelacjonować i opisać określone zjawisko czy przypadek, zanalizować je i zaproponować szersze wnioski do dalszych badań, a w przypadku coachingu sformułować wnioski do praktycznej ich aplikacji. Analiza przypadku pozwala zatem na uchwycenie indywidualności w pracy z osobą lub grupą osób i ewaluacji stosowanych narzędzi, tak by można było je wykorzystać w rutynowej pracy z klientem coachingowym.

Poniżej przedstawiono ogólną analizę kilku przypadków pracy z klientem. Sesje prowadzono z wykorzystaniem bajkoterapii, przy czym pierwszy przypadek opisano bardziej szczegółowo. Wszystkie zamieszczone poniżej opisy służą zaprezentowaniu możliwości wykorzystania narzędzi coachingowych. Analiza poniższa opiera się na obserwacji bezpośredniej i uczestniczącej, rozmowach coachingowych i notatkach z pracy autorki z opisywanymi osobami.

5.1. Opis przypadku

Kobieta w wieku 49 lat, zgłosiła się na konsultację coachingową psychobiologiczną, bowiem czuje się bezradna w swojej sytuacji życiowej, a konkretnie w problemach z asertywnością, co prowadzi do kłopotów finansowych i nieszanowania własnego czasu. Klientka pracuje zawodowo jako pedagog szkolny i od dawna nie potrafi odmawiać, gdy ktoś prosi ją o pożyczkę czy o przysługę. Obserwacja, wywiad i analiza wypełnionej przez kobietę ankiety psychobiologicznej, wskazują na niską asertywność, kilkunastokilogramową nadwagę w wyniku kompulsywnego objadania się w stresujących sytuacjach (ustalono, że najbardziej nie kontroluje napadu głodu bezpośrednio po tym, gdy nie odmówi komuś własnym kosztem). Ponadto czuje się bezradna, mało dba o siebie, ma do siebie pretensję, odmawia sobie wielu rzeczy, na które byłoby ją stać, gdyby nie ciągle stawianie potrzeb innych osób ponad własne. Wykorzystują ją jej dorosłe dzieci, rodzeństwo, sąsiedzi, koledzy z pracy. Osoby te proszą ją o zrobienie czegoś za nich lub dla nich, a mogliby to zrobić sami. Często proszą ją o wsparcie

⁵¹ Rosen S., *Mój głos podąży za Tobą. Terapeutyczne przypowieści Miltona H. Ericksona*, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 1997.

finansowe lub pożyczki, choć wiedzą, że nie zarabia kroci. Ważne przy tworzeniu bajki było poczucie kobiety, że choć nieźle zarabia i stać by ją było na wiele rzeczy, to odmawia sobie lub własne potrzeby odkłada na później, by tylko zaspokoić oczekiwania innych ludzi. Na poziomie dolegliwości psychosomatycznych dokuczają jej m.in. zespół drażliwego jelita, rozdrażnienie, napięcia mięśniowe i bóle w okolicy kręgosłupa szyjnego i barków, z czego można wnioskować, że doświadcza ona długotrwałego stresu. Kobieta ma pretensje do innych, ale nie potrafi im odmawiać przysług i nie rozumie dlaczego tak jest, czyli w gruncie rzeczy nie rozumie sama siebie.

Wywiad i obserwacja klientki wskazywały, że podstawową jej potrzebą było aktywne, pełne empatii wysłuchanie. W czasie pierwszej rozmowy miała trudności ze spokojnym mówieniem i zdarzało się, że płakała. Na marginesie warto nadmienić, iż w czasie rozmowy coachingowej klient ma komfort czasowy w postaci półtorej godziny do dwóch godzin na każde spotkanie, zatem może dokładnie opisać swoją historię.

W celu przygotowania się do wykorzystania bajkoterapii dostosowanej do klientki, określono osobowość kobiety, stosując metodę opisaną przez Eriksona, wyróżniającą 4 typy osobowości: czerwoną, żółtą, zieloną i niebieską⁵². Pokróćce, metoda ta opiera się na założeniu, że istnieją 4 główne modele zachowania się i postrzegania rzeczywistości: *czerwony*, czyli dominujący przywódca, *żółty*, czyli inspirujący optymista, *zielony*, czyli stabilny wykonawca i *niebieski*, czyli rozważny analityk. Analiza klientki wykazała, że w jej osobowości występują cechy osoby stabilnej, biernej i podporządkowującej się innym, czyli symbolicznie zielonej. Dla tego typu osób największą potrzebą jest poczucie bezpieczeństwa, stabilna i przewidywalna sytuacja życiowa, stałe miejsce pracy, stawianie na jakość w działaniu, skłonność do perfekcjonizmu, podporządkowywanie się innym, nadmierna potrzeba pomagania i niechęć do zmian. Osoba z tego typu osobowością odczuwa komfort w sytuacji o dużym stopniu poczucia bezpieczeństwa, bez obaw o krytykę, ma problemy z odmawianiem, a wręcz sama narzuca swoją pomoc nieproszona, by zyskać uwagę i docenienie ze strony otoczenia⁵³.

Następnie w celu zbudowania prawidłowej relacji komunikacyjnej, określono dominujący kanał komunikacyjny klientki. Poproszono ją o opowiedzenie w ciągu pięciu minut dowolnego zdarzenia z poprzedniego dnia i zaobserwowano czy w jej narracji dominują wyrażenia związane ze wzrokowym, słuchowym czy kinestetycznym (emocjonalnym) sposobem postrzegania i opisywania rzeczywistości. Okazało się, że jest to osoba mocno nakierowana na język emocji, stąd wykorzystując technikę odzwierciedlenia, zastosowano w całej pracy z nią rozmowy oparte na kinestetycznym i emocjonalnym opisie rzeczywistości, a w przygotowanej dla niej bajce dominowały obrazy pobudzające emocje.

Istotnym, choć niejedynym elementem pracy z tą kobietą była bajka oparta na metaforze. Pracę rozpoczęto od metod dysocjacyjnych w celu zdystansowania klientki od jej codziennych problemów, tak by przyjrzała się im spoza własnej mapy rzeczywistości. W tym celu poproszono, by klientka nadała postać swojemu problemowi. Mogła to być osoba, przedmiot lub zjawisko. Kobieta nadała swojemu problemowi postać odkurzacza, który bezlitośnie wysysa wszystko na swojej drodze. Poproszono klientkę, by opisała jak się czuje, stojąc przodem, niejako na drodze odkurzacza. Odpowiedziała,

⁵² Ericson T., *Otoczeni przez idiotów. Jak dogadać się z tymi, których nie możesz zrozumieć*, Wyd. Wielka Litera, Warszawa 2017.

⁵³ Tamże.

że nie może *przed nim umknąć*. Następnie zaproponowano kobiecie, jak by to było, gdyby stanęła z lewej lub prawej strony odkurzacza lub też za nim. Odpowiedziała, że czuje mniejsze napięcie i miałyby więcej siły, by mu się przeciwstawić.

Na tej podstawie powstała dla niej „Bajka o gruszy i kobiecie Napotem”. Bajka opowiedziana została na bieżąco podczas drugiej sesji. Opowiedziano ją językiem zgodnym z kanałem komunikacyjnym klientki tzn. dominowały wyrażenia odnoszące się do wrażeń wizualnych i emocji.

Poniżej streszczenie bajki:

Bajka opowiadała o kobiecie, która jako mała dziewczynka trafiła do zaczerowanego ogrodu, pełnego owocowych drzew. Wcześniej ustalono, że ulubionym owocem kobiety są gruszki. Zatem w samym centrum tego ogrodu rosła rozłożysta stara grusza, obdarzona wielką mądrością. Grusza podarowała dziewczynce duży kosz soczystych gruszek i poleciła jej każdego tygodnia w piątek przychodzić po zapas kolejnych, świeżych owoców. Dziewczynka od razu zjadła jedną gruszkę i zachwycił ją jej cudowny smak, zaś po jej zjedzeniu poczuła niezwykłą radość i chęć życia. Gdy wracała do domu, spotkała przyjaciółkę i podarowała jej najpiękniejszą gruszkę, choć sama miała na nią ochotę, lecz pomyślała, że tamta będzie ją za to lubiła. W ten sam sposób rozdała wiele najpiękniejszych gruszek. Kilka sama zjadła, a parę jej zostało na dnie koszyka. Za tydzień poszła do gruszy i tam dostała duży zapas świeżutkich owoców. Już chciała zjeść najświeższą, gdy stwierdziła, że szkoda tych starszych i zjadła lekko nadpsutą gruszkę. Natomiast spotkanej po drodze przyjaciółce i rodzeństwu oddała te najświeższe. Tak czyniła każdego dnia, również wówczas gdy dorosła. Często mawiała do siebie, że inni są w większej potrzebie, a ona odkładała zjedzenie świeżego owocu na potem. Z czasem zapomniała smak świeżych gruszek, choć marzyła o zjedzeniu choć jednej, gdy grusza w każdym tygodniu dawała jej hojnie kolejne porcje. Z czasem wszyscy zapomnieli imię dziewczyny, zwano ją po prostu Kobietą Napotem, choć ona sama nie rozumiała tego przydomka. Pewnego dnia poszła do gruszy późnym wieczorem, a brama ogrodu była już zamknięta. Na dnie koszyka zostało kilka podgniłych gruszek, a przed nią był cały tydzień. Nie zmartwiła się jednak o siebie, ale co da innym. Rozplakała się i zasnęła u bramy ogrodu. We śnie przyszedł do niej Czarodziej, do którego należał ogród z magicznymi drzewami. Nauczył ją cudownego zaklęcia, a było to zaklęcie zamieszkujące jej serce – zaklęcie kochania samej siebie, tak jak swego bliźniego. Rano kobieta obudziła się i poczuła, że w sercu ma dużą moc. Chociaż przez cały tydzień ludzie patrzyli na nią krzywo, bo nie miała dla nich świeżych gruszek, czuła spokój i dziwną radość. Kiedy nadszedł piątek, dostała od gruszy świeże owoce i u bramy ogrodu po raz pierwszy po latach zatopiła zęby w soczystej gruszcze...

Podczas opowiadania bajki zaobserwowano, że kobieta słuchała jej bardzo uważnie, a w jej oczach widać było łzy. Po zakończeniu bajki, klientka milczała, a po chwili zapytała o morał tej bajki – co stało się dalej, jak działało dokładnie to zaklęcie, co kobieta Napotem musiała zrobić. Po ożywionej dyskusji okazało się, że osobowość klientki, którą opisano pokrótce powyżej, pozwoliła na zastosowanie z pozytywnym skutkiem bajki terapeutycznej, opartej na metaforze. Kolejnym krokiem była praca ze

zmianą bajki i wygenerowanie szczęśliwego jednoznacznego zakończenia. W tym celu dokonano analizy opowiedzianej bajki, a następnie w interaktywnej rozmowie generowano pytania i rozwiązania. Potem klientka miała uruchomić wyobraźnię. Jej zadaniem było wybrać się do kina i obejrzeć tę bajkę jako film, ale z możliwością zmiany tego, co widzi – mogła zmieniać kolory, przebieg akcji itp. W ten sposób wykorzystano model pracy z submodalnościami. Na koniec klientka stworzyła własną zmodyfikowaną bajkę. Otrzymała również ilustrację, która miała jej przypominać tę bajkę, gdy w jej życiu spotykała ją problematyczna sytuacja związana z nadmiernym rozdawaniem swoich zasobów. Obrazek wygenerowała coach w specjalnym programie graficznym i wydrukowała w kolorze na błyszczącym papierze. Klientka z własnej inicjatywy oprawiła go i powiesiła nad łóżkiem, tak by był to pierwszy widok, gdy się budzi.

Powyższe działania stanowiły podstawę do pracy z ustaleniem celu i wprowadzeniem pożądaných zmian. Zaobserwowano, że jest to osoba mocno zewnątrzsterowalna, czyli potrzebuje wsparcia i inspiracji z zewnątrz oraz systematycznej informacji zwrotnej, a także aprobaty za najdrobniejsze nawet osiągnięcie. Jako osoba nakierowana na emocjonalny odbiór świata potrzebuje serdecznej i opartej na zaufaniu relacji z coachem. Następnie skupiono się na analizie celu i określono sposób jego realizacji, korzystając z tzw. ścieżki Diltsa⁵⁴. Model Diltsa pozwala na sprawdzenie czy cel, którego klient pragnie jest dobrze sformułowany, spójny i zgodny z jego przekonaniami oraz oczekiwaniami jego otoczenia. Podążając wyobrażoną ścieżką, klient w rozmowie z coachem wykonuje kolejne kroki, podczas których odpowiada na pytania w określonej kolejności. Najpierw analizie podlega kapitał zewnętrzny, czyli wpływ otoczenia na jego decyzje, wybory i motywacje. Drugi krok to przyjrzenie się typowym utrwalonym wzorcom zachowania w określonej sytuacji, a potem rozważa się zasoby, czyli posiadane umiejętności pod kątem sprecyzowania i oceny realności zakładanego celu. Następne kroki to rozmowa o przekonaniach i wartościach dotyczących omawianej sytuacji oraz ocena własnej tożsamości, czyli postrzegania siebie opartego na autorefleksji. Ścieżkę wieńczy analiza przynależności społecznej czy kulturowej i wynikających z tego uwarunkowań. W ten sposób dokonuje się oceny czy obrany przez klienta cel jest pozytywnie określony, wymierny, motywujący, samodzielnie osiągalny oraz czy otoczenie tej osoby będzie ją wspierać czy blokować⁵⁵. W opisywanym przypadku ta procedura pozwoliła określić cel polegający głównie na poprawie zarządzania czasem, zasobami finansowymi i zbudowaniu postawy asertywnej.

Ponadto dokładnie zanalizowano zasoby i rozpoczęto pracę nad ich wzmocnieniem i budowaniem poczucia własnej wartości i asertywności. Korzystając z metod neurolingwistycznego programowania, zastosowano techniki przebudowy opartej na pracy z submodalnościami w postrzeganiu i interpretowaniu rzeczywistości, korzystając z metod opisanych przez Bandlera⁵⁶. Ogólnie rzecz ujmując, przebudowa polega na kreatywnej zmianie doświadczenia, które klient przechowuje w swojej pamięci. Ta technika polega na rozmowie, w której najpierw należy zidentyfikować wzorec odpowiedzialny za postrzeganie problemu w określony sposób. Następnie ustalamy modalności i submodalności, na których to postrzeganie się opiera (np. dźwięk i jego natężenie, obraz i jego kolorystyka czy nasycenie itp.) i w ten sposób klient nadaje wzorcowi jakiś realny

⁵⁴ Dilts R., *Przekonania. Ścieżki do zdobycia zdrowia i dobrobycia*, Wyd. MET Amorfoza, Wrocław 2005.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Bandler R., dz. cyt.

kształt. Następnie określa intencję danego zachowania. Kolejnym krokiem jest stworzenie nowych możliwych alternatyw zachowania i sprawdzenie czy na poziomie komfortu fizycznego klient nie odczuwa stresu i napięcia w związku z każdą alternatywą. W kolejnym kroku wybiera się alternatywę, z którą klient czuje się najbardziej komfortowo i jego zadaniem jest sprawdzenie tego w praktyce. Potem odbywa się rozmowa ewaluacyjna. Istotne jest tu plastyczne wykorzystanie języka, by pobudzić pracę mózgu do wyobrażenia sobie emocji związanych z nowym postrzeganiem sytuacji.

Podsumowując, należy stwierdzić, że praca coachingowa z wykorzystaniem bajkoterapii jako wyjściowego i kluczowego narzędzia dotarcia do podświadomości klientki, stanowiła w opisanym powyżej przypadku skuteczne wsparcie budowania poczucia własnej wartości i treningu asertywności. W tym przypadku istotny był dobór zastosowanych technik do osobowości, kanału komunikacyjnego i opartego głównie na emocjach postrzegania świata przez tę kobietę. Niezwykle istotna w pracy z taką osobą jest nie tylko technika, ale nawiązanie z nią więzi i zbudowanie zaufania opartego na odzwierciedleniu i empatycznym aktywnym wysłuchaniu. Klientka niemal od samego początku zaufała coachowi. Po przełamaniu pierwszych blokad w mówieniu o sobie, sesje przebiegały sprawnie, przy dużej współpracy ze strony kobiety. W rezultacie klientka zaczęła o siebie dbać i poprawiała się jej samoocena, a trening asertywności pozwolił jej znaleźć równowagę w zaspakajaniu własnych potrzeb i rozsądnej reakcji wobec oczekiwań innych ludzi. Zmieniła się również na korzyść jej sytuacja zawodowa, dzięki poprawie poczucia własnej wartości i stosowaniu postawy asertywnej w połączeniu z empatią.

5.2. Inne przykłady zastosowania bajkoterapii w coachingu

Z praktyki autorki niniejszego opracowania wynika, że bajkoterapia (storytelling) oraz coaching doskonale do siebie pasują. Pozwalają odkryć głęboko ukryte w podświadomości problemy i emocje, przebudować postrzeganie określonej sytuacji, określić cel zmiany i wypracować sposoby jego osiągnięcia. Nade wszystko bajka, metafora czy symbol pozwalają spojrzeć samemu sobie w oczy i zmierzyć się ze sobą. Poniżej przedstawiono kilka przykładów problemów, z którymi klienci zgłosili się na konsultacje i tematykę bajek, które zastosowano w każdym z przypadków.

Mężczyzna 52 lata, zarządzający dużą firmą z poczuciem, że stracił kontrolę i czegoś nie dostrzega w sytuacji firmy. Zastosowano bajkę o kierowcy autobusu, w którym klient jako kierowca porozsadzał inne osoby w określonych miejscach pojazdu, kierując się intuicją. Sposób rozsądzenia podwładnych pokazał, że podświadomie w miejscu kierowcy, klient posadził swojego asystenta. Powstała „Bajka o kierowcy i mglistych okularach”, która pozwoliła mu dostrzec tę sytuację, określić przyczyny i znaleźć rozwiązanie. Warto wspomnieć, że zastosowano tu elementy metody ustawień systemowych w biznesie⁵⁷.

Kobieta 38 lat, prowadząca firmę budowlaną wraz z mężem. Dochody firmy były pokaźne, ale kobieta, mimo że dużo pracowała, o finanse na prowadzenie domu czy jakiś zakup dla siebie musiała prosić męża, który zarządzał kontem z ich pieniędzmi. Miała wrażenie, że choć dużo zarabia, to w zasadzie nic nie ma. Dla niej powstała „Bajka o kormoranie”, bowiem kormorany to ptaki łowne używane do połowu ryb,

⁵⁷ Whittington J., dz. cyt.

które są im potem odbierane, a w zamian za swoją pracę, dostają tylko niezbędną ilość pokarmu.

Kobieta 47 lat, od 5 lat w nieudanym związku i w pracy, której nie lubi. Zastosowano bajkę pt. „Decyzją rady starszych”, którą klientka współtworzyła z coachem. Najpierw poproszono ją, by wypisała 5 największych dla niej autorytetów. Następnie powstała opowieść o naradzie tych osób nad jej problemem. Każda postać powiedziała jak to widzi wprost lub mogła opowiedzieć historyjkę lub anegdotę. W ten sposób klientka skonfrontowała się ze spojrzeniem na swoją sprawę z 5 różnych perspektyw. Pomogło jej to w uzyskaniu wewnętrznej zgody na zmianę, zaś autorytet osób, które wybrała, okazał się bardzo pomocny.

Mężczyzna 28 lat, lekarz pracujący jako wolontariusz w szpitalu i niegenerujący praktycznie żadnych dochodów, choć doskonale skończył studia. Wstępna rozmowa ukazała uzależnienie od apodyktycznej matki i wynikające stąd życie na utrzymaniu rodziców. Pomocna okazała się „Bajka o Czarodzieju Dorosłych Snów i magii własnych pieniędzy”. Bajka stanowiła wstęp do treningu asertywności, która to cecha, zwłaszcza wobec bliskich, jest trudna do praktycznej realizacji. Pozwoliła również popracować nad poczuciem własnej wartości i wykorzystaniem osobistych zasobów, w tym przypadku wykształcenia, by wejść w dorosłe samodzielne życie.

Mężczyzna 25 lat, doświadczający rozczarowania po rozstaniu z partnerką po siedmioletnim związku. Pracę rozpoczęto od zastosowania metapozycji, która jako metoda dysocjacyjna, pozwoliła popatrzeć mu na siebie z innej perspektywy. Okazało się, że klient podchodzi do miłości bardzo pragmatycznie i w zasadzie jej nie rozumie. Zatem powstała „Bajka o Chłopcu, który nie wierzył w miłość”. Obserwacja reakcji i mowy ciała klienta podczas jej słuchania pokazała, że jej treść bardzo go poruszyła. Podczas rozmowy analizującej bajkę, zrozumiał swoją byłą partnerkę i powody, dla których odeszła, a następnie dzięki dalszej pracy z wykorzystaniem technik NLP, mógł jej wybaczyć. Następnym etapem była technika storytellingu zwana „poczytaj mi serce”, gdzie klient ma wybrać z półki w gabinecie coacha dowolną książkę, odczytać krótki tekst na losowej stronie i ocenić go z pozycji rozumu, a potem serca. Technika ta sprawdza się w pracy z klientem bardzo racjonalizującym i mającym problemy w opisywaniu własnych emocji.

Powyższe przypadki to tylko opis kilku przykładów zastosowania bajkoterapii w pracy coachingowej. Pokazują one jak ważnym elementem pracy z człowiekiem jest umiejętna rozmowa i wykorzystanie ludzkiej wyobraźni, by pokazać klientowi to, co jest ukryte pod powierzchnią jego problemu, a następnie opracować strategię poszukiwania rozwiązań.

6. Podsumowanie

Coaching jako nowoczesna i rozwijająca się metoda pomocy ludziom w rozwiązywaniu ich problemów stanowi podejście na wskroś humanistyczne i eklektyczne do pracy z ludzkim potencjałem. Opracowanie miało na celu wykazać jak skutecznym i kreatywnym narzędziem w pracy coacha jest szeroko pojęta bajkoterapia, często w coachingu zwana storytellingiem. Bajka, metafora czy anegdota pozwalają odnaleźć skuteczną drogę do podświadomości i kreatywności klienta, zmagającego się z jakimś życiowym problemem i pomóc mu w jego rozwiązaniu. Każdy człowiek lubi być

wysłuchany, a często pełne empatii wysłuchanie stanowi istotny element pokonania własnych blokad, dostrzeżenia potencjału i dokonania niezbędnych zmian.

Pamiętać należy, że coaching to nie doradzanie, a uświadamianie i generowanie zmiany, bowiem dotyczy on rozwoju człowieka i wprowadzaniu modyfikacji w jego zachowaniu. Coach poprzez dobór pasujących indywidualnie do klienta metod, ma pomóc mu we wzmacnianiu i doskonaleniu własnego działania, dokonywaniu wyborów i wyznaczaniu celów, poprzez określenie własnych zasobów i refleksję, jak zastosuje daną wiedzę czy umiejętności. Miarą sukcesu takiej pracy jest trwała, satysfakcjonująca zmiana w życiu klienta.

Bajka (metafora, storytelling) i coaching to świetne połączenie, a jednocześnie doskonale narzędzie pracy z emocjami, blokadami, poszukiwaniem rozwiązań, zmianą punktu widzenia, odkrywaniem zasobów, analizą otoczenia, wyznaczaniem celów i wzbudzaniem motywacji do działania. Niezbędna jest wrażliwość, empatia, kreatywność i dobry warsztat pracy coacha oraz uzyskanie zaufania i zbudowanie więzi z klientem. Operując symbolem i metaforą, można uruchomić wyobraźnię człowieka niezależnie od wieku, trafiając do niedostępnych innymi sposobami zasobów podświadomości. Za pomocą tzw. magicznego myślenia, zjawiska i problemy widoczne są w innym świetle.

Opisane przykłady bajek stosowanych w praktycznej pracy coacha pokazują, że bajki, zwłaszcza te spersonalizowane, czyli dostosowane indywidualnie do osoby i jej problemów, pomagają ludziom uzyskać nowe spojrzenie na ich wyzwania i cele oraz uświadamiają istniejące w nich blokady, uniemożliwiające zmierzenie się z procesem zmiany, realizacją celów czy uruchomieniem procesów motywacyjnych. Słuchając bajki, ludzie uzyskują wgląd we własną sytuację i są w stanie opracować strategię pokonywania przeszkód i osiągania swoich celów. Metafory ułatwiają zrozumienie złożonych koncepcji i idei w bardziej przystępny i relatywny sposób. Wykorzystując bajkę, symbol czy metaforę, można uruchomić pokłady podświadomości i kreatywności, co stanowi skuteczne narzędzie pomagające ludziom w każdym wieku w uzyskaniu nowych spostrzeżeń i opracowaniu skutecznych strategii postępowania w życiu. Zatem praktyka pokazuje, że bajka sprawdza się jako skuteczne narzędzie w coachingu. Pamiętać jednak należy, że jest to metoda bardzo elastyczna i stanowi narzędzie pomocnicze, stosowane z innymi metodami pracy coachingowej.

Literatura

Andreas S., Andreas C., *Submodalności – Niezwykła droga do twojego umysłu*, Wyd. Helion, Gliwice 2009.

Bandler R., *Struktura magi. Kształtowanie ludzkiej psychiki, czyli więcej niż NLP*, Wyd. Helion, Gliwice 2008.

Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, wyd. W.A.B., Warszawa 1996, s. 24-25.

Bieliński M., *Programowanie neurolingwistyczne i podstawowe zasady skutecznej komunikacji*, Zeszyt Naukowy Wyższej Szkoły Zarządzania i Bankowości, 52, Kraków 2019, s. 21-31.

Chamera-Nowak A., *Bajka jak lekarstwo, czyli baikoterapia w terapii i wychowaniu*, Biblioteczka „Poradnika Bibliotekarza”, 1, 2015, s. 4-5, <https://docplayer.pl/8578949-Bajkoterapia-bajkoterapia-w-bibliotece-dodatekdoporadnikabibliotekarzanr1-2015-w-bibliotece.html> [data dostępu: 21.11.2022].

Clay Z., Lacoboni M., *Mirroring Fictional Others*, [w:] *The Aesthetic Mind: Philosophy & Psychology*, Schellekens E. (red.), Goldie P., Wyd. OUP First Proof, 2011, s. 313-329.

Dilts R., *Przekonania. Ścieżki do zdobycia zdrowia i dobrobycia*, Wyd. METAmorfoza, Wrocław 2005.

Dispenza J., *Evolve Your Brain. The science of Changing Your Brain*, Wyd. Health Communications Inc., 2007.

Eliade M., *Obrazy i symbole*, wyd. Aletheia, Warszawa 2011.

Erickson M.H., Rossi E.L., *Lutowy człowiek. Strategiczna terapia krótkoterminowa*, Wyd. GWP, Gdańsk 1996.

Erikson T., *Otoczeni przez idiotów. Jak dogadać się z tymi, których nie możesz zrozumieć*, Wyd. Wielka Litera, Warszawa 2017.

Gallwey T.W., *Wewnętrzna gra: tenis*, Wyd. Galaktyka, Łódź 2015.

Głowiński M., Kostkiewiczowa I., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich*, Sławiński J. (red.), Ossolineum, Wrocław 2002, 5. 52.

Grant A., *A personal perspective on professional coaching and the development of coaching psychology*, *International Coaching Psychology Review*, 1 (1), 2006, 12-20.

Grzesiuk L., *Psychoterapia. Teoria*, Wyd. Eneteia, Warszawa 2006, s. 3-7.

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/metafora;3939981.html> [data dostępu: 19.11.2022].

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/psychoterapia;3964185.html> [data dostępu: 5.03.2023].

<https://encyklopediacoachingu.pl/icc-polska/> [data dostępu: 19.11.2022].

Ibisz K., Gruszczyńska A. (i in.), *Bajkoterapia, czyli dla małych i dużych, czyli o tym jak bajki mogą pomagać*, Nasza Księgarnia, Warszawa 2009.

Iacoboni M., *Mirroring People. The Science of How We Connect to Others*, Picador Press – Farrar, Straus & Giroux, New York 2009.

Parsloe E., *Coaching i mentoring*, Wydawnictwo Petit, Warszawa 1998.

Pratchett I., *The Science of Discworld II: The Globe*, Wyd. Ebury Press, 2002.

Rizzolatti G., Craighero L., *The mirror-neuron system*. *Annual Review of Neuroscience*, (27), 2004, s. 169-192.

Rosen S., *Mój głos podąży za Tobą. Terapeutyczne przypowieści Milтона H. Ericksona*, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 1997.

Sabiłło A., *Bajka terapeutyczna*, Biblioteczka „Poradnika Bibliotekarza”, 1, 2015, s. 6-7, <https://docplayer.pl/8578949-Bajkoterapia-bajkoterapia-w-bibliotece-dodatekdoporadnikabibliotekarzanrl-2015-w-bibliotece.html> [data dostępu: 21.11.2022].

Swaminath G., *Psychoeducation*, *Indian J Psychiatry*, 51 (3), 2009, s.171-172.

Teays W., *Seeing the Light*, Wyd. The Atrium, Wiley-Blackwell, 2012.

Thorpe S., Clifford J., *Podręcznik coachingu*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2004.

Wesson K.J., *Flow in coaching conversation*, *International Journal of Evidence Based Coaching and Mentoring Special Issue*, No. 4, October 2010, s. 53-64.

Witkowski T., *Thirty-Five Years of Research on Neuro-Linguistic Programming. NLP Research Data Base. State of the Art or Pseudoscientific Decoration?*, Polish Psychological Bulletin, 41 (2), 2010, s. 58-66.

Whittington J., *Ustawienia systemowe w coachingu – zasady, praktyka, zastosowanie*, Wyd. Co&Me, Warszawa 2012, s. 17, 189-190.

Bajka, metafora i symbol jako narzędzia stosowane w coachingu

Streszczenie

Niniejsze opracowanie przedstawia możliwości wykorzystania bajki, metafory i symbolu w nowym obszarze pracy z ludźmi, jakim jest coaching. Coaching to coraz bardziej popularna metoda wspierania klienta w odkrywaniu blokad powstrzymujących jego szeroko pojęty rozwój oraz w budowaniu zasobów psychoemocjonalnych, pozwalających pokonać te blokady, określić jasno sprecyzowane cele i przeprowadzić istotne zmiany, by poprawić jakość swojego życia. Sedno coachingu tkwi w towarzyszeniu klientowi w odkryciu jego osobistych zasobów w celu budowania dobrostanu psychofizycznego.

Opracowanie przygotowano na podstawie przeglądu literatury, opisu narzędzi coachingowych wykorzystujących elementy bajkoterapii oraz analizy konkretnych przypadków pracy z klientem.

Analiza piśmiennictwa oraz doświadczenia praktyczne z pracy coacha wskazują, iż bajka, metafora i symbol noszą w sobie istotny potencjał jako narzędzie pozwalające człowiekowi zrozumieć własne emocje, zachowania czy odkryć sposoby pokonywania trudności. Dzięki temu w pracy coacha z klientem mogą pełnić funkcję terapeutyczną, poznawczą i autorefleksyjną. Słuchając bajki, człowiek uzyskuje wgląd w osobistą sytuację. Umożliwia mu to opracowanie strategii pokonywania przeszkód i osiągnięcia swoich celów. Metafory i symbole ułatwiają zrozumienie złożonych koncepcji w bardziej przystępny i relatywny sposób. Na przykład coach, używając metafory podróży, pomaga klientowi zrozumieć proces osobistego wzrostu i rozwoju.

Wnioskować zatem można, iż wykorzystując bajkę, symbol czy metaforę, coach uruchamia pokłady podświadomości i kreatywności, co stanowi skuteczne narzędzie pomagające klientom w uzyskaniu nowych spostrzeżeń i opracowaniu skutecznych strategii postępowania w życiu.

Słowa kluczowe: coaching, bajkoterapia, bajka, metafora, symbol

A fairy-tale, metaphor and symbol as coaching tools

Abstract

This paper presents the possibilities of using a fairy-tale, a metaphor and a symbol in a new area of working with people, which is coaching. Coaching is more and more popular method of supporting the client in discovering blockages that hinder their broadly understood development and in building psycho-emotional resources that allow to overcome these obstacles. Moreover, it helps to set clearly defined goals and make significant changes to improve the quality of life. The essence of coaching lies in accompanying the client in discovering their personal resources in order to build psychophysical well-being.

The study was prepared on the basis of a literature review, a description of coaching tools using elements of fairy-tale therapy as well as an analysis of specific cases of working with a client.

Both the analysis of the literature and practical experience of the coach's work indicate that a fairy-tale, metaphor and symbol carry a significant potential as a coaching tool that allows a person to understand their own emotions, behaviour or/and discover ways to overcome difficulties. Thanks to this fact, these tools can perform a therapeutic, cognitive and self-reflexive function in the work with the client. Listening to a fairy-tale, clients gains insight into their personal situation that enables them to develop strategies to overcome obstacles and achieve their goals. Metaphors and symbols make it easier to understand complex concepts in a more accessible and comparative way. For example, a coach, using the metaphor of a journey, helps the client understand the process of personal growth and development.

Therefore, it may be concluded that by using a fairy-tale, symbol or metaphor, the coach activates the subconscious mind and creativity of the client. It provides an effective tool to help clients receive new insights and develop effective life strategies.

Keywords: coaching, storytelling, fairy-tale, metaphor, symbol

Tam i z powrotem – elementy monomitu we „Władcy Pierścieni” Petera Jacksona jako narzędzie coachingowe w pracy z młodzieżą

Droga wybiega zawsze w przód,

spod progu, gdzie początek ma.

Odeszła już daleko tak.

Podążać za nią ile sił

muszą ochocze stopy me,

aż dojdzie na rozległy trakt,

gdzie celów wiele splata się.

A stamtąd kędy? Nie wiem, nie².

1. Wprowadzenie

Bajki i baśnie od zarania ludzkości służyły zarówno do rozrywki, jak i do celów dydaktyczno-edukacyjnych. Szczególnym rodzajem niezwykle popularnych obecnie bajek są opowiadania, powieści i filmy fantasy. Noszą one bowiem wszelkie znamiona bajek: bohaterami mogą być ludzie, zwierzęta, rośliny lub fantastyczne wyimaginowane stwory. Akcja zwykle toczy się w fantastycznych, baśniowych krainach, a bohaterowie są przedstawieni w uniwersalnych sytuacjach etyczno-moralnych i przeżywają znane wszystkim rozterki emocjonalne. Z tego względu literatura fantasy wywiera tak ogromny wpływ na wyobraźnię, podświadomość i empatyczne utożsamianie się z losami bohaterów. Motto umieszczone pod tytułem tego opracowania wskazuje, że bajki często pomagają w poszukiwaniu drogi w kontekście zdobycia sztuki wyznaczenia sobie celu, ale też umiejętności zdążania do niego, nawet mimo trudności.

Częsty motyw w opowieściach fantasy stanowi podróż, która jest obecna w podaniach, legendach i bajkach od początku rodzaju ludzkiego. Ludzie od zarania dziejów podziwiali śmiałe wyczyny, które zazwyczaj wymagały wyruszenia w podróż w celu wypełnienia jakiejś śmiałej misji. Zatem, wydaje się oczywiste, że podróż od wieków stanowi podstawę do powstawania mitów, opowiadań, legend, a co za tym idzie wspólnie motyw te obecne są w literaturze i w filmie. Wielu autorów powieści czy scenariuszy opiera swoje dzieła na uniwersalnej wartości mitologii podróży, zanalizowanej szczegółowo przez amerykańskiego filozofa Campbella w książce „Bohater o tysiącu twarzy”. Uniwersalny charakter wyprawy mitycznego bohatera wydaje się być oczy-

¹ malgorzata.makowska@ujk.edu.pl, Instytut Nauk o Zdrowiu, Filia w Sandomierzu, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, <https://ujk.edu.pl/>.

² Tolkien J.R.R., *The Lord of the Rings – The Fellowship of the Ring*, HarperCollins Publishers, London 2007, s. 96 [tłum. aut.].

wistym powodem ponadczasowego sukcesu trylogii J.R.R. Tolkiena „Władca Pierścieni”, jak również ogromnego sukcesu adaptacji filmowej w reżyserii Petera Jacksona.

Celem niniejszego opracowania jest przedstawienie zwięzłej analizy monomitycznej podróży głównych bohaterów „Władcy pierścieni” oraz zaprezentowanie możliwości wykorzystania przesłania tej historii w pracy z grupą nastolatków w wieku 13-17 lat, uczęszczających na innowacyjne zajęcia pozalekcyjne w ramach projektu Akademia Młodych Odkrywców Umysłu. Podczas zajęć o charakterze akademickim zastosowano mistrzowsko przedstawiony w tym dziele filmowym³ motyw bohaterskiej wyprawy, w której pokazano wartość przyjaźni i wiary w siebie. Krótką analizę tych treści wykorzystuje się podczas zajęć wykładowo-warsztatowych jako temat przewodni dla stosowanych w pracy z tą grupą młodzieży narzędzi coachingowych.

Coaching jako metoda pracy z potencjałem osobistym człowieka doskonale sprawdza się w pracy z nastolatkami, zwłaszcza że korzystanie ze znanych motywów filmów fantasy, tak popularnych w tej grupie wiekowej, niesie w sobie potencjał docierania do wyobraźni i podświadomych wzorców emocjonalnych. Film fantasy pozwala też kształtować wartości moralno-etyczne, takie jak: przyjaźń, bezinteresowność, wsparcie, empatia czy wiara we własne możliwości. Podróż Froda i Sama niesie w sobie niezwykle potencjał budowania zasobów osobistych młodego człowieka w kwestii wzmacniania wiary w siebie, bowiem przedstawia historię dwóch pozornie nic nieznaczących osób, które w obliczu zagrożenia, znajdują w sobie odwagę, by bohatersko ocalić świat. We współczesnych czasach nastolatki są bombardowane treściami o marnej jakości lub wręcz negatywnym przekazie, dlatego też w pracy z tą grupą wiekową warto sięgać po opowieści, pokazujące uniwersalne ludzkie wartości etyczno-moralne. Na koniec warto dodać, że inspiracją do wykorzystania takich treści na zajęciach akademii stały się pytania, które młodzi słuchacze zadali na początku ubiegłego roku akademickiego.

2. Motyw monomitycznej podróży

Ludzie mówią, że wszyscy szukamy sensu życia... Myślę, że to, czego szukamy to raczej doświadczanie życia⁴.

Istotne z punktu widzenia niniejszego opracowania wydaje się przedstawienie idei monomitycznej podróży, zmieniającej niepozornego bohatera w herosa zbawiającego świat. Podróż jest aktem przemieszczenia się z jednego miejsca do drugiego: samo słowo przepełnia się wieloma znaczeniami i synonimami, takimi jak przeprowadzka, poszukiwanie, wędrówka, pielgrzymka, peregrynacja. Podróż jest nie tylko jednym z najstarszych motywów literackich, ale także jednym z najbardziej porywających. Zastanawiając się nad tym terminem, musimy wziąć pod uwagę różnorodność jego wymiarów, takich jak cel, przeznaczenie, trasa, czas, miejsce i oczywiście towarzysze. Wędrówka zawsze stanowiła nieodzowny element ludzkiego życia, zarówno w wymiarze fizycznym, jak i duchowym. Podróż to nie tylko osiągnięcie celu, ale także poszerzenie umysłu i zdobycie wiedzy, a także wzmocnienie ludzkiej natury. Podróż może również dotyczyć misji związanej z opuszczeniem domu, przyjaciół, dawnych nawyków i podejmowaniem ryzyka zranienia, a nawet śmiertelnego niebezpieczeństwa. Często

³ Do realizacji zajęć wybrano film ze względu na to, że oglądali go wszyscy uczestnicy opisywanych w dalszej części artykułu zajęć, zaś książkę czytało tylko 3 osoby [przypis aut.].

⁴ Campbell J., Moyers B., *The Power of Myth*, wyd. Doubleday, New York 1988, s. 3 [tłum. aut.].

cel takiego poszukiwania jest trudny lub wręcz niemożliwy do osiągnięcia. Warto również wspomnieć, że termin ten ma szerokie konotacje filozoficzne i religijne. Filozofia i religia powszechnie postrzegały życie jako podróż np. Św. Augustyn porównał także życie ludzkie do drogi, aby znaleźć Boga i odpocząć w Nim⁵. Według Marcela, który wprowadził termin *homo viator*, życie ludzkie jest pielgrzymką od narodzin do śmierci⁶.

Teorię monomitu stworzył amerykański filozof, myśliciel, mitolog, pisarz i wykładowca Joseph John Campbell, uważany za jednego z największych mędrców XX wieku. Jego idea „życia jako podróży” przedstawiona została m.in. w książce „The Power of Myth”, w której autor zawarł mądre, a zarazem urzekające wskazówki, jak osiągnąć szczęście i spełnienie w życiu. Campbellowski opis transformacji z przeciętnego człowieka w superbohatera stał się kanwą dla wielu powieści i filmów, a ich odbiorcy mogli dzięki temu znaleźć własną heroiczną drogę w życiu. Campbell stworzył pojęcie bohatera uniwersalnego, którego opisał w książce „The Hero with A Thousand Faces”. Jego bohater porywał się na niewyobrażalnie śmiałe czyny dla ocalenia świata w odróżnieniu od typowego bohatera bajkowego działającego na małą skalę np. zabijającego smoka czy wybudzającego pocałunkiem królową ze snu⁷.

Według Campbella:

bohater wyrusza ze świata dnia codziennego w region nadprzyrodzonego cudu: napotyka tam wspaniałe siły i odnosi decydujące zwycięstwo: bohater powraca z tej tajemniczej przygody z mocą obdarzania dobrodziejstwami swoich bliźnich⁸.

Campbell dogłębnie zanalizował uniwersalną wartość bohaterskich czynów w kulturze i literaturze, poczynając od starożytności. Na tej podstawie wyróżnił etapy wyprawy bohatera/bohaterów w oparciu o liczne przykłady zaczerpnięte z mitologii różnych kultur. Autor przedstawił trzy główne etapy takiej wyprawy, czyli *Wyruszenie w podróż*, *Inicjację* i *Powrót*, które tworzą cykliczny układ obrazujący wyprawę od *Znanego* w *Nieznane*, a następnie po przetrwaniu próby i wypełnieniu misji, powrót do *Znanego*. W pierwszym etapie obserwujemy proces opuszczania przez bohatera bezpiecznego, naturalnego dla niego, czyli „znanego” środowiska. Rozpoczyna on podróż, prowadzącą go do nadprzyrodzonego, niebezpiecznego, „nieznanego” świata. Campbell wyróżnia pięć faz tego etapu:

1. *Zew przygody*, gdy „moc przeznaczenia” wysyła bohaterowi wiadomość przy pomocy herolda, który ogłasza potrzebę lub cel zadania. Akceptacja tej wiadomości oznacza podjęcie zadania i zaangażowanie się w mistyczną i niebezpieczną podróż w nieznaną, aby wypełnić zadanie, jakim jest uratowanie przyjaciół, znalezienie czegoś ważnego, pokonanie kogoś niebezpiecznego lub zniszczenie źródła zła.
2. Campbell bierze również pod uwagę możliwość nieprzyjęcia wyzwania, którą opisuje jako drugi etap odejścia zwany *Odmową*. Nie wszyscy bohaterowie przechodzą przez ten etap wahania czy refleksji, ale ostatecznie w monomitycznym schemacie

⁵ Gadacz T., *Filozofia podróży – filozofia jako podróż*, Podkowiński Magazyn Kulturalny, 54, 2007, <https://www.podkowińskimagazyn.pl/nr54/gadacz54.htm> [data dostępu: 13.11.2023].

⁶ Marcel G., *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, Wyd. PAX, Warszawa 1984, s. 158.

⁷ Campbell J., *The Hero with A Thousand Faces*, Wyd. Princeton University Press, Princeton 2004, s. 151.

⁸ Tamże, s. 28 [tłum. aut.].

prowadzi to również do podjęcia wyzwania przez bohatera, ponieważ zew przygody powoduje zmiany w sposobie jego myślenia i odczuwania, co nie pozwala mu prowadzić swojego życia tak jak dotychczas. Niepokój w sercu i umyśle prowadzi do ostatecznej decyzji o wyruszeniu w drogę.

3. *Nadprzyrodzona pomoc* to spotkanie z osobą, która udziela bohaterowi porad, dostarcza magicznych przedmiotów lub oferuje pomoc i wskazówki na przyszłość.
4. *Przekroczenie pierwszego progu* to moment, od którego rozpoczyna się poszukiwanie. Bohater nieuchronnie opuszcza świat, który zna i przekracza granicę Nieznanego. W ten sposób zaczyna podróżować po otoczeniu pełnym niebezpieczeństw, niewygód, pułapek i wrogów.
5. Faza określona jako: *W brzuchu wieloryba*, kończy się niepowodzeniem w wypełnieniu zadania i ciężkim poranieniem lub śmiercią bohatera, ale nie oznacza końca podróży. W rzeczywistości nie umiera on całkowicie: zostaje uratowany od śmierci, rodzi się na nowo lub zmartwychwstaje, co według autora symbolizuje odrodzenie. Podczas *Inicjacji* śmiałek staje przed wieloma próbami, aby osiągnąć swój cel. Po przekroczeniu progu bohater porusza się w sennym krajobrazie o dziwnie płynnych, niejednoznacznych formach, gdzie musi przetrwać szereg prób. To ulubiona faza mitu przygody. Bohaterowi potajemnie pomagają rady, amulety i tajni agenci nadprzyrodzonego pomocnika, którego spotkał przed wejściem do tego regionu⁹.

Wyróżnia się tu sześć porywających i zapierających dech w piersiach faz:

1. *Droga prób*, podczas której śmiałek staje przed licznymi wyzwaniami i w ten sposób pokonuje wiele przeszkód, korzystając z przydatnych porad lub magicznych przedmiotów dostarczonych przez pomocnika. W końcu bohater przechodzi przez „najwyższą próbę”, która zbliża go do wypełnienia misji i otrzymania nagrody.
2. *Spotkanie z boginią* następuje, gdy bohater pokonał wszystkie przeszkody i nie-szczęścia losu i może zostać nagrodzony małżeństwem. Nie oznacza to jednak końca poszukiwań.
3. *Kobieta jako kusicielka* to faza, w której bohater musi zmierzyć się z pokusą porzucenia swojej ścieżki i wycofania się z poszukiwania.
4. *Odpokutowanie* to moment, gdy bohater albo pokona swojego ojca (lub odpowiednik tej postaci), albo otrzyma uznanie ojca.
5. *Apoteoza* oznacza uzyskanie cech boskich, np. chłopiec, który udał się na poszukiwanie króla lub pomoc królowi, okazuje się być synem króla i tym samym następcą tronu.
6. Podczas ostatniej fazy tego etapu bohater znajduje, kradnie lub zabiera przedmiot, którego szukał, co Campbell opisuje jako *Ostateczne dobrodziejstwo*.

W końcu bohater wchodzi w ostatnią fazę zwaną *Powrotem*, która opisuje jego podróż do domu po spełnieniu wyzwania lub osiągnięciu celu. Tu również autor wyróżnił kilka faz:

1. *Odrzucenie powrotu* opisuje wahanie bohatera przed powrotem do ojczyzny, gdzie czeka go sława i uznanie, co Campbell nazywa spełnieniem dobrodziejstwa. Wydaje się, że wahanie może być wynikiem zmęczenia spowodowanego ciężarem odpowiedzialności po tak długim okresie dyskomfortu.

⁹ Tamże, s. 45 [tłum. aut.].

2. *Ratunek z zewnątrz* prezentuje potrzebę pomocy w powrocie do domu, ponieważ bohater samodzielnie nie może tego dokonać. Taka sytuacja wymaga więc obecności pomocnika/pomocników, tego samego/tych lub różniących się od tego/tych, którzy pojawili się podczas *Inicjacji*.
3. W kolejnej fazie zwanej *Przekroczeniem progu powrotu* bohater konfrontuje się z trudnościami w znalezieniu drogi powrotnej do stanu sprzed wyprawy. Próbuje żyć normalnym życiem po wszystkich swoich przygodach. Kluczowym pytaniem dla niego jest to, jak dopasować się do swojego pierwotnego środowiska, mając tak niezwykle doświadczenia.
4. Faza zwana *Władca dwóch światów* opisuje zdolność bohatera do swobodnego wchodzenia zarówno w świat rzeczywisty, jak i nadprzyrodzony oraz przekraczania granicy bez przeszkód, gdyż należy on do obu.
5. W końcu bohater wkracza na końcowy etap, który Campbell nazwał *Wolność życia*. Można go interpretować jako szczęśliwe zakończenie, które oznacza zbawienie¹⁰.

Rzadko zdarza się, aby jakikolwiek film czy powieść zawierały wszystkie powyższe etapy. Zwykle brakuje niektórych lub nawet kilku z nich lub występują w innej kolejności¹¹. Obecnie wielu pisarzy czy scenarzystów, na przykład George Lucas w „Gwiezdnych wojnach”, świadomie wykorzystują monomit Campbella. Wielu jednak robi to instynktownie, kierując się charakterystyczną dla człowieka zdolnością rozpoznawania mitu. Tak czy inaczej, jeśli chodzi o współczesne przykłady, wymienić należy następujące dzieła literackie lub/i filmowe: „2001: Odyseja kosmiczna” S. Kubricka, „Władca Pierścieni” J.R.R. Tolkiena, seria „Harry Potter” J.K. Rowling, „Matrix” czy „V like Vendetta” braci Wachowsky i wiele innych. Nawet filmy animowane Disneya podążają za tym schematem.

3. Monomityczna podróż Froda i Sama we „Władcy Pierścieni” – krótka analiza

Zaprezentowaną powyżej teorię monomitycznej podróży i jej bohatera/bohaterów odnajdujemy w dziele J.R.R. Tolkiena „Władca Pierścieni” i w jego filmowej adaptacji, której dokonał Peter Jackson. Uniwersalny charakter wyprawy mitycznego bohatera wydaje się być oczywistym powodem niezwyklej popularności trylogii zarówno literackiej, jak i filmowej. Warto nadmienić, że pomimo oczywistych różnic pomiędzy tymi dwoma mediami, Jackson zawdzięcza swój sukces wiernemu przeniesieniu na ekran zarówno wizji, jak i ducha Tolkienowskiej powieści. Misja Tolkienowskich bohaterów Froda i Sama, nie tylko odpowiada archetypowi bohaterskiej wyprawy, ale także składa się z kolejnych etapów odpowiadających kolejności opisanej przez Campbella. Zarówno Tolkien, jak i Jackson po mistrzowsku zastosowali motyw bohaterskiej wyprawy, tak głęboko zakorzeniony w ludzkiej świadomości.

Ponadto, podziw zarówno dla książki, jak i dla filmu może wynikać z faktu, że ich fabuła odnosi się do uniwersalnych ludzkich wartości, takich jak przyjaźń, oddanie i poświęcenie, które często bywają zapomniane w codziennym życiu. Zwłaszcza w postaciach Froda i Sama czytelnicy i widzowie mogą dostrzec samych siebie i odbicie swoich tęsknot za światem wartości. We współczesnym zabieganym świecie film sta-

¹⁰ Tamże, s. 45-88 [Tłumaczenie nazw etapów i faz autorskie].

¹¹ Vogler Ch., *The Writer's Journey: Mythic Structures for Writers*, CA: Michael Wiese Productions, Los Angeles Studio City, 1998.

nowi medium, które ma moc przyciągania milionów widzów o różnych światopoglądach, osobowościach i gustach. Jackson wykorzystał ten fakt i udało mu się zauroczyć swoim filmem miliony ludzi, głównie za sprawą niezwykłego oddania i determinacji w odmalowaniu Tolkienowskiego Śródziemia przed oczami współczesnej publiczności. Przede wszystkim udało mu się zainteresować widzów inną wersją mitu i przypomnieć im, że zawsze pozostaje nadzieja, a przetrwanie jest możliwe tylko dzięki przyjaźni, oddaniu i współpracy. Dzięki adaptacji filmowej historię tę poznało wielu młodych ludzi, traktując ją zapewne i jako rozrywkę i jako naukę.

Jako że młodzież częściej ogląda filmy niż czyta książki, zatem krótki opis monomitycznej podróży hobbitów Froda i Sama zostanie przedstawiona na podstawie scenariusza filmowego¹². Frodo Baggins jest głównym bohaterem trylogii J.R.R. Tolkiena „Władca Pierścieni”. W filmowej adaptacji Jacksona po raz pierwszy widzowie spotykają go siedzącego w malowniczym, pełnym zieleni ogrodzie. Siedzi wygodnie w cieniu drzewa, opiera się o jego pień i z zapalem czyta książkę. Sam to jego ogrodnik, ale z czasem staje się jego przyjacielem. Obydwaj są hobbitami z Shire, który jawi się niemal jako rajskie miejsce pełne uroczych małych domków ukrytych częściowo w ziemi, otoczonych kwitnącymi ogrodami i sadami. Kiedy po raz pierwszy widzimy go w filmie, wydaje się, że jest to miejsce szczęścia i radości. Na urodziny Bilba – wuja Froda – przybywa czarodziej Gandalf i okazuje się, że cały świat zwany Śródziemiem jest zagrożony zagładą i zniewoleniem ze strony Saurona, władcy ciemności. Czarodziej odkrywa, że Frodo wszedł w posiadanie magicznego pierścienia, w którym zaklęta jest moc Saurona. Za namową czarodzieja hobbici Frodo i Sam wyruszają w świat, przechodząc niemal wszystkie fazy etapu Inicjacji opisanego powyżej. Dołączają do nich towarzysze zwani Drużyną Pierścienia, a wśród nich jest dwóch ludzi, elf i krasnolud. Wspólnie przemierzają nieznane lądy, by dotrzeć do Góry Przeznaczenia, gdzie mają zniszczyć pierścień, co oznaczałoby koniec władcy ciemności i zbawienie dla Śródziemia. W czasie podróży widzimy chwile załamania, słabości, ale i pokonywanie licznych przeciwności, zwłaszcza od momentu, gdy Frodo i Sam odłączają się od reszty, odbywając dalszą podróż sami. Można odnieść wrażenie, śledząc ich misję, że przypomina on nieco wyprawę Don Kichota i Sancho Pansy.

Niektórzy autorzy wskazują, że prawdziwym bohaterem monomitycznym we „Władcy Pierścieni” nie jest Frodo, którego brzemieniem było niesienie nasączonego złem pierścienia, ale Sam, bez którego wsparcia misja nie powiodłaby się¹³. Mówiąc o Samie, trzeba wspomnieć, że tym, co najbardziej w tej postaci ujmuje, to jego miłość i wierność Frodowi. Jak wyjaśnia Grant, ten związek jest zdecydowanie najbardziej heroiczny ze wszystkich przedstawionych przez Tolkiena. Dzięki wsparciu i oddaniu Sama, Frodo się nie poddaje. Pod koniec wyprawy do Góry Przeznaczenia, gdy Frodo stracił siłę fizyczną i hart ducha, Sam niesie go na plecach. Grant twierdzi, że takie heroiczne posłuszeństwo podąża za archetypem miłości bliźnich opartej na wierze w Opatrzność¹⁴. Niewątpliwie to przede wszystkim miłość i oddanie Sama dla swojego

¹² Walsh F., Boyens Ph., Jackson P., *Screenplays for The Lord of the Rings*, imsdB Editors, www.imsdb.com/scripts/lord-of-the-rings [data dostępu: 15.10.2021].

¹³ Garbowski C., *Spiritual Values in Peter Jackson's The Lord of the Rings*, Maria Curie Skłodowska University Press, Lublin 2005, s. 12.

¹⁴ Grant P., *Tolkien: Archetype and Word*, [w:] *Understanding the Lord of the Ring. The Best of Tolkien Criticism*, ed. Zimbaro R., Isaacs N.D., Wyd. Houghton Mifflin Company, Boston-New York 2004, s. 163-182.

pana i przyjaciela decyduje o sukcesie całej wyprawy, zaś skromność Sama powoduje, że nie przypisuje on sobie pełnej zasługi, co pozwala Frodowi cieszyć się pełną sławą bohatera, choć zdaje on sobie sprawę z roli swojego przyjaciela w całej zakończonej sukcesem wyprawie.

Podsumowując powyższe zwięzłe, acz niezbędne w kolejnej części tego opracowania, streszczenie przygód Froda i Sama, można stwierdzić, że bohaterowie Tolkiena, tak mistrzowsko przedstawieni przez Petera Jacksona w filmowej adaptacji, podążają ścieżką archetypicznej podróży bohatera opisanego przez Campbella. Co więcej, warto dodać, że Frodo i Sam przechodzą przez niemal wszystkie etapy i ich fazy opisane przez Campbella i podążają za nimi w prawie tej samej kolejności, co w teorii monomitu. Z tego powodu opowieść o misji zbawienia świata przez Hobbitów stanowi tak doskonały materiał do pracy z nastolatkami i nie tylko.

4. Możliwości wykorzystania motywu podróży bohaterów filmu „Władca Pierścieni” jako elementu narzędzi coachingowych w pracy z grupą nastolatków

Coaching znajduje coraz większe zastosowanie w biznesie czy szeroko pojętym rozwoju osobistym, jednak nie odnaleziono doniesień naukowych o wykorzystaniu narzędzi coachingowych opartych na bajko- czy filmoterapii w pracy z dziećmi i nastolatkami. Warto wyjaśnić, że podstawy coachingu zostały sformułowane przez Gallweya, który dokonywał obserwacji podczas treningu zawodników sportowych. Na podstawie swoich spostrzeżeń stwierdził on, iż nieporównywalnie większe korzyści przynosi praca nad przełamywaniem przekonań, blokad emocjonalnych oraz pokazywanie i rozwijanie osobistych zasobów psychofizycznych niż nauczanie teorii czy ciągłe krytyczne ocenianie działań. Na podstawie tych obserwacji zdefiniował on coaching jako *wspomaganie w odkrywaniu i budowaniu potencjału opartego na własnych zasobach [człowieka]*¹⁵. Zatem upatrywał sukcesu w pracy z zespołem czy indywidualnym człowiekiem, nie tylko w skupieniu się głównie na przekazywaniu teoretycznej wiedzy, ale bardziej na wyposażeniu w umiejętności praktyczne. W świetle tych rozważań okazuje się, że zadanie trenera czy coacha pozwala nauczyć daną osobę formułować i widzieć przed sobą jasny cel, pobudzić w sobie motywację, ocenić własne zasoby i umieć je optymalnie wykorzystać. Niezbędne jest tu wsparcie ze strony mentora, trenera czy coacha. Wydaje się słuszne, by podobne podejście wykorzystywane było w codziennej pracy nauczyciela, wychowawcy czy wykładowcy.

Niezwykle trafny opis coachingu przedstawiły Thorpe i Clifford, według których wspieranie rozwoju człowieka zależy od kluczowej kompetencji coacha, a mianowicie od umiejętności prowadzenia interaktywnej rozmowy z klientem. Podczas takiej rozmowy ważne jest umiejętne zadawanie pytań, korzystanie z modeli pracy mentalnej i narzędzi wspierania danej osoby w odkrywaniu jej potencjału. Z tego punktu widzenia coaching oznacza kontrolowany proces interakcji, aktywnego słuchania, konstruowania realnego celu, wzbudzenia motywacji i wspomaganie w procesie pozytywnej zmiany. Autorki opisują pracę coachingową jako *pomoc danej osobie we wzmacnianiu i udoskonaleniu działania przez refleksję nad tym jak stosuje konkretną umiejętność lub/i wiedzę*¹⁶.

¹⁵ Gallwey T.W., *Wewnętrzna gra: tenis*, Wyd. Galaktyka, Łódź 2015.

¹⁶ Thorpe S., Clifford J., *Podręcznik coachingu*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2004.

Analizując powyższe słowa, niełatwo oprzeć się refleksji, że na takiej zasadzie powinny opierać się wszelkie zajęcia z dziećmi i młodzieżą, zarówno szkolne, jak i pozaszkolne. Pracując od lat ze studentami, ale także młodzieżą szkolną nasuwa mi się refleksja, że każdy nauczyciel, wykładowca, instruktor, pedagog w programie studiów w ramach przygotowania pedagogicznego powinien odbyć kurs zapoznający go z podstawowymi zasadami i technikami pracy coachingowej. XXI wiek przyniósł dostęp do wszelkiej wiedzy na niespotykaną w dziejach ludzkości skalę. Zatem słuszne wydaje się zaopatrzenie ucznia w wiedzę podstawową, zaś kluczową umiejętnością kształtowaną podczas lekcji czy zajęć powinno być analityczne myślenie, pozwalające wyszukać, ocenić wartość i zastosować w praktyce określone wiadomości. Taką opinię usłyszałam też od słuchaczy mojej autorskiej Akademii Młodych Odkrywców Umysłu. Jest to projekt w ramach edukacji pozaszkolnej, obejmujący nastolatki w wieku 13-17 lat. Zajęcia odbywają się w formie comiesięcznych zjazdów, mających miejsce w sobotę w godzinach 9.00-12.00, a grupa liczy 22 uczestników. W trakcie każdego zjazdu słuchacze poznają najnowsze odkrycia nauki w dziedzinie neurobiologii, mechaniki i biologii kwantowej, neurolingwistyki, ale także uczą się, że wiedza szkolna służy nie tylko do rozwiązywania zadań teoretycznych i testów. Student otrzymuje jasny przekaz, że przede wszystkim, wiedza ma być praktycznie użyteczna, co staje się możliwe, gdy się ją zrozumie i znajdzie powiązania pomiędzy różnymi przedmiotami i treściami. Zaskakujący dla postronnego widza może być fakt, że na zajęciach jest zawsze stuprocentowa frekwencja, nikt nie bawi się telefonem komórkowym, nie przeszkadza, a nawet uczestnicy nie chcą przerw w zajęciach. Być może sekret tkwi w tym, że prezentowana wiedza daje im narzędzie do poprawy jakości życia i zdrowia, zrozumienia siebie i lepszego funkcjonowania w szkole. Poza tym panuje tam atmosfera życzliwości, studenci nie czują się cały czas oceniani, a za to otrzymują wiarę w ich możliwości. Poza tym chętnie wykonują praktyczne ćwiczenia i nie muszą cały czas siedzieć w ławkach. W zasadzie zajęcia te w dużej mierze opierają się na waldorfskiej filozofii nauczania¹⁷. Młodzi studenci na początku każdego zajęcia mają możliwość zadawania pytań, które zapisują na kartkach oraz sugerowania zagadnień, które ich szczególnie zainteresowały i chcieliby dowiedzieć się więcej na kolejnym spotkaniu. Jak twierdzą nikt nie daje im takiej możliwości w szkole. Pytania słuchaczy często świadczą o ich głębokich przemyśleniach i ciekawych zainteresowaniach oraz stanowią dla mnie informację zwrotną, że zajęcia Akademii spełniają ich oczekiwania. Warto wspomnieć, że oprócz „studiowania”, nastolatki zdobywają przydatne w życiu umiejętności, takie jak: rozpoznawanie, zagospodarowanie i przepracowanie odczuwanych emocji, trenowanie sposobów poprawy pamięci poprzez pracę z umysłem, ale również poprzez pracę z ciałem. Żaden z młodych studentów nie zetknął się wcześniej z metodami pracy mentalnej, biohackingiem mózgu czy choćby tworzeniem map myśli w celu skorelowania treści poznanych na różnych przedmiotach szkolnych.

Wykorzystanie motywów monomitycznej podróży Froda i Sama podczas zajęć Akademii zostało zainspirowane przez następujące pytania ze strony młodych słuchaczy:

Jak rozpoznać dobrego przyjaciela? Czy mogę zmienić świat, jeśli coś mi się nie podoba? Czy można łatwo pokonywać trudności? Dlaczego ludzie obojętnie patrzą na zło w świecie? Dzięki czemu można się w życiu nie poddawać przeciwnościom?

¹⁷ Finser T.M., *Szkola jest podróżą*. Wyd. Arche – Marek Sołek, Kraków 2017.

Poniżej zaprezentuję kilka narzędzi coachingowych, w których wykorzystano opisane wcześniej motywy z „Władcy Pierścieni”. Dodam, że przed zastosowaniem każdego z ćwiczeń mentalnych cała grupa przez 5 minut siada w pozycji lotosu i medytuje, wyobrażając sobie jak rośnie moc ich umysłu.

1. **Metapozycja:** należy do dysocjacyjnych narzędzi pozwalających obiektywnie spojrzeć na własny problem z pozycji innej obiektywnej osoby. W tym przypadku wybrano metodę „dwóch krzesel” tzn. ustawiono na przeciwko siebie 2 krzesła, reprezentujące dwa stany, czyli „ja” każdej osoby i drugą wyobrażoną osobę. Każdy student wybrał problem, z którym ostatnio musiał się mierzyć. Następnie ustawiono naprzeciw siebie dwa krzesła. Każdy student siadał najpierw na jednym z krzesel i z własnej perspektywy opisywał problem, a potem wybierał postać Froda, Sama lub Gandalfa i zapisywał jego imię na kolorowej kartce papieru. Następnie nauczyciel nadawał kartce magiczną moc, by na chwilę emitowała energię wybranej postaci. Kartkę kładziono na drugim krześle. Student siadał następnie na tej kartce, zamykał oczy i wyobrażał sobie, że energia wybranej postaci wchodzi do niego i jego ustami wypowiada własne zdanie, udzielając mu rady dotyczącej określonego problemu. W rezultacie 21 osób odnalazło rozwiązanie swojego problemu.
2. **Mapa myśli i ścieżka Diltsa:** to rysunek reprezentujący proces mentalny. Najpierw wszyscy uczestnicy patrzyli na wyświetlaną z projektora multimedialnego mapę Śródziemia z zaznaczoną trasą wyprawy Froda i Sama. Następnie odbyła się dyskusja, w której studenci wyrażali własną opinię, co było najtrudniejsze oraz jakie cechy własne i dobrego przyjaciela pomogły pokonać przeciwności. Potem na flipcharcie nauczyciel przypiął kartę ze schematem podróży. Studenci podchodzili kolejno i przypinali w określonych miejscach podróży żółte karteczki z imieniem wybranego bohatera „Władcy pierścieni” i przymiotnikiem lub rzeczownikiem opisującym cechę charakteru, która pozwoliła pokonać ten etap wyprawy z sukcesem. Następnie każdy student wybierał jeden ze swoich istotnych celów i korzystając z metody zwanej ścieżką Diltsa¹⁸, oceniał czy cel jest możliwy do realizacji. W tym celu każdy otrzymał sznurek i żółtych kartek A4. Kolor ten miał w sobie magiczną moc kreatywności, nadaną mu przez czarodzieja Gandalfa (tak ustaliła cała grupa). Każda osoba ułożyła sznurek na podłodze i umieściła na niej kartki. Na ostatniej kartce student zapisywał swój cel. Na pierwszej kartce, pisał, jakich sam potrzebuje magicznych mocy, czyli cech charakteru, które pomogą mu dotrzeć do celu. Na drugiej należało umieścić imię przyjaciela, który posiada cechy charakteru wybranej postaci z „Władcy pierścieni” (większość osób wybrała Sama). Trzecia kartka stanowiła krótki opis największej przeszkody na drodze do celu. Czwarta zawierała wymyślone przez studenta magiczne zaklęcie, dodające zawsze siły i odwagi. Po uzupełnieniu wszystkich kartek każdy uczeń pokonywał swoją „monomityczną podróż” ku własnemu celowi, stając na kolejnych kartkach, zaczynając od słów np. *mam moc Gandalfa, mam moc Sama* lub *mam moc Froda*. Przy każdej kartce nauczyciel prosił o zamknięcie oczu i odczucie, jaka reakcja pojawia się w ciele, będąc w mocy słów tej kartki. Na koniec student, stojąc na ostatniej kartce, opisywał obraz siebie po spełnieniu celu, zwracając szczególną uwagę na odczuwane emocje.

¹⁸ Dilts R., *Przekonania. Ścieżki do zdobycia zdrowia i dobrobycia*, Wyd. METAmorfoza, Wrocław 2005.

Przy pomocy technik NLP polegających na zmianie submodalności poszczególnych zmysłów, nauczyciel prosił o podkreślenie koloru obrazu, modyfikacji dźwięku czy zmiany zapachu. Na końcu student zapisywał na flipcharcie jak się czuł, wyobrażając sobie siebie po spełnieniu celu. Praca ta przyniosła wiele zabawy, ale też wyposażała studentów w umiejętność oceny realności swoich dowolnych celów i własnych zasobów do ich realizacji.

3. Storytelling: opowiadanie spersonalizowanej historii. Studenci siedzieli w kółku na podłodze. Każdy z nich wychodził na środek i stawał na kolorowym okręgu mocy przygotowanym przez nauczyciela. Był to okrągły karton w kolorze fioletowym. Na początku nauczyciel poinformował studentów, że na tym kartonie cały tydzień leżały książki, filmy DVD i gadżety z „Władcy pierścieni”. W związku z tym koło ma magiczną moc, która pozwala każdemu, kto na nim stoi, opowiadać cudowne historie. Każdy student wybrał sobie postać ze Śródziemia i opowiadał własną misję ocalenia czegoś w tym fantastycznym świecie. Potem musiał wyjaśnić, co dla niego oznaczała ta historia, dlaczego właśnie taka, czy widzi jakieś analogie do swojego życia.

6. Podsumowanie

*Kreatywność jest ważna tak samo, jak nauka pisania i czytania*¹⁹.

XX i XXI wiek przynoszą nowe rozwiązania edukacyjne i nowatorskie metody pracy z młodymi ludźmi. Doskonałym materiałem są powieści i filmy fantasy, tak popularne wśród dużej grupy młodzieży. Opowieści fantasy przemawiają do wyobraźni nastolatków, noszą bowiem wiele znamion bajek, które przenosząc nas w fantastyczne światy, podpowiadają jak radzić sobie w świecie realnym. Motyw podróży jest uniwersalny i jego przekaz stanowi cenne narzędzie edukacyjne jako metafora np. dążenia do celu, zmagania się z trudnościami czy emocjami oraz poszukiwania wartości. W niniejszym opracowaniu opisano możliwości zastosowania narzędzi coachingowych opartych na monomitycznej podróży Froda i Sama, bohaterów powieści i filmu pt. „Władca pierścieni”. Zaprezentowało również coaching jako doskonałe narzędzie pracy z nastolatkami na przykładzie grupy uczestników zajęć Akademii Młodych Odkrywców Umysłu. Treść opowieści o misji hobbitów, gdzie niemożliwe staje się możliwe dzięki mocy przyjaźni, wspierania się i realizowania wspólnych celów, uczy młodzież znaczenia uniwersalnych ludzkich wartości, takich jak przyjaźń, zaufanie, oddanie czy współpraca, a wszystko to w ciekawej i zrozumiałej dla nich formie. Ponadto zajęcia te poszerzają ich wyobraźnię, kreatywność i zachęcają do czytania wartościowych książek lub oglądania ich adaptacji. Wnioskować zatem należy, iż ta forma pracy z nastolatkami sprawdziłaby się nie tylko podczas zajęć pozalekcyjnych, ale i w codziennej praktyce szkolnej, nie jako metoda alternatywna, ale na stałe goszcząca na zajęciach w szkole.

¹⁹ Robinson K., *Kreatywne szkoły. Oddolna rewolucja, która zmienia edukację*, Wyd. Element, Gliwice 2015.

Literatura

- Campbell J., Moyers B., *The Power of Myth*, Wyd. Doubleday, New York 1988, s. 3.
- Campbell J., *The Hero with A Thousand Faces*, Wyd. Princeton University Press, Princeton 2004, s. 151.
- Dilts R., *Przekonania. Ścieżki do zdobycia zdrowia i dobrobycia*, Wyd. METAmorfoza, Wrocław 2005.
- Finser T.M., *Szkola jest podróżą*, Wyd. Arche – Marek Sołek, Kraków 2017.
- Gadacz T., *Filozofia podróży – filozofia jako podróż*, Podkowiński Magazyn Kulturalny, 54, 2007, <https://www.podkowińskimagazyn.pl/nr54/gadacz54.htm> [data dostępu: 13.11.2023].
- Gallwey T.W., *Wewnętrzna gra: tenis*, Wyd. Galaktyka, Łódź 2015.
- Garbowski C., *Spiritual Values in Peter Jackson's The Lord of the Rings*, Maria Curie Skłodowska University Press, Lublin 2005, s. 12.
- Grant P., *Tolkien: Archetype and Word*, [w:] *Understanding the Lord of the Ring. The Best of Tolkien Criticism*, ed. Zimbardo R., Isaacs N.D., Wyd. Houghton Mifflin Company, Boston-New York 2004, s. 163-182.
- Marcel G., *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, Wyd. PAX, Warszawa 1984, s. 158.
- Robinson K., *Kreatywne szkoły. Oddolna rewolucja, która zmienia edukację*, Wyd. Element, Gliwice 2015.
- Thorpe S., Clifford J., *Podręcznik coachingu*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2004.
- Tolkien J.R.R., *The Lord of the Rings – The Fellowship of the Ring*, HarperCollins Publishers, London 2007, s. 96.
- Vogler Ch., *The Writer's Journey: Mythic Structures for Writers*, CA: Michael Wiese Productions, Los Angeles Studio City, 1998.
- Walsh F., Boyens Ph., Jackson P., *Screenplays for The Lord of the Rings*, imsdB Editors, www.imsdb.com/scripts/lord-of-the-rings [data dostępu: 15.10.2021].

Tam i z powrotem – elementy monomitu we „Władcy Pierścieni” Petera Jacksona jako narzędzie coachingowe w pracy z młodzieżą

Streszczenie

Niniejsze opracowanie przedstawia możliwości wykorzystania w pracy z nastolatkami nowych narzędzi, jakimi są coaching połączony z biblioterapią czy filmoterapią i storytellingiem jako skutecznej, nowatorskiej, interdyscyplinarnej metody dydaktyczno-wychowawczej. Dzięki tym narzędziom coachingowym wykorzystuje się naturalną ciekawość i kreatywność młodzieży, ich chęć przeżywania przygód, korzystania z wyobraźni i twórczego poszukiwania odpowiedzi na pytania.

Coaching pozwala kreatywnie i interdyscyplinarnie pracować z młodzieżą, poprzez wspomaganie ich w odkrywaniu własnego potencjału i poznawaniu świata emocji i wartości. Istotę coachingu stanowi odblokowanie potencjału osoby w celu maksymalizacji jej dokonań i działań – zatem jest pomaganiem w zdobywaniu zasobów wiedzy i praktycznych narzędzi pracy z własną wyobraźnią i emocjami.

Wnioski płynące z tego opracowania wskazują, że epepeje fantasy np. analizowany „Władca pierścieni”, niosą w sobie ogromny potencjał jako materiał do kreowania narzędzi dydaktyczno-wychowawczych opartych na coachingu. Doświadczenia własne autorki z pracy z grupą nastolatków w ramach Akademii Młodych Odkrywców Umysłu pokazują skuteczność tego rodzaju pracy z młodzieżą, przy wykorzystaniu ich naturalnej kreatywności i chęci odkrywania siebie. Idealnym rozwiązaniem byłoby prowadzenie przez coachów szkoleń dla nauczycieli, by wyposażyć ich w dodatkowe coachingowe umiejętności dydaktyczne. Słowa kluczowe: teoria monomitu, motyw podróży, bohater, Władca Pierścieni, coaching, mentoring, praca z nastolatkami

Elevated horror jako bajka dla dorosłych²

1. Wprowadzenie

Pierwszą stycznością dziecka ze sztuką są wszelkiego rodzaju bajki. Czy to w formie audiowizualnej, czy literackiej, proste historyjki nierzadko urozmaicane obrazkami oprócz rozrywkowej, pełnią także wiele innych, pożytecznych funkcji. Dzięki ich specyficznej formie stanowią one istotną część w tworzeniu *spójnego konstruktów osobowościowego zwanego tożsamością*³. Sobczyk-Kubiak definiuje ją, pisząc dalej:

*tożsamość buduje się na bazie procesów socjalizacyjnych i stanowi ona poczucie przynależności do grupy społecznej, której zasady i normy stają się światem życia osoby oraz samoświadomość siebie, swoich własnych cech, możliwości oraz ograniczeń. To proces stopniowy, wielopłaszczyznowy, związany również z fazami rozwoju biologicznego i psychospołecznego człowieka*⁴.

W cyklu tym pomagają właśnie bajki, które operują tak skonstruowanymi środkami stylistycznymi, by uprościć młodym odbiorcom szeroko pojęte zasady funkcjonowania świata. W tym ujęciu takie dzieła literackie stanowią przystępny dydaktyczny podręcznik przeznaczony dla przedszkolaków.

Aspekt dydaktyzmu jest kluczowy dla mojego wywodu, gdyż w tym kontekście będę porównywać dwa przykłady *elevated horror*. Jest to podgatunek kina grozy, charakteryzujący się tym, co ukryte w etymologii – podniosłością. Cecha ta, obecna w tematyce czy zabiegach technicznych, wyróżnia „Uciekaj!” („Get out!”, reż. Jordan Peele, 2017) oraz „Men” („Men”, reż. Alex Garland, 2021) od reszty gatunkowych horrorów, o czym napiszę w kolejnym rozdziale, nie pomijając ich cech konstrukcyjnych oraz funkcji.

Celem moich badań jest porównanie cech oraz funkcji bajek dla dzieci i *elevated horror*, po uprzednim scharakteryzowaniu obu. Dodatkowo zanalizuję dwa filmy wymienione wcześniej, aby na ich przykładzie zobrazować moją hipotezę. Postaram się wykazać ciekawą ewolucję, w której „podniosłe horrory” zdają się powielać cechy oraz funkcje opowiadań, stając się przewodnikiem po zasadach świata współczesnego, przeznaczonym dla dorosłych odbiorców kultury. Pomimo skrajnie różnych form (operowanie strachem przez *elevated horror*, prostota bajek), oba dzieła kultury stanowią przystępny sposób pomocy do wspomnianego konstruowania tożsamości.

¹ kamilpiekarski16@gmail.com, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki.

² Pomimo popularności *elevated horror*, opracowań tego podgatunku nie jest zbyt wiele, w moim artykule przywołałem najważniejsze i najbardziej szerokie. Pozostałe skupiają się raczej na analizach wybranych filmów, głównie „Uciekaj!”. Jeszcze gorzej jest w Polsce – monografii praktycznie brak, gdzieś tam pojawiają się raptownie pojedyncze teksty.

³ Sobczyk-Kubiak A., *Rola bajki, baśni i metafor w kształtowaniu tożsamości dziecka i dorosłego*, [w:] ks. prof. dr hab. Jan Zimny (red.), *Rodzina księgą życia*, Akademia Wychowania Fizycznego im. Jerzego Kukuczki w Katowicach, Katowice 2019, s. 129.

⁴ Tamże.

2. Bajki – cechy i funkcje

Historyjki przeznaczone dla dzieci bardzo często są połączeniem fantastyki ze światem realnym. W na pozór mimetycznej rzeczywistości występują zwierzęta:

jako maski określonych typów ludzkich, a relacje między nimi są odpowiednikiem społecznych stosunków i instytucji. Nazwa zwierzęcia jest tu konwencjonalnym znakiem zastępującym rozbudowaną charakterystykę pewnych cech moralno-psychologicznych (lew – siła lub męstwo, lis – przebiegłość [...]); stałość i jednoznaczność przyporządkowania takiego znaku określonemu kompleksowi treści czynią z bajki [...] wypowiedź o charakterze alegorycznym. Sens dydaktyczny bajki jest niezwykle bezpośrednio wysłowiony jako morał⁵.

Sobczyk-Kubiak wskazuje na stałą, praktycznie niezmienną konstrukcję bajek. Bohaterowie przedstawiają jedną konkretną cechę i zostają zestawieni na zasadzie kontrastu dobry-zły. Te pierwsze, pozytywne zachowania, które dzieci powinny naśladować, są perswadowane młodym odbiorcom albo przez smutne zakończenie losów antagonistów (protagoniści zawsze wygrywają), albo poprzez zmianę działań i myśli bohaterów na lepsze (skoro ich korekta jest konieczna, najwidoczniej są one niewłaściwe). Jak twierdzi Ewa Bandoch:

nie każde dziecko potrafi odczuwać czyjąś krzywdę, ból, cierpienie. Musimy kształtować w dziecku zasady moralno-społeczne, a na nich bazując, budzić przeżycia estetyczne. Dziecko należy nauczyć spostrzegać, przeżywać, odróżniać prawdę od fałszu, dobro od zła⁶.

Bajka staje się więc idealnym suplementem w socjalizacji przedszkolaków.

Wyraźne powiązanie konkretnych osób i miejsc z konkretnymi cechami wiąże się również ze spolaryzowaną konstrukcją świata przedstawionego. Młody odbiorca od razu orientuje się, kto lub co jest przedstawione negatywnie. Opisy zawierające pejoratywne określenia, ponuro zobrazowane lokacje – każdy ten aspekt jest tak potęgowany, by dziecko wyraziło opinię o negatywności danych składników opowiadania. Identycznie działanie ma miejsce z elementami opozycyjnymi, czego wynikiem ma być sympatyzowanie z pozytywnymi postaciami – zachowanie pożądanе przez rodziców, ale i również przez autorów dzieł.

Z tak specyficznego sposobu konstrukcji elementów dzieła, rodzą się kolejne cechy – symboliczność oraz alegoryczność. Oprócz bohaterów stanowiących uosobienie pewnych atrybutów, nacechowanie symboliczne zawiera również przestrzeń i wszelkie czynności z nią związane (podróż lub schronienie się). Na przykładzie bajki magicznej Anna Brzeska wraz z Agnieszką Wieszaczewską wypisują typowe lokacje odwiedzane przez protagonistów wraz z ich funkcjami. Są to:

- *góra, która jest jedną z najczęstszych przedstawień kulturowych axis mundi⁷;*
- *jaskinia, która może być jednocześnie schronieniem dla wrózek, elfów, krasnoludów, gnomów, ale także miejscem zamieszkania potworów, smoków i innych stworzeń reprezentujących tradycyjnie chtoniczną sferę rzeczywistości⁸;*

⁵ Bandoch E., *Rola zabaw świetlicowych opartych na baśniach i bajkach w kształtowaniu aktywności twórczej dzieci*, Wyższa Szkoła Humanistyczna Leszno, Leszno 2008, s. 34.

⁶ Tamże, s. 35.

⁷ Brzeska A., Wieszaczewska A., *Znaczenie przestrzeni w bajkach*, Przegląd Pedagogiczny, 2, 2018, s. 185.

- rzeki, rzadziej – morza, [które są] najczęściej miejscem zamieszkiwania magicznych istot⁹;
- las jako symbol ciemności, w której trudno znaleźć właściwy kierunek¹⁰, ale i kojarzony z ukryciem, schronieniem, medytacją, ucieczką od ludzi czy kryjówką¹¹.

Przestrzenie pojawiające się w dziełach bajkowych są istotne również dla narracji. Bohater zmuszony jest opuścić pierwszą lokację, by po licznych perypetiach odbywających się w innych, dotrzeć finalnie do ostatniej: zamku czy pałacu – kojarzonego z bogactwem, prestiżem i władzą¹². Do typologii zaproponowanej przez autorki będę wracał przy okazji analiz dwóch przykładów filmowych. Obaj reżyserzy chętnie korzystają z wielu pomieszczeń czy plenerów, które pełnią kluczową rolę w zrozumieniu dzieła.

Jakkolwiek duża byłaby liczba złych postaci lub miejsc, w opowiadaniach dla dzieci dominuje lekki, komiczny ton. Humor sytuacyjny lub słowny, komizm postaci, zabawna i uroczą puenta, pozytywne zakończenie – obecność kilku zabiegów pozbywa się strachu, mogącego wybrzmiewać z pewnych wydarzeń.

Staranna konstrukcja świata przedstawionego, objawiająca się licznymi, obrazowymi opisami lokacji i wyglądu bohaterów zwiększa również przyjemność odbioru utworu przez dziecko. Bajka literacka dodatkowo rozwija wyobraźnię, gdyż młody odbiorca samodzielnie tworzy obraz postaci lub miejsca akcji.

Jak wspomniałem, dydaktyzm jest najistotniejszą funkcją bajki. Już na poziomie samej definicji mówi się o bajce jako: *przypowieści na temat uniwersalnych sytuacji moralno-psychologicznych, charakterów i postaw*¹³. W przystępny sposób pomagają one dzieciom w nauce o funkcjonowaniu w świecie, zakładają poznawanie rzeczywistości wokół dziecka. Bajki stanowią przewodnik po uczuciach, zachowaniach, a ogólnie: zasadach funkcjonowania w świecie realnym. Do tej definicji warto dodać też poznawanie i naukę o historii państwa, co zaowocuje krzewieniem patriotyzmu. Bajki mogą też przekazywać wiedzę praktyczną i ciekawostki z różnych dziedzin naukowych.

Obok dydaktyzmu ważna jest też funkcja terapeutyczna. Autorzy podejmujący w swoich opowiastkach trudną tematykę, taką jak utrata rodzica, podają pomocną dłoń dziecku i *pozwalają bez lęku spojrzeć na swoje problemy*¹⁴. Strach oraz niepewność zostają pokonane nie tylko przez komizm, ale i dzięki zaspokojeniu najważniejszych potrzeb dziecka: miłości, bezpieczeństwa, przynależności i uznania. Implementację szczęśliwego zakończenia natomiast można rozpatrywać w kategorii *katharsis* – oczyszczenia się ze wszelkich smutnych wątków w bajce, ale też oderwanie się od rzeczywistości. Zanurzenie się w atrakcyjnym świecie przedstawionym skutecznie pozwoli na chwilową ucieczkę od świata realnego.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 184.

¹² Tamże.

¹³ Basak A.M., *Wpływ bajek na czytanych przez rodziców na rozwój dzieci w wieku szkolnym*, *Pedagogika rodziny*, 4, 2012, s. 211.

¹⁴ Tamże, 216.

Istotną też jest funkcja psychologiczna, rozumiana przez mnie jako podsuniecie pewnego określonego sposobu myślenia. Spolaryzowana konstrukcja świata przedstawionego pomaga dziecku w zajęciu stanowiska w problemach podjętych przez bajkę, a nawet do tego zachęca. Możemy mówić o pewnym perswadowaniu pożądanymi opiniami u młodego czytelnika – autorzy raczej nie chcą, żeby odbiorca wywnioskował z ich dzieł, że czynienie zła jest dobre i owocne.

Każda z przywołanych przez mnie cech i funkcji dostosowana jest do odbioru przez dzieci. Poszczególne elementy konstrukcyjne nie mogą więc być zbyt wyrafinowane i trudne do zrozumienia. Dodatkowo cechy opowiadań zakładają wpływ na te aspekty życia dziecka, które u dorosłych są już rozwinięte. Dojrzałym czytelnikom nie czerpaliby większej rozrywki z lektury stworzonej według zasad bajki. Pomimo tego *elevated horror* wykorzystuje wspomniane założenia i dostosowuje je do odbioru przez doświadczonych odbiorców.

3. *Elevated horror* – cechy i funkcje

Początek „podniosłego horroru” (zwanego również *art-horrorem* oraz *post-horror*) – każdy z tych terminów będą wykorzystywał wymiennie w celu uniknięcia powtórzeń) datuje się na drugą dekadę XXI wieku i premierę filmu „Pod skórą” („Under the skin”, reż. Jonathan Glazer, 2013). Jest to najwcześniejszy tytuł pojawiający się w listach dzieł z nadaną etykietą *elevated*. David Church wymienia co prawda „Pozwól mi wejść” („Låt den rätte komma in”, reż. Tomas Alfredson, 2008) oraz „Dom diabła” („House of the Devil”, reż. Ti West, 2009). Jednakże po pierwsze, oba dzieła nie wykorzystują w pełni założeń *art-horror* i, po drugie, dziennikarze, którzy „odkryli” ten trend, nie przywoływali tych dzieł.

Początkowo *post-horror* był jedynie trendem. Zauważyli go krytycy filmowi, dostrzegając premiery dwóch podobnych filmów, które znacznie odbiegały od charakterystyki *neo-grindhouse*, podgatunku dominującego kino grozy w pierwszej dekadzie XXI wieku. Inne określenie, bardziej dobitne, to *torture porn*. Alexander Joseph Brannan definiuje go poprzez obecność *pośredniego symbolizmu „prawej tortury” w kontekście debaty nad legalnością tortur podczas rządów George’a W. Busha*¹⁵. Przykładem wykorzystania takiego wątku jest seria filmów „Piła”. Tendencja ta była także obecna w kinie europejskim, nieskażonym polityką Amerykanina. W tym kontekście wymienia się nurt *New French Extremism* – nazwa dla transgresywnych filmów wyreżyserowanych przez francuskich artystów w okresie ostatnich lat XX wieku aż do około roku 2010. Sztandarowymi tytułami są „Błady strach” („Haute Tension”, reż. Alexandre Aja, 2003), „Najście” („À l'intérieur”, reż. Julien Maury, Alexandre Bustillo, 2007) oraz najbardziej znany: „Martyrs. Skazani na strach” („Martyrs”, reż. Pascal Laugier, 2008). Natomiast tymi dwoma filmami, odcinającymi się od idei epatowania przemocą, torturami i transgresją, były „Czarownica: Bajka ludowa z Nowej Anglii” („The Witch”, reż. Robert Eggers, 2015) oraz „Coś za mną chodzi” („It follows”, reż. David Robert Mitchell, 2015). Pomimo tego, że oba filmy pojawiły się na ekranach kin w odstępie zaledwie kilku miesięcy, ciężko było scharakteryzować nowy podgatunek, bazując na zaledwie dwóch dziełach audiowizualnych. Z czasem lista zaczęła się powiększać o kolejne pozycje: debiutują Jordan Peele z oscarowym „Uciekaj!” („Get out”, reż.

¹⁵ Brannan A.J., *Artful Scares: A24 and the Elevated Horror Cycle*, The University of Texas at Austin, Austin, Maj 2021, s. 11.

Jordan Peele, 2017) i Ari Aster ze swoim pierwszym pełnometrażowym dziełem „Dziedzictwo. Hereditary” („Hereditary”, reż. Ari Aster, 2018), przypominano sobie też o „Pod skórą”. Peele, Aster oraz wcześniej wspomniany Eggers zostają jednogłośnie i bezsprzecznie uznani za twarze nowego podgatunku horroru z określeniem *elevated*. Gdy pojawiło się więcej tytułów podobnych do „Czarownicy” czy „Coś za mną chodzi”, zaczęto formułować cechy *post-horroru*. Robiono to, podkreślając różnice między *elevated horror* a klasycznym horrorem gatunkowym, skupiono się przede wszystkim na tematyce utworów i stronie technicznej.

W kontekście pierwszego aspektu, David Church pisze:

jedną z głównych właściwości post-horrorów jest tematyczna eksploracja „negatywnych afektywności” – żal, smutek, wstyd, gniew, ze strachem jako afektywną platformą do przechodzenia na afekty, które mogą być bliżej powiązane z tematyką „poważnych” dramatów niezależnych¹⁶.

Tak więc „Uciekaj” staje się filmem, który *eksploruje hipokryzję białego liberalizmu¹⁷*, „Czarownica” opowiada o *purytańskiej paranoi względem niezdiscyplinowanych kobiecych ciał¹⁸*, „Men” jest opowieścią o patriarchacie i traumie, „Coś za mną chodzi” to alegoria chorób wenerycznych i tak dalej. Reżyserzy wspomnianych dzieł obrazują tę tematykę za pomocą symboli, najczęściej ukrywając ją pod postacią potwora. Fizycznie monstrum jest mocno zbliżone do ludzi, co zwiększa realizm filmu, pomimo licznych nierealnych wątków. Z tego samego powodu, zabieg ten nasila u widzów strach.

Również na przestrzeni zabiegów stylistycznych panuje dystynkcja od gatunkowych horrorów. David Church pisze: *stylistycznie, post-horrorory przejawiają minimalizm, przeważnie unikając jumpscare’ów¹⁹, frenetycznego montażu i energetycznego [...] filmowania na rzecz zimnego, zdystansowanego kadrowania ujęć, dłuższego czasu trwania ujęć i wolnych ruchów kamery [...]²⁰*. Każdy z tych zabiegów zwiększa wizualną atrakcyjność odbioru dzieła. Ponownie, taka stylistyka kojarzona jest raczej z kinem niezależnym, tudzież z filmami festiwalowymi. Tak gwałtowne odejście od założeń gatunkowego horroru i zbliżenie się do *art house’u* wzburzyło wielu fanów kina grozy, którzy na swoich *fanpage’ach* nawoływali do zaprzestania korzystania ze sformułowania *elevated horror*, gdyż sugeruje to elitarność i wyrafinowanie dzieł z tego podgatunku, przy jednoczesnym uznaniu „niepodniosłych” horrorów za gorsze²¹. Jest to jednak temat na inne badania, wspominałem o tym jedynie w kontekście kontrowersji związanym z podejmowanym przeze mnie zagadnieniem.

Sztandarowy film przedstawiciela *art-horroru* oraz jeden z najnowszych dzieł tego podgatunku („Men” miało światową premierę w maju 2022 roku), stanowić będą najciekawsze zobrazowanie powiązań między bajkami a *elevated horrorrem*.

¹⁶ Church D., *Post-horror. Art, Genre and Cultural Elevation*, Edinburgh University Press, Edynburg 2021, s. 13.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ *Jumpscare* – tani zabieg stylistyczny wywołujący przerażenie u widza za pomocą nagłego pokazania obiektu, zdarzenia lub czynności w połączeniu z głośnym dźwiękiem.

²⁰ Tamże, s. 11.

²¹ Zob. Gislason L., *Why Elevated Horror Is and Unnecessary and Elitist Term*, <https://horrorobsessive.com/2021/09/04/why-elevated-horror-is-an-unnecessary-and-elitist-term/>.

4. „Uciekaj!”

Debiut reżyserski Jordana Peele’a przyniósł Amerykaninowi wiele nagród, w tym tę najbardziej prestiżową – Oscara (za scenariusz oryginalny). Reżyser skutecznie pozbył się przypiętej do niego metki komedianta (wcześniej znany był ze skeczów w duecie z Keeganem-Michaelem Key). „Uciekaj!” opowiada o czarnoskórym Chrisie Washingtonie (Daniel Kaluuya), który wraz ze swoją białoskórą narzeczoną Rose Armitage (Allison Williams) odwiedza jej rodziców. Tam zaczynają się dziać bizarne rzeczy. Pomimo nieistnienia tego wyrazu w słowniku języka polskiego, neologizm zaproponowany przez Olę Tokarczuk idealnie oddaje charakter wydarzeń dziejących się w domu Armitage’ów. To francuskie słowo oznacza „dziwny”, ale i „kuriozalny” i tak właśnie można opisać sceny z ogrodnikiem oraz służącą czy powód porwania Chrisa. Wywołują nagły efekt szoku prowadzący do strachu lub niepokoju, ale nierzadko i do śmiechu. W ostatnich scenach dowiadujemy się, że główny bohater zostanie poddany eksperymentalnemu zabiegowi przeniesienia duszy i umysłu bogacza do ciała ofiary. Dzięki temu niewidomy marszand, który we wcześniejszej scenie licytacji kupił Chrisa, odzyska wzrok. Efektem ubocznym operacji byłoby zachowanie świadomości przez nieszczęśnika, przez co zmuszony byłby obserwować swoje ciało z perspektywy trzeciej osoby.

Ze słów Deana Armitage’a (Bradley Whitford), głowy rodziny i jednocześnie głównego antagonisty filmu wprost bije przedmiotowe traktowanie Chrisa, a w zasadzie całej czarnoskórej społeczności. Chwali atletykę ich ciał, martwi się jego uzależnieniem od palenia. To samo widać wśród gości zaproszonych na przyjęcie u Armitage’ów – jeden z nich z rozbrajającą szczerością mówi, że *czarny jest teraz w modzie*. Każda z tych wypowiedzi w pewien sposób przepowiada główny zwrot akcji w „Uciekaj!” – fakt wykorzystywania ciał czarnoskórych osób. Oprócz tego wskazuje na główne *clou* dzieła Peele’a – problematykę rasizmu.

Aspekt ten wypowiedziany jest wprost, między innymi przez samą działalność rodziny Armitage (ich proceder trwa od wielu lat, czego dowodem są zdjęcia wielu ofiar w pokoju Rose), a potęgowany jest kilkoma innymi wątkami. Jednymi z nich są sceny z policjantami wyśmiewającymi podejrzenia Roda (Lil Rey Howery), przyjaciele Chrisa, które pod koniec... okazują się trafne w stu procentach. Odbiorca postawiony jest więc wprost przed nieskomplikowaną brzmiającą tezą – rasizm w USA istnieje, a winnymi tego faktu są biali supremacjoniści w realnym świecie. Niemniej jednak, pomimo perswazyjnego komunikatu, widzowie mogą się nie zgodzić z Peelem, mają możliwość stworzenia własnej opinii. Jest to mocno utrudnione, ciężko sympatyzować z tymi antagonistami, ale nie niemożliwe.

Wspomniani biali protagoniści ukryci są pod symbolem rodziny Armitage, a w szczególności Deana. Brak jakichkolwiek fizycznych cech nierealnych połączony z filmowaniem z żabiej perspektywy w półmroku zwiększa niepokój i jednoznacznie uświadamia widzom jego nikczemność. W opozycji stoi Chris, miły, ułożony mężczyzna, robiący piękne zdjęcia. Zatrzymuje się, by pomóc potrąconej sarnie. Z tak przedstawionej konstrukcji bohaterów wybrzmiewa silna polaryzacja, ułatwiająca sympatyzowanie z pozytywnymi postaciami.

W „Uciekaj!” pojawia się niewiele lokacji, najważniejszą jest wielka rezydencja rodziny Armitage, w której dzieje się większość akcji filmu. To ogromny, ponury dom z równie wielką piwnicą i równie ponurym, przylegającym lasem. Przestrzeń ta wpisuje

się w definicję jaskini według Brzeskiej i Wieszaczewskiej. To tam mieszkają potwory, ukrywające całą maszynię do operacji pod ziemią, jednocześnie symbolicznie skrywając swoją działalność, żeby nie ujrzała światła dziennego.

Finalnie „Uciekaj!” kończy się pozytywnie, antagoniści giną, a Chris zostaje uratowany przez Roda. Widz wciągnięty w świat przedstawiony pełen nienawiści rasowej doznaje *katharsis*. Ratunek głównego bohatera daje symboliczne poczucie nadziei odbiorcom o potencjalnych zmianach w naszej rzeczywistości. Peele sugeruje śmierć białych supremacjonistów, do której jednak nie dojdzie bez ofiar. Warto również zwrócić uwagę na fakt alegorycznego zwycięstwa przyjaźni nad nienawiścią, pomimo wszechobecnego strachu, rasizmu i niepokoju, pozytywne emocje wracają z tego pojedynku z tarczą. „Uciekaj!” staje się więc przewodnikiem po współczesnych Stanach Zjednoczonych: to miejsce, w którym dominuje rasizm i hierarchia kolorów skóry narzucona przez osoby białoskóre. Gdzieś w oddali jednak tli się iskierka nadziei na zmianę stanu rzeczy, to przyjaźń lub szerzej – współpraca ucisnionych. Wątek ten zresztą pojawia się znowu przy okazji kolejnego dzieła Jordana Peele’a – „To my” („Us”, reż. Jordan Peele, 2019), który jednak nie będzie przedmiotem mojego zainteresowania w tym artykule.

5. „Men”

Tytułowi mężczyźni (każdego z nich gra Rory Kinnear) w filmie Alexa Garlanda wspólnie uprzykrzają życie Harper (Jessie Buckley). Kobieta postanawia wynająć domek położony w malowniczej brytyjskiej wsi po tym, jak była świadkiem samobójstwa swojego partnera Jamesa (Paapa Essiedu). Niestety duchy przeszłości nie dają o sobie zapomnieć, utrudniając Harper rekonwalescencję. Nie pomagają też wspomniani mężczyźni: nagi i pokiereszowany bezdomny spaceruje po ogrodzie domostwa, wikariusz próbuje wywołać u bohaterki poczucie winy z powodu śmierci Jamesa, nastolatek w masce wyzywa ją. Świat przedstawiony niezbyt akceptuje obecność kobiety, pomimo początkowego pozytywnego wrażenia. Okoliczne lasy przypominają Eden (skojarzenie wydaje się słuszne, biorąc pod uwagę widoczne w kilku scenach jabłka). Harper, przebywając na łonie nieskazitelnej, dziewiczej wręcz natury, zdaje się powoli zapominać o wspomnieniach z Londynu. Raj przestaje być rajem, kiedy pojawiają się kolejni mężczyźni. Antyreligijne odczytanie filmu wydaje się słuszne, chociaż moim zdaniem Garland krytykuje w „Men” patriarchalną kontrolę nad kobietą, w której Kościół, a konkretniej konserwatywne wychowanie, pełni rolę.

Sjużet jest zdominowany przez próbę przejścia kontroli i doprowadzeniem Harper do szaleństwa. James stara się wywołać u swojej partnerki poczucie winy za rozstanie skutkujące domniemanym samobójstwem. Geoffrey nachalnie dopytuje o przeszłość kobiety, do tego nalega na niepłacenie przez nią rachunku w pubie. Policjanci bagatelizują śledztwo w sprawie bezdomnego. Fakt wcielania się we wszystkie role jednego aktora wskazuje na ich tajemnicze połączenie. Jedna z finalnych, szokujących sekwencji przedstawia narodziny każdego mężczyzny z poprzedniego: bezdomny rodzi nastolatka, nastolatek rodzi wikara, wikar rodzi Geoffreya, aż finalnie Geoffrey rodzi Jamesa. Ten makabryczny fragment sugeruje stopniowe przechodzenie negatywnych zachowań mężczyzn (rana zadana przez Harper widoczna jest u każdego narodzonego). Mizoginia, przedmiotowość, przemoc – każde z tych zjawisk zdaje się być przenoszone na liniach ojciec-syn bądź duchowy przywódca-słuchacz. Tytułowi mężczyźni, czego dowodem jest opisana sekwencja, symbolizują więc sukcedowanie lub powtarzanie patriarchalnych

wzorców zachowań. Poszczególne postacie sugerują rodzaj takich zachowań, zależny od wieku czy pozycji w społeczeństwie: nastolatek słownie wyzywa kobietę, duchowny nakazujący posłuszeństwo wobec partnera, który za to próbuje wytworzyć u niej negatywne emocje, bezdomny-obszernik, bezceremonialnie naruszający prywatność, policjant ignorujący skargi bohaterki, i tak dalej.

Las w filmie prawdopodobnie pełni funkcję alegorii Edenu. Pozornie jednak zdaje się chronić od traumatycznych wspomnień i antagonistów. Tam po raz pierwszy bohaterka spostrzega mroczną sylwetkę. Blokują drugie wyjście tunelem, a potem zaczyna gonić Harper. Również pod jabłonią dzieją się niewyjaśnione zjawiska, takie jak znikające po zaciemnieniu postacie.

Podobnie jak „Uciekaj!”, „Men” kończy się pozytywnie. Główna bohaterka bezpiecznie wychodzi z domu, pomimo starcia z rodzącymi się wcieleniami mężczyzn. W filmie nie ma tak dobitnego szczęśliwego zakończenia, porównując je do dzieła Peele’a, chociaż zasugerowane zostaje nam pewne rozwiązanie na powstrzymanie negatywnych aspektów patriarchy. Ponieważ ostatnia sekwencja przedstawia rodzących się mężczyzn, oczywiście zdaje się zaprzestanie tej czynności. Garland nie ma antynatalistycznych pobudek, raczej sugeruje natychmiastowe reagowanie na wszelkie toksyczne zachowania partnerów, zakończenie relacji z nimi i w konsekwencji urwanie zachodzących procesów dziedzicznych lub naśladowczych. Nie bez powodu reakcją Harper na słowa Jamesa o tym, że mężczyzna pragnie jedynie jej miłości, jest uśmiech pełen politowania. Elementem rodem z czarnej komedii jest fakt, że przyjaciółka głównej bohaterki, Riley (Gayle Rankin), która w ostatniej scenie przybywa na ratunek, jest w ciąży.

6. Podsumowanie

Na tle analizy obydwu filmów śmiało mogę postawić tezę, że pełnią one funkcje bajek dla dorosłych. Morał, mający widzów uczyć o świecie, zostaje przedstawiony w dziele audiowizualnym pełnym symboli i magicznych lokacji. To pierwsze reprezentowane jest przez bohaterów, jednakże przedstawienie ich w *art-horrorze* różni się nieco od tego w bajkach. Dean Armitage wraz z Geoffreyem są przede wszystkim ludźmi, nie mają cech zwierzęcych, co jednak potęguje bijący od nich niepokój. Jednak role lokacji w horrorach są podobne do tych z bajek. W „Uciekaj!” pojawiła się jaskinia, a w „Men” las. Cechy konstrukcji *elevated horror* zdają się czerpać garściami z historyjek z morałem, ale twórcy nieco je korygują, dostosowując je do dorosłego odbiorcy kina grozy. Implementują szeroko pojęty strach (scenografia, potwory, tematyka) – najważniejszy element horrorów. W ten sposób powstają interesujące elementy fabuły, które jednocześnie szokują, przykuwają wzrok do ekranu i działają na wyobraźnię widza. Za pomocą wyrafinowanych alegorii Peele oraz Garland obrazują podjętą przez nich tematykę problemów społecznych, a konkretniej: sposoby ich funkcjonowania w świecie realnym. Proceder rodziny Armitage ukazuje podziemny charakter działalności społeczności białej supremacji i ich opinię na temat osób czarnoskórych, rodzenie się mężczyzn natomiast wskazuje na dziedziczenie lub naśladowanie negatywnych zachowań wobec kobiet.

Wyselekcjonowane przeze mnie przykłady filmowe pełnią również rolę przewodnika po współczesnych problemach społecznych. Autorzy obydwu dzieł wybierają zagadnienie rasizmu oraz patriarchy i budują wokół nich historię pełną symboli

i strachu. Pomimo fantastycznych wątków lub postaci, *clou* pozostaje nieskomplikowane – zwrócenie uwagi na współczesne utrapienia ludzi. Równocześnie obaj reżyserzy przekonują widzów do słuszności swoich tez, choć buntujący się odbiorca może nie zgodzić się z Peelem lub Garlandem. Pomimo tego, zdecydowana większość widzów będzie raczej sympatyzowała z protagonistami i nienawidziła ich przeciwników.

Na przestrzeni cech charakterystycznych bajki i *art-horroru* znajdują się pewne drobne różnice. W „Uciekaj!” oraz „Men” brak wspomnianego motywu dotarcia do finałowej lokacji mającej pozytywne konotacje, akcja tych filmów dzieje się praktycznie w jednym miejscu i tam się kończy. Wspomniałem również o podejmowaniu bardziej złożonych problemów przez *post-horror*. Niektóre cechy różnią się więc nieznacznie, niemniej jednak funkcje pozostają praktycznie identyczne.

Oddziaływanie bajek na dzieci oraz *elevated horror* na dorosłych możemy dodatkowo sprowadzić do wpisania ich w definicje socjalizacji pierwotnej i wtórnej. Jak pisze Sobczyk-Kubiak:

Socjalizacja pierwotna obejmuje okres wczesnego dzieciństwa. Dziecko wchodzi w życie społeczne jako z pewnym wrodzonym potencjałem rozwojowym, który uaktywnia się i kształtuje realne możliwości w wyniku interakcji z najbliższym otoczeniem, którym jest zazwyczaj rodzina. „Pod wpływem interakcji z opiekunami, a następnie z innymi kręgami osób, dziecko w drodze naśladowstwa, identyfikacji, później zaś w drodze przyjmowania ról innych ludzi, uczy się wzorów zachowań oraz wartościowania i oceniania”. Socjalizacja wtórna natomiast odbywa się przy udziale „innych”, wtedy, gdy w życie dziecka wkraczają inne kręgi osób, np. środowisko rówieśnicze w przedszkolu czy szkole, wychowawcy itd. i polega na tym, że w wyniku interakcji ze środowiskiem, ale też własnych aktywności intelektualnych i innych jednostka uczy się pełnienia określonych ról w społeczeństwie czy instytucjach (np. rola „ucznia” czy „przedszkolaka”, a potem „chłopaka”, „męża” itd.)²².

Wspomniany potencjał rozwojowy uaktywniany jest między innymi przez bajki, nasuwając dzieciom pewne wzorce zachowań, pomagając im w rozwiązywaniu konfliktów i przy funkcjonowaniu w świecie. Młody odbiorca z łatwością odbiera pewne symboliczne wzorce i stara się je przełożyć na swoją rzeczywistość, chociażby poprzez naśladowanie. Przystępna forma opowiadań pełna barwnych, często zantropomorfizowanych bohaterów, intrygujących światów przedstawionych działających na wyobraźnię oraz kolorowych ilustracji zachęca czytelników do czytania kolejnych pozycji i dalszego nieświadomego uczenia się. *Elevated horror* natomiast wspomaga wcześniej zdobytą wiedzę i ją aktualizuje. Wprowadza nowe, bardziej aktualne problemy świata, zachęcając do zajęcia określonego stanowiska, najczęściej takiego, jakie ma autor dzieła audiowizualnego. Aktywności intelektualne, zapoczątkowane przez bajki, napotykać nieco większe wyzwanie w postaci trudniejszych symboli czy cięższych w odbiorze scen, jednak dorosły odbiorca nie powinien mieć większego problemu z odgadnięciem co one oznaczają.

W tym miejscu zostawiam otwartą furtkę na podobne badania polegające na analizie i porównaniu cech i funkcji opowiadań i gatunku filmowego pozornie odległego od ich założeń. Być może na tym słabo eksplorowanym gruncie, pojawiają się interesujące wątki warte rozważenia.

²² Sobczyk-Kubiak A., dz. cyt., s. 132.

Literatura

Bandoch E., *Rola zabaw świetlicowych opartych na baśniach i bajkach w kształtowaniu aktywności twórczej dzieci*, Wyższa Szkoła Humanistyczna Leszno, Leszno 2008.

Basak A.M., *Wpływ bajek na czytanych przez rodziców na rozwój dzieci w wieku szkolnym*, Pedagogika rodziny, 4, 2012.

Brannan A.J., *Artful Scares: A24 and the Elevated Horror Cycle*, The University of Texas at Austin, Austin, Maj 2021.

Brzeska A., Wieszaczewska A., *Znaczenie przestrzeni w bajkach*, Przegląd Pedagogiczny, 2, 2018.

Church D., *Post-horror. Art, Genre and Cultural Elevation*, Edinburgh University Press, Edynburg 2021.

Gislason L., *Why Elevated Horror Is an Unnecessary and Elitist Term*, <https://horrorobsessive.com/2021/09/04/why-elevated-horror-is-an-unnecessary-and-elitist-term/>.

Sobczyk-Kubiak A., *Rola bajki, baśni i metafor w kształtowaniu tożsamości dziecka i dorosłego*, [w:] ks. prof. dr hab. J. Zimny (red.), *Rodzina księgą życia*, Akademia Wychowania Fizycznego im. Jerzego Kukuczki w Katowicach, Katowice 2019.

Elevated horror jako bajka dla dorosłych

Streszczenie

Praca „*Elevated horror jako bajka dla dorosłych*” opiera się na porównaniu cech oraz funkcji bajek do cech i funkcji *elevated horror*. Pierwszy aspekt został napisany na podstawie kilku opracowań bajek w kontekście edukacyjnych, drugi – bazując na niedawnej literaturze traktującej o współczesnych modelach kina grozy. Badanie zostało dodatkowo podparte analizą dwóch filmów „Uciekaj!” oraz „Men”. Założeniem było to, że współczesny podgatunek kina grozy stanowi kolejny swoisty przykład ewolucji bajek w rozumieniu źródła edukacji i spełnia praktycznie te same funkcje. Oba gatunki sztuki stanowią podręcznik po zasadach funkcjonowania w świecie. Bajki są przeznaczone dla dzieci, a horrory dla dorosłych, dlatego zmieniają się nieco cechy – te drugie są nieco bardziej skomplikowane w odbiorze, ale dostosowane do dojrzałego odbiorcy. Badanie może służyć jako zachęcenie do porównania edukacyjnej funkcji bajki do innych, nietypowych dzieł kultury, które tylko pozornie różnią się od siebie.

Słowa kluczowe: horror, *elevated horror*, bajki, edukacja

„Encanto” – nowa era bajek Disneya

1. „Encanto” – wprowadzenie

„Encanto” (w polskiej wersji językowej „Nasze magiczne Encanto”) w reżyserii Jareda Busha i Byrona Howarda to animacja Disneya, która od momentu swojej światowej premiery (21 listopada 2021 roku) zdobyła już 15 nagród. W ręce twórców bajki trafiły liczne statuetki m.in.:

- Oskar w kategorii najlepszy długometrażowy film animowany;
- Złoty Glob za najlepszy film animowany;
- Bafta za najlepszy film animowany;
- Annie Awards w trzech kategoriach: animacji postaci (Dave Hardin), muzyki (Germaine Franco – i Lin-Manuel Miranda) i storyboardingu (Jason Hand);
- Satelity za piosenkę „Colombia, Mi Encanto” w wyk. Carlosa Vivesa oraz za najlepszy film animowany lub łączący w sobie różne media.

Film został doceniony przez krytyków. Podoba się dzieciom i dorosłego odbiorcy nie pozostawia wobec siebie obojętnym. Jakie są komponenty tego wyjątkowego tekstu kultury i co sprawiło, że można, a nawet należy postrzegać go w kategorii fenomenu? Odpowiedzi na to pytanie dostarcza analiza z wykorzystaniem pytań kulturowych Stephena Greenblatta.

Badacz za najistotniejszy wyznacznik wartości dzieła uznaje jego recepcję, stawiając m.in. pytanie o powód, dla którego odbiorcy uznali dany tekst kultury za atrakcyjny. Szukając odpowiedzi na to pytanie, w odniesieniu do „Encanto” nie sposób nie zwrócić uwagi na jego formę. Animacja wykazuje cechy musicalu. Wykorzystanie muzyki pozwala na dynamiczne zobrazowanie stanów emocjonalnych postaci. Wyśpiewane monologi, których przekaz współgra z ruchem bohaterów skupiają na sobie silniej uwagę odbiorcy niż wypowiedziane słowo. Dzięki wokalne formie długa narracja protagonistki, w której objaśnia ona małym mieszkańcom Encanto tajemnicę darów członków swojej rodziny i tym samym wprowadza widza w relacje krewnych Madrigalów nie nudzi, ale pozytywnie wpływa na zaangażowanie percepcyjne odbiorcy. Elementem typowym dla musicalu jest również tzw. *eleven o'clock number* – najbardziej dynamiczna scena, rozgrywająca się tuż przed końcem dzieła, w której przebieg zaangażowane są wszystkie postacie uwzględnione w akcji. W „Encanto” jest to moment wsparcia rodziny Madrigal przy odbudowie ich domu przez mieszkańców miasta oraz rekonstrukcja rodzinnych więzi.

Obok formy dzieła, ważna jest transmitowana treść. Akcja osadzona została w Kolumbii, co wywnioskować można z jednej, nienarzucającej się widzowi przesłanki – napisu z nazwą kraju. Pozostałe elementy dopełniające charakterystykę miejsca (kolorystyka, kostiumy, muzyka, temperament postaci) uznać można za typowe dla państw Ameryki Południowej. Dla przekazu bajki nie jest jednak istotne, aby widz umiejscowił

¹ barbara.forysiewicz@ug.edu.pl, Zakład Kulturoznawstwa, Instytut Badań nad Kulturą, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Gdański.

tytułowe Encanto w konkretnej szerokości geograficznej, bowiem jest to miejsce, jak wskazuje sama jego nazwa – magiczne (z hiszp. czar, urok). Jego pojawienie się ma charakter nadprzyrodzony. Związane jest z cudem, który dokonał się w rodzinie Madrigal i zdeterminował życie wszystkich jej członków. W historię rodu wpisana jest przemoc na tle etnicznym i związana z tym rodzinną tragedią, a także brak tolerancji i ograniczanie wolności myślenia osób uznawanych za niepasujących do wykreowanego modelu idealnego społeczeństwa – problemy uniwersalne, szeroko dyskutowane we współczesnym, realnym świecie.

2. Zarys akcji

Kilkadziesiąt lat przed przedstawioną w bajce sytuacją seniorka rodu Madrigal wyszła za mąż i urodziła trojaczki: dwie córki i syna. Szczęście młodych małżonków i rodziców nie trwało jednak długo. Na skutek wzmagających się napięć i wreszcie przemocy w stosunku do wszystkich przedstawicieli ich nacji, bohaterowie opuszczają dom. W czasie ucieczki mąż Abueli Almy Madrigal zostaje zamordowany, a ona zostaje sama z niemowlętami i innymi uchodźcami. Kobieta dostrzega w mroku lasu świecę, której płomień napełnia ją nadzieją i wiarą w cud, który odmieni życie jej i tych, którzy podążą razem z nią. Nagle las zmienia się w cudowną krainę, w której wypędzeni odnajdują radość życia i harmonię – Encanto. Alma Madrigal wprowadza się wraz z dziećmi do domu obdarzonego magiczną mocą. Co pewien czas, kolejny członek rodziny Madrigal będzie doświadczał inicjacji na pełnowartościowego członka społeczeństwa. Mistrzynią ceremonii odbywającej się z udziałem wszystkich mieszkańców miasta jest Abuela Alma Madrigal. Babcia dba o to, aby pamięć o cudzie przetrwała i aby jej rodzina była uważana za wyjątkową.

Każdy uczestnik inicjacji otrzymuje wyjątkowy dar – doświadcza zindywidualizowanego cudu i wraz z nim przekracza próg swojego nowego, osobistego i wyjątkowego pokoju. Istotny jest fakt, że każdy dar to talent, zdolność czy swoista predyspozycja do wspierania pozostałych członków społeczeństwa w ich codziennych zmaganiach z różnymi trudnościami. Julieta Madrigal (córka Abueli) otrzymuje dar uzdrawiania, jej siostra Pepa ma wpływ na pogodę, brat Bruno przepowiada przyszłość. Starszy syn Pepy potrafi zmienić swoją postać w dowolnego mieszkańca Encanto, młodszy – rozumie mowę zwierząt, córka ma wybitny słuch (Dolores). Dzieci Juliety natomiast uosabiają: piękno (Isabela – stwarza kompozycje kwiatowe), siłę (Luisa – wspiera mieszkańców ponadprzeciętną wytrzymałością i krzepą, przenosi ciężkie przedmioty, a nawet zwierzęta i budynki) i miłość (Mirabel), która przez mieszkańców *Casity* – domu Madrigalów jest niedostrzegalna, bowiem nie miała charakteru bycia oficjalnie ofiarowaną. Mirabel, która bezgranicznie kocha swoją rodzinę i nie skąpi swego dobra żadnemu z mieszkańców Encanto, w dniu swojej inicjacji nie otrzymała daru, a drzwi do jej wyjątkowego pokoju zniknęły, pozostawiając po sobie pustą ścianę. Brak daru jest odbierany przez Abuelę jako brak łaski, przez co Mirabel z ukochanej wnuczki zostaje zdegradowana przez babcinę na pozycję zakały rodziny. Dni mijają rodzinie we względnie spokojnym do momentu, kiedy Mirabel zauważa na ścianach *Casity* pęknięcia, a Luiza zaczyna odczuwać wagę dźwiganych przez siebie przedmiotów. Protagonistka postanawia odnaleźć wuja Bruno, którego z powodu niezadowolających prococtw Abuela wykluczyła z rodziny. Mirabel zamierza uratować dom z jego pomocą. Misja kończy się powodzeniem.

Sama akcja utrzymuje uwagę widza w napięciu i wzbudza w nim ciekawość co do dalszego ciągu. Widz angażuje się w działania bohaterki. Ponadto pozytywnemu odbiorowi sprzyja musicalowa forma animacji. Postacie mówią o sobie, tańcząc i śpiewając, co pozwala na ożywienie długich monologów czy opisowych dialogów. Muzyka wypełnia akcję, czyniąc przekaz atrakcyjnym dla małego widza, który nie będzie dostrzegał w bajce omówionych niżej aspektów. Piosenki odciążają przekaz, czynią go łatwiejszym w odbiorze, co nie jest bez znaczenia, jeśli przyjrzeć się bliżej problematyce „Encanto”.

3. Kultura Encanto jako źródło cierpień²

Organizacja Encanto jako miejsca do życia nie jest skomplikowana. To typowa utopia³, w której zgodę i dobrostan zapewnia współpraca oraz solidarność wszystkich mieszkańców. Została powołana do istnienia z poczucia niesprawiedliwości i doświadczenia krzywdy swoich obecnych mieszkańców. Jest jedynym miejscem, w którym wzgardzeni i wypędzeni mogą czuć się szczęśliwi.

Każda wspólnota kulturowa potrzebuje przywódcy. Na czele Encanto stanęła Abuela Alma Madrigal i jako przywódczyni wspólnoty kulturowej seniorka rodu Madrigal prezentuje się bez zarzutu. Spełnia bowiem swoje zadania ze starannością. Zarządza i należycie wykorzystuje potencjał członków swojej rodziny. Jest skłonna do osobistych wyrzeczeń dla dobra społeczności Encanto. Góruje nad innymi bohaterami zrozumieniem życiowych konieczności i potrafi poskromić własne życzenia popędowe, w czym Sigmund Freud dostrzega zalety prawdziwego kulturowego przywódcy⁴. System stworzony przez Abuelę Madrigal opiera się na kolektywizmie. Nie ma tu miejsca dla realizacji indywidualnych planów. Wszystkie podejmowane przez mieszkańców działania są częścią większej całości. Madrigalowie łączą swoje siły, aby nieść pomoc innym, gdy tylko zachodzi taka konieczność. Wspólna praca, co podkreśla Abuela, buduje to miejsce i decyduje o jego wartości. Nie trudno się domyślić, że w dziele tworzenia krainy szczęśliwości, w imię dobra wszystkich mieszkańców Encanto, ktoś będzie musiał ponieść ofiarę. Nie będzie to jedna postać, chociaż mogłoby się wydawać, że najbardziej napiętnowaną osobą jest Mirabel. Dzieje się tak głównie dlatego, że Mirabel wraz z nieotrzymaniem daru, nie otrzymuje także możliwości kompensacji skutków opresyjnego systemu władzy Abueli. Jak zauważa Sigmund Freud w każdej kulturze występują środki *mogące służyć do ochrony kultury, instrumenty przymusu i inne, które mają służyć pogodzeniu ludzi z kulturą i zrekompensowaniu im poniesionej przez nich ofiary*⁵. Dla członków rodziny Madrigal rekompensatą za oddanie i służenie pomocą mieszkańcom Encanto są ich dary, o ile potrafią wykorzystać je w taki sposób, aby przyniosły im osobistą korzyść. Przykładem jest Isabela, która pokrywa kwiatnymi kompozycjami wnętrza domu i ulice miasta, wznosi swoje zielone pomniki. To *narcystyczne zaspokojenie płynące z ideału kulturowego należy również do sił przeciwstawiających się wrogości wobec kultury*⁶. Isabela nie buntuje się przeciwko systemowi,

² Tytuł celowo nawiązuje do publikacji Sigmunda Freuda pt. „Kultura jako źródło cierpień”. Książka ta stanowiła dla autorki inspirację do snucia refleksji i stawiania wniosków zawartych w niniejszym podrozdziale.

³ Zob. Szacki J., *Spotkania z utopią*, Wydawnictwo Sic, Warszawa 2000.

⁴ Cyt. za: Freud S., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. Prokopiuk J., Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2013, s. 135.

⁵ Tamże, s. 138.

⁶ Tamże, s. 143.

w którym żyje jako jedna z Madrigalów, ponieważ to tenże system wyposażył ją w narzędzie do osiągnięcia poczucia spełnienia i szczęścia. Freudowskie *narcystyczne zaspokojenie* znajduje w „Encando” jeszcze jedną egzemplifikację. Seniorka rodu utwierdza swoje dzieci i wnuki w poczuciu ich wyjątkowości i konieczności nieustannego okazywania wdzięczności za cud, jaki stał się ich udziałem. Będą zatem żyć podporządkowani woli babci, bo to pozwala im być Madrigalami. Jest to analogiczna sytuacja do opisanego przez Freuda przykładu Rzymianina, który uginał się pod ciężarem długów i obowiązkiem wojskowym, ale był dumny z posiadania udziału w podbojach potężnego imperium, do którego należał⁷. Mirabel nie ma daru, który rekompensowałby jej trud bycia odszczepieńcem, beзуżytecznym członkiem społeczeństwa. Brak przydatnych zdolności może wywołać frustrację. Powoduje, że osoba, nie odnajdując w kulturze zaspokojenia własnej psychiki, zaczyna zwracać się przeciwko niej. Dlatego Abuela dostrzega we wnuczce ryzyko zagrażające jedności wspólnoty i obwinia ją za wszelkie niepowodzenia w działaniach rodziny. Umniejszanie wartości Mirabel zdaje się także celowym zabiegiem ograniczania poczucia jej wartości, a tym samym ograniczenia w niej zdolności do wyrażenia sprzeciwu wobec społecznemu porządkowi. Jako babcia, Abuela Alma kocha swoją wnuczkę, jako przywódczyni wspólnoty kulturowej musi dbać, aby prywatne uczucia nie zaważyły na losie całej społeczności Encanto.

Abuela czuje się najbardziej odpowiedzialna za mieszkańców Encanto, bowiem to jej mąż przewodniczył im podczas exodusu. Ponadto to ona strzeże płomienia świecy. W oknie jej pokoju pali się magiczne światło, które obdarza lud niezbędnymi mu dobrami. Abuela dostąpiła wyróżnienia i musi zadbać o nienaruszalność swojej pozycji. Zatem organizuje kulturę Encanto. Obok posiadanych przez lud rodzimych tradycji wprowadza obyczaje wynikające ze zmiany sytuacji bytowej. Ofiarowanie daru członkom rodziny Madrigal jest świętem sprzyjającym społecznej integracji. Odbywa się zawsze według ustanowionego przez seniorkę rodu porządku, z zastosowaniem obrzędowej formuły, w której spełnione zostają typowe dla rytuału funkcje: performatywna, komunikacyjna, edukacyjna i normatywna. Sprawowanie rytuału jest z punktu widzenia mieszkańców konieczne, ponieważ pozwala na otrzymanie kolejnego daru, a tym samym znaczącego wsparcia w ich codziennej egzystencji. Ponadto świadczy o wyjątkowości wspólnoty Encanto i warunkuje ich kulturową tożsamość. Dla Abueli jest to forma zinstytucjonalizowania swojej władzy. Nikt w domu Madrigal nie podważa zasadności nakazów seniorki, nawet jeśli musi postępować wbrew sobie. Można by rzec, że Abuela posiada władzę absolutną, której nikt nie ośmielił się zakwestionować, nikt z wyjątkiem Mirabel, która dostrzega w bezwzględnej postawie babci przyczynę rozpadu domu – żyjącej, wchodzącej w interakcje z domownikami *Casity*.

Interesujący jest stosunek Madrigalów do postępowania seniorki rodu. Julieta drży w obawie, że niepokorna córka podzieli los jej wykluczonego z rodziny brata. Isabela w akcie posłuszeństwa wobec babci jest gotowa poślubić Mariano, chociaż go nie kocha i nie ma o nim najlepszego zdania. Jej zadaniem jest kreowanie własnego wizerunku jako idealnej panny, emanującej pięknem i wdziękiem. Swoją rolę Isabela odgrywa na tyle przekonująco, że nawet Mirabel postrzega ją jako próżną i wyniosłą. Konieczność zjednoczenia we wspólnym celu i otwarta rozmowa ostatecznie pozytywnie wpływa na relację siostr. Luisa zmaga się z depresją na skutek obaw o właściwe wyko-

⁷ Tamże.

rzystywanie swojej siły. Przygniata ją presja bycia w ciągłej gotowości do dźwigania problemów całej rodziny, czego wyraz daje w rozmowie z Mirabel. Siostra radzi jej, co oczywiście spotyka się dezaprobatą babci, aby dobierała ciężar do swoich możliwości.

Najbardziej tajemniczą i znaczącą dla rozwoju akcji postacią jest Bruno. Syn Abueli Madrigal został przez nią wyłączony z rodziny, po tym jak okazało się, że jego dar bardziej rodzinie przeszkadza niż zjednuje jej przyjaciół. Przeważnie to, co ukazywało mu się w jego grocie widzeń nie było tym, czego osoba zainteresowana wizją chciałaby doświadczyć: otyłość, wyłysienie, utrata ulubionej rybki akwariowej itp. Wizje Bruna nie były odczytywane przez mieszkańców Encanto jako szansa na zapobieganie niechcianym sytuacjom, ale jako los, którego nie da się odmienić. Ludzie, którzy otrzymali swoją wizję załamywali się, zamiast stawić jej czoła i spróbować nie dopuścić do jej realizacji. Wizja przyszłości była wyrokiem, z którym należało się pogodzić. Próba wzięcia odpowiedzialności za swój los wiązałaby się z samodzielnym myśleniem, a takowe mogłoby stanowić zagrożenie dla władzy niepodzielnie skupionej w ręku seniorki rodziny Madrigal. Dlatego miejsce myślenia zajął strach, a Bruno musiał ponieść najgorszą z możliwych kar. Został nie tylko fizycznie wyłączony z rodziny, ale też wprowadzony w stan tabu. Domownikom nie wolno było o nim rozmawiać, a nawet wypowiadać jego imienia. Wokół jego osoby narastały coraz to mroczniejsze wyobrażenia. W animacji podczas piosenki „Nie mówimy o Brunie” syn Pepy przyjmuje emanujące grozą wyrazy twarzy, aby oddać charakter wuja. W surrealistycznym przedstawieniu Bruno jawi się jako postać mroczna, a fakt życia wśród szczurów nie osładza jego wizerunku. Według mieszkańców Encanto Bruno był tym, który sprowadzał zło i osobiście odpowiedzialny był za spotykające ich nieszczęścia. Wobec takiego przeświadczenia Bruno został usunięty ze wspólnoty jako realne zagrożenie dla prawidłowego funkcjonowania kultury Encanto. Także zajmowany wcześniej przez niego pokój uchodzi za miejsce niebezpieczne. Nikt nie potrafi wytłumaczyć Mirabel dlaczego. Po prostu tak jest. Babacia zabrania tam chodzić i widocznie ma ku temu powody. Nikt nie próbuje nawet zastanowić się nad sensem postępowania Abueli. Wszystko, co powie i nakaże, jest przyjmowane bezrefleksyjnie. Nie wszyscy jednak pogodzili się z Odejściem Bruna. Julieta łamie tabu i w tajemnicy przed matką i siostrą dba o to, aby jej brat nie cierpiał z głodu. Bruno żyje za ścianą kuchni. Dzieli z gryzoniami pomieszczenie, do którego nie dociera dzienne światło. Bez kontaktu z innymi ludźmi i w poczuciu bycia niepotrzebnym sprawia wrażenie tracącego rozum. W takim stanie odnajduje swojego wuja Mirabel i przekonuje go do współpracy. Dzięki wizji Bruna, bohaterka wie, co zrobić, aby uratować *casitę* i przywrócić wujowi należną mu pozycję w domu.

Kierując się naturalnymi uczuciami, Mirabel burzy sztucznie stworzony porządek. Ośmiela się wypowiedzieć własne zdanie. *Casita* rozpada się w ruinę. Mimo starań dziewczyny świeca gaśnie. Nie będzie kolejnego cudu ani darów. Madrigalowie utracili swoje moce, a zatem są bezużyteczni dla wspólnoty. W tym fakcie Abuela Madrigal upatruje końca Encanto. Odżywają w niej wspomnienia, odzywa się niewyparta trauma, która przez cały czas determinowała jej dążenia do podtrzymywania życia utopii. Nad brzegiem rzeki, gdzie zginął jej mąż, w towarzystwie Mirabel uświadamia sobie swój błąd. W ruinach *Casity* dochodzi do pojednania rodziny. Bruno znów jest jej pełnoprawnym członkiem. Skruszona Abuela dostępuje przebaczenia, a mieszkańcy Encanto już idą tłumnie, aby wspomóc Madrigalów przy odbudowie ich domu. Zwycięża miłość i prawda. Wartości naturalne odnoszą zwycięstwo nad konwencjonalnym tworem – systemem społecznym stworzonym przez Abuelę.

4. Nowy typ bajki

„Encanto” to niewątpliwie bajka magiczna, która jednak nie poddaje się łatwo analizie z wykorzystaniem metody Władimira Proppa. Podział ról pomiędzy poszczególnymi postaciami nie jest tak jednoznaczny jak w przypadku wcześniejszych produkcji Disneya.

Na początek przyjrzymy się Abueli Almie Madrigal. Wchodzi w posiadanie magicznego przedmiotu, jakim jest świeca obdarzająca członków jej rodziny nadprzyrodzonymi mocami. Dzięki niej przenosi się do Encanto. Nie ma jednak osobowego donatora. Świeca pojawia się samoistnie, co nasuwa interpretację, że to sama świeca jest symbolem donatora – absolutu, Boga, czy stwórczej energii. Jego siła i życie uwidaczniają się w niegasnącym płomieniu. Świeca posiada magiczną właściwość obdarowywania niezwykłą mocą wszystkich członków rodziny Madrigal. Nazwisko przestaje być dziełem przypadku. W języku hiszpańskim znaczy madrygał, czyli utwór muzyczny, który charakteryzuje wielogłosowość. Wiele jest głosów w rodzinie Madrigal, ale wszystkie współtworzą jeden twór. Dlatego wszyscy Madrigalowie zostają magicznie obdarowani. Wszyscy z wyjątkiem Mirabel i to ona jako jedyna bohaterka wyruszy na misję ratowania rodziny. W drogę wyśle ją nie postać, ale przedmiot – połamana płytką z wizją Bruna, którą dziewczyna odnalazła, złożyła w całość i próbowała zrozumieć. W wizji widzi siebie na tle *Casity*. Wizja przypomina trójwymiarową pocztówkę, w której elementy obrazu zmieniają się wraz z poruszeniem nią. Ściany *Casity* w wizji raz są spękane, raz nienaruszone. Dla Mirabel jest oczywiste, że to ona może mieć wpływ na stan domu. Musi tylko odgadnąć, w jaki sposób ma uchronić go przed zniszczeniem. Wyrusza do wnętrza domu na poszukiwanie Bruna. Odnajduje w nim sprzymierzeńca swojej misji. Na przeszkodzie do realizacji zadania staje jej siostra Isabela. Mirabel musi ją przytulić, stworzyć serdeczną relację, aby przywrócić *Casicie* formę. Nie jest to łatwe zadanie, dlatego Mirabel próbuje bezskutecznie, wręcz nieudacznie użyć podstępów. Ostatecznie siostry dochodzą do porozumienia, po tym jak uwolniony naturalny gniew i złość Izabeli skutkują pojawieniem się kaktusów w jej pokoju. Isabela jest pod wrażeniem nowej, stworzonej przez siebie roślinności i odkrywa, że aby móc czegoś dokonać, trzeba najpierw tego chcieć. Pojednanie z Izabelą nie przynosi jednak zamierzonego efektu. Przeszkodą jest antybohaterka – poważana przez mieszkańców Encanto, niegroźnie wyglądająca seniorka rodu. Mirabel wymienia ostre słowa z babcią, a potem stary porządek legnie w gruzach, aby dać początek nowemu bytowi, zrodzonemu z prawdy i miłości.

W „Encanto” nie ma typowej dla bajki walki dobra ze złem uosobianymi przez konkretne postacie. Abuela nie jest zła. Realizuje swój cel i przyświecają jej dobre, prospołeczne intencje. Nie wyrzeka się miłości do syna, ale poświęca ją dla dobra wspólnoty. Motyw walki dobra ze złem został zastąpiony przez zabieganie postaci o równowagę pomiędzy dobrem a złem, która gwarantuje pokój. Takie podejście jest zbieżne z założeniem ruchu New Age⁸. Podobnie jak wspomniane już wcześniej przeciwstawienie kulturze natury. Natura manifestuje się w jeszcze jednym zabiegu zmyślnie wplecionym w bajkową stylistykę. *Casita* żyje, jest ożywioną częścią świata Madrigalów. Meble i ściany reagują na polecenia mieszkańców, przypominają im o ważnym wydarzeniu, turlając w ich stronę budzik. Animizacja *Casity* sprzyja budowaniu jedności człowieka z naturą i ich wzajemnej zależności.

⁸ Zob. Ptaszek R.T., *Nowa era religii. Ruch New Age i jego doktryna – aspekt filozoficzny*, Wydawnictwo KUL, Wydawnictwo Academicum, Lublin 2015, s. 191.

5. Podsumowanie

„Encanto” to kolejna po „Frozen II” bajka Disneya, która oprócz trzymającej w napięciu fabuły, akcji doprowadzonej do szczęśliwego zakończenia, transmituje szereg treści uniwersalnych. Jej przekaz skłania odbiorcę do pogłębienia refleksji na temat sytuacji wpisanych w fikcyjną przestrzeń bajki, które uobecniają się także w realnym życiu. Chociaż nikt na co dzień nie doświadcza możliwości czerpania korzyści z cudu magicznej świecy, to jednak: ekskluzja, trudy funkcjonowania we wspólnocie kulturowej, brak zrozumienia i skomplikowane relacje międzyludzkie to problemy, które towarzyszą ludziom w każdym rejonie świata. Odwiecznym dylematem człowieka jest sposób na życie w zgodzie z sobą samym przy jednoczesnym niekrzywdzeniu innych. Tymczasem dobro i zło współistnieją w jednej osobie i objawiają swą moc w zależności od okoliczności i sytuacji, z jakimi mierzy się człowiek.

„Encanto” wpisuje się w kino familijne, niezwykle elastyczne pod względem odbioru, ze względu na wielowymiarowość możliwości jego odczytu. Dla mniej wymagającego odbiorcy bajka stanie się wielobarwnym musicaliem o ciekawych przygodach Mirabel, z którą łatwo utożsami się małeletni widz. Protagonistka jest radosna, otwarta na to, co daje jej los, kiedy doświadcza cierpienia nie załamuje się, ale szuka możliwości wyjścia z kryzysowej sytuacji. Jest postacią pozytywną, a co szczególnie znamienne dla utożsamiania odbiorcy z postacią – jest dzieckiem spoza królewskiego rodu. Dorosłego odbiorcę natomiast, bajka skłania do pogłębienia refleksji nad jej problematyką zarysowaną w powyższym artykule.

Literatura

Freud S., *Kultura jako źródło cierpienia*, przeł. Prokopiuk J., Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2013.

Ptaszek R.T., *Nowa era religii. Ruch New Age i jego doktryna – aspekt filozoficzny*, Wydawnictwo KUL, Wydawnictwo Academicon, Lublin 2015.

Shackel J., *Spotkania z utopią*, Wydawnictwo Sic, Warszawa 2000.

Encanto – nowa era bajek Disneya

Streszczenie

„Encanto” to bajka, która w historii wytwórni Disneya zdobyła najwięcej prestiżowych nagród i nominacji, głównie w kategorii najlepszej animacji. Fakt ten skłania do zwrócenia uwagi na tenże tekst kultury audiowizualnej w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o jego fenomen.

W opracowaniu dokonano studium przypadku z wykorzystaniem metody krytycznej analizy źródeł oraz posłużono się metodami: analizy bajki magicznej Władimira Proppa i pytań kulturowych Stephena Greenblatt. Przeprowadzona analiza dowiodła, iż „Encanto” odbiega od dotychczasowych produkcji znanej amerykańskiej wytwórni filmowej przede wszystkim powagą podjętej problematyki zręcznie wplecionej w przyjemną w odbiorze (dla większości odbiorców) formę. Zawarty w animacji przekaz jest ponadczasowy i uniwersalny, nieograniczony pod względem lokalizacji, bowiem każda kultura i każdy system społeczny opiera się na podobnych zasadach sformułowanych i wyjaśnionych co do ich znaczenia przez Sigmunda Freuda w książce „Kultura jako źródło cierpienia”. Publikacja twórcy psychoanalizy stanowiła główny punkt odniesienia w rozważaniach na temat sposobu organizacji społeczeństwa i budowania relacji międzyludzkich w „Encanto”.

Słowa kluczowe: Encanto, ekskluzja, kultura, utopia

Prawo w filmach animowanych na przykładzie serii „Shrek”

1. Wprowadzenie

Seria animowanych filmów pod tytułem „Shrek” należy do jednych z najbardziej rozpoznawalnych na całym świecie przykładów kultury masowej. Popularność „Shrek” zawdzięcza przede wszystkim barwnym postaciom, przesyconym humorem i ironią dialogom i zaawansowanej technologii animacyjnej. Seria pełnometrażowych filmów animowanych „Shrek” była dotychczas rozpatrywana przez środowisko akademickie w kategoriach przekładoznawstwa², folklorystyki³ czy socjologii⁴. Powstało także wiele prac dyplomowych analizujących problem przekładu „Shreka” na język polski⁵. Brakuje jednak szczegółowych opracowań poświęconych analizie prawa w amerykańskiej produkcji. Jak pokazuje niniejsza praca, „Shrek” zawiera wiele odniesień do różnych gałęzi prawa. W „Shreku” znajdujemy przykłady prawa karnego, cywilnego i rodzinnego. Obok specyficznych instytucji prawa, które stanowią fundamenty amerykańskiego systemu prawnego *common law*, producenci „Shreka” zamieścili również aluzje do rzeczywistych spraw sądowych. Celem pracy jest przedstawienie elementów prawa w „Shreku”. Ze względu na ograniczony zakres analizy objęto wybrane przykłady⁶. Artykuł wpisuje się w nurt badań znany jako *law and literature/movies* (prawo/literatura/film) polegający na szukaniu wzajemnych powiązań między prawem a wytworami kultury⁷.

2. „Shrek” – próba określenia gatunku

Rozważania na temat prawa w „Shreku” należy rozpocząć od zdefiniowania tego filmu i przytoczenia okoliczności jego powstania. Lata produkcji serii „Shrek” przypadają na okres 2001-2010. Wytwórcią odpowiedzialną za stworzenie opowieści o zabawnym

¹ zuzanna.039@gmail.com, Instytut Literatury i Nowych Mediów, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Szczeciński, <https://hum.usz.edu.pl/>. Autorka jest studentką na kierunku filologia angielska Uniwersytetu Szczecińskiego.

² Tomaszewicz T., *Adaptacja w stosunku do odbiorcy*, s. 201-210, [w:] Tomaszewicz T. (red.), *Przekład audiowizualny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.

³ Zipes J., *Grimm Legacies: The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*, Princeton University Press, 2015.

⁴ Greenhill P., Turner K., *Once Upon a Queer Time*, s. 1-24, [w:] Greenhill P., Turner K. (red.), *Transgressive Tales: Queering the Grimms*, Wayne State University Press, 2012.

⁵ Warto wspomnieć, że kwestia przekładu prawa w „Shreku” nie była do tej pory poddana dyskusji. Wstępna analiza wersji oryginalnej i polskiego przekładu pokazuje, że wiele elementów prawa zostało całkowicie pominiętych lub zastąpionych nieprawidłowymi ekwiwalentami. Zagadnienie recepcja prawa w polskiej wersji „Shreka” zasługuje na odrębne badanie. Wąskie ramy niniejszej pracy nie pozwalają na uwzględnienie polskiego przekładu.

⁶ Artykuł powstał w głównej mierze w oparciu o fragmenty pracy licencjackiej pod tytułem „Baśnie dla dorosłych odbiorców: perspektywy psychologiczna i feministyczna”. Wybrane fragmenty prawa w „Shreku” pochodzą z pracy magisterskiej pod tytułem „Prawo w filmach animowanych na przykładzie serii »Shrek«” pisanej w Instytucie Literatury Nowych Mediów Uniwersytetu Szczecińskiego pod kierunkiem dr hab. Katarzyny Jaworskiej-Biskup.

⁷ Przykładem pracy dotyczącej tego zagadnienia jest między innymi zbiór esejów „Prawo i literatura” (2019) wydany nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Gdańskiego Parega.

ogrze jest DreamWorks Animation. W głównych rolach obsadzeni zostali Mike Myers jako Shrek, Eddie Murphy jako Osioł i Cameron Diaz jako Fiona, a także, począwszy od części drugiej, Antonio Banderas w roli Kota w Butach. „Shrek” wyszedł spod ręki wielu reżyserów. Do grona twórców „Shreka” należą Andrew Adamson i Vicky Jensen; Andrew Adamson, Conrad Vernon i Kelly Asbury; Chris Miller, Raman Hui; Mike Mitchell. Oprawą muzyczną każdego z filmów zajmował się w głównej mierze Harry Gregson-Williams.

Seria jest luźno inspirowana książką obrazkową autorstwa Williama Steiga wydaną w roku 1991. Pozycja Steiga należy do gatunku literatury dziecięcej i opowiada o losach zielonego stwora, którego zadaniem jest zdobycie księżniczki równie szkaradnej co główny bohater⁸. Adaptacja filmowa odbiega w wielu aspektach od literackiego prototypu. Jedyne punkty wspólne to główne postacie, takie jak ogr zwany Shrekiem, wybranka jego serca – ogrzyca, osioł pełniący funkcję towarzysza podróży, oraz ziejący ogniem smok. Książka Steiga zawiera także pewne elementy prawa, które występują w animacji, takie jak list gończy oraz scena ślubu.

Omawiając etymologię serii „Shrek”, warto dodać, że praca nad produkcją filmu była na początku traktowana po macoszemu. Na schyłku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku priorytetem studia DreamWorks Animation był inny animowany film pełnometrażowy – „Książę Egiptu” (1998). To właśnie z tą produkcją studio wiązało największe nadzieje i oczekiwania finansowe.

„Shrek” i wszystkie jego kontynuacje – „Shrek 2” (2004), „Shrek Trzeci” (2007), „Shrek Forever After” (2010) i zapowiadany w ostatnim czasie „Shrek 5” (2024) – powstały jako krytyka wizerunku kobiety wykreowanego przez studio Walt Disney. W odpowiedzi, Disney wyprodukował pastisz pod tytułem „Zaczarowana” (2007), opowiadający o perypetiach niepoprawnej romantyczki, księżniczki Giselle, oraz twardo stąpającego po ziemi prawnika specjalizującego się w sprawach rozwodowych, Roberta. Wprawdzie Giselle zaczyna z czasem kwestionować fenomen słynnego *coup de foundre*, a w kulminacyjnej scenie to właśnie ona ratuje swojego ukochanego – nie odwrotnie, jak to w baśniowych filmach autorstwa Disneya było dotychczas ukazywane – to na tych dwóch czynnikach kończy się innowacyjność fabuły względem wcześniejszych produkcji.

„Shrek” powszechnie zaliczany jest do gatunku *fairy tale film*. Zgodnie z definicją Zipesa, *fairy tale film* jest filmem lub serialem animowanym utrwalonym na taśmie filmowej, kasecie wideo, czy nośniku cyfrowym, który zawiera motywy, postaci albo wątki fabularne typowe dla tego gatunku w formie mówionej lub pisanej. Celem takiego dzieła jest odtworzenie powszechnie znanej baśni lub wdrożenie w świat filmu własnego scenariusza, który zawiera rozpoznawalne dla gatunku baśniowego cechy. Takiej klasyfikacji zaprzecza teoria Bettelheima, austriackiego psychologa, autora książki „Cudowne i Pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni”⁹. Badacz ten twierdził, że baśń definiujemy jedynie jako tekst pisany. Greenhill i Matrix są natomiast zdania, że gatunek *fairy tale film* nie jest odejściem od tradycji, a raczej ewolucją, a także, że względu wszelkiego rodzaju odstępstwa od ogólnie przyjętego kanonu, *fairy tale film* powinno być definiowane jako podgatunek dla gatunku wyjściowego, jakim jest baśń¹⁰.

⁸ Steig W., *Shrek!*, Farrar, Straus and Giroux, 1991.

⁹ Bettelheim B., *Cudowne i Pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, Penguin Books, 1991.

¹⁰ Greenhill P., Jill Terry R., *Fairy Tales, Television, and Intermediality*, s. 1-22, [w:] Greenhill P., Jill Terry R., *Channeling Wonder: Fairy Tales on Television*, Wayne State University Press, 2014.

„Shrek” spełnia cechy gatunkowe baśni. Nietrudno zauważyć liczne podobieństwa między fabułą „Shreka” i baśniami znanymi wielu odbiorcom na świecie. Jednym z takich baśniowych wątków jest motyw księżniczki uwięzionej w wieży strzeżonej przez ziejącego ogniem smoka. Główną kobietą bohaterką „Shreka” jest Fiona, córka króla z krainy Zasiadmiogórogradu. O jej względy stara się Shrek. Innym elementem zaczerpniętym z baśni jest magia i obecność postaci posiadających zdolności nadprzyrodzone. W drugiej części „Shreka” pojawia się postać Wróżki Chrzestnej; nie jest to jednak pełna ciepła opiekunka, znana z historii o Kopciuszku, a starsza kobieta władająca magią, główna antagonistka filmu. Zarówno wstęp, jak i zakończenie opierają się na konwencji baśni. Film rozpoczyna się od formuły *once upon a time*, która występuje powszechnie w baśniach. Akcja „Shreka”, analogicznie do baśni, rozgrywa się w bliżej nieokreślonym, odległym czasie. Zakończenie „Shreka” jest również baśniowe; wszystkie wydarzenia mają szczęśliwe zakończenie, co podkreśla zwrot: *and they lived happily ever after*. Są jednak pewne cechy „Shreka”, które celowo wymykają się z typowego dla baśni schematu. Główny bohater nie spełnia wymogów typowego rycerza w lśniącej zbroi na białym rumaku, który spieszy na ratunek pięknej białogłowy.

Jak udowadnia Douglas E. Abrams, prawo jest nieodłącznym motywem baśni¹¹. Podobnie jak w przypadku „Kopciuszka”, w „Shreku” również występuje motyw prawa kontraktowego, a konkretnie – zawierania umowy. W animacji DreamWorks mamy na przykład motyw umowy ustnej między Shrekiem a Lordem Farquaadem. Umowa dotyczy przekazania prawa własności do ziemi w zamian za uwolnienie księżniczki z wieży i doprowadzenie jej do władcy. Obok umowy ustnej, w filmie występuje także umowa pisemna między Shrekiem a Rumpelstilskinem, przedstawiająca instytucję *consideration*. Główny bohater zawiązuje pakt, na mocy którego w zamian za, jak się zdaje, losowy dzień ze swojego życia, może na jeden dzień wrócić do bycia przerażającym ogrem, jakim był na samym początku serii.

3. Prawo w „Shreku” – analiza wybranych przykładów

3.1. *Miranda Warning*

Miranda Warning, którego odpowiednikiem w języku polskim jest termin Prawo Mirandy, należy do jednych z ważniejszych instytucji prawa amerykańskiego. Pojęcie to odnosi się do podstawowych praw przysługujących osobie zatrzymanej w Stanach Zjednoczonych. Zgodnie z prawem amerykańskim, osoba zatrzymana przez przedstawiciela wymiaru sprawiedliwości winna być zapoznana z przysługującymi jej podstawowymi prawami, do których należą prawo do obrony i zachowania milczenia. Obowiązkiem funkcjonariusza państwa odczytującego „prawo mirandy” jest nie tylko przytoczenie stosownego fragmentu, ale także sprawdzenie, czy zatrzymany rozumie treść przysługujących mu praw. Formuła odczytywana w języku angielskim brzmi:

*You have the right to remain silent. Anything you say can and will be used against you in a court of law. You have the right to an attorney. If you cannot afford an attorney, one will be provided for you. Do you understand the rights I have just read to you? With these rights in mind, do you wish to speak to me?*¹²

¹¹ Abrams E.D., *References to Children's Stories and Fairy Tales in Judicial Opinions and Written Advocacy*, *Journal of the Missouri Bar*, 76, 2020, s. 212-239.

¹² www.mirandawarning.org/whatareyourmirandairights.html [data dostępu: 31.12.2022].

Polska wersja językowa Miranda Warning w tłumaczeniu Adama Szelałowskiego wygląda następująco:

*Ma pan prawo zachować milczenie. Wszelkie wyjaśnienia, jakie pan złoży, mogą zostać i zostaną wykorzystane w sprawie sądowej przeciwko panu. Ma pan prawo do korzystania z pomocy obrońcy. Jeżeli nie stać pana na opłacenie honorarium obrońcy z wyboru, zostanie panu przydzielony obrońca z urzędu. Czy rozumie pan pouczenia, które właśnie odczytałem?*¹³

Instytucja Mirandy ukształtowała się na kanwie trzech spraw sądowych: Gideon v. Wainwright 1963, Escobedo v. Illinois 1964 i Miranda v. Arizona 1966. Sprawa Gideon v. Wainwright przyczyniła się do ustanowienia powszechnej w obecnym systemie prawnym praktyki dostępu do obrony niezależnie od statusu społecznego. W 1961 roku Clarence Earl Gideon został oskarżony o kradzież z włamaniem, przestępstwa zagrożonego karą pięciu lat pozbawienia wolności. Ówczesne prawo stanowiło, że wniosek o adwokata z urzędu przysługiwał jedynie osobie oskarżonej o czyn, za który przewidywano karę śmierci. Powołując się na ten przepis prawny, odmówiono Clarence'owi Earl'owi Gideon'owi pełnomocnika z urzędu. Sprawa trafiła ostatecznie do rozpoznania przez Sąd Najwyższy Stanu Floryda, który orzekł, że naruszono prawo oskarżonego. Sąd stanął na stanowisku, że każdy obywatel powinien mieć zagwarantowanego obrońcę, który stoi na straży praw¹⁴. Kolejnym procesem sądowym, który przyczynił się do powstania praw mirandy była sprawa Escobedo v. Illinois rozpoznana w 1964 roku. W 1960 roku Danny Escobedo został aresztowany pod zarzutem postrzelenia ze skutkiem śmiertelnym swojego szwagra, Manuela Valtierra, po tym jak ten znęcał się nad siostrą Escobedo. Policja przesłuchiwała mężczyznę bez jakiegokolwiek poważania dla licznych i uporczywych prośb o obecność obrońcy. W trakcie przesłuchania Escobedo złożył obciążające zeznania, które następnie zostały wykorzystane podczas procesu karnego. Posałdny został skazany na dwadzieścia lat pozbawienia wolności. Mężczyzna złożył apelację, powołując się na naruszenie jego praw. Wynikające bezpośrednio z Piątej i Szóstej Poprawki do Konstytucji Stanów Zjednoczonych prawo Mirandy weszło w życie w 1966 roku po apelacji Ernesto Mirandy. Ernesto został aresztowany pod zarzutem popełnienia zgwałcenia i uprowadzenia, mimo że policja zebrała jedynie poszlaki, a sama ofiara nie była w stanie zidentyfikować go jako sprawcy. Mężczyzna został poddany ciężkim przesłuchaniom z użyciem środków przymusu bezpośredniego, w wyniku których przyznał się do popełnienia zarzucanych mu czynów. Posałdny uznano za winnego uprowadzenia i zgwałcenia, za co została mu przyznana łączna kara w wysokości od dwudziestu do trzydziestu lat więzienia.

Miranda Warning pojawia się w drugiej części „Shreka”. Shrek, Kot w Butach i Osioł zostają pojmani i bezprawnie umieszczeni w zamkowych lochach za sprawą Wróżki Chrzestnej. Osioł i Shrek prowadzą dyskusję na temat podstaw prawnych zatrzymania:

¹³ Szelałowski A., *Stany Zjednoczone Północnej Ameryki: tworzenie państwa i konstytucji*, Księgarnia F. Hoesicka, 1929, s. 275.

¹⁴ Rybiński P., *Cienie nad Mirandą*, s. 109-120, [w:] Zajadło J., Kamień J., Zeidler K. (red.), *Prawo i literatura. Parerga*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019.

DONKEY: I gotta get outta here! You can't lock us up like this! Let me go! Hey, what about my Miranda Rights? You're supposed to say, I have the right to remain silent. Nobody said I have the right to remain silent!

SHREK: Donkey, you have the right to remain silent. What you lack is the capacity! („Shrek 2”, 2004).

Osiół słusznie podważa podłoże prawne aresztowania. Domaga się uwolnienia, wskazując, że funkcjonariusz królewski dokonujący zatrzymania powinien był odczytać Miranda Warning. Na prośby Osła reaguje Shrek. Ogr potwierdza argumenty Osła, ale zauważa, że żadne apele nie przyniosą oczekiwanego skutku. Motyw praw Mirandy powraca w ostatniej części serii, kiedy Shrek trafia do niewoli za sprawą czarownic pracujących dla samozwańczego władcy Rumpelstiltskina:

SHREK: You witches are making a big mistake! I know my rights!

WITCH: You have the right to shut your mouth! („Shrek Forever After”, 2010).

W momencie, w którym na nadgarstkach i kostkach Shreka zostają umieszczone kajdany, tytułowy bohater głośno i wyraźnie obwieszcza, że jest świadomy swoich praw. Na skargi Shreka reaguje natychmiast czarownica, wskazując ironicznie, że jedynym prawem przysługującym zatrzymanemu jest prawo do *zamknięcia jadaczki*.

Warto podkreślić, że motyw ochrony i naruszenia prawa przewija się we wszystkich filmach „Shreka”. Shrek jest świadomy swoich praw i konsekwentnie domaga się ich realizacji. W wielu scenach można zaobserwować, jak sprytnie wykorzystuje luki prawne, czego przykładem jest moment wejścia do fabryki Wróżki Chrzesnej pod fałszywą tożsamością urzędnika państwowego. Istotną wartością dla ogra jest także prawo do prywatności. Jednym z przejawów tego prawa jest zdanie: *I live in a swamp. I put up signs. I'm a terrifying ogre! What do I get to do to get a little privacy?* Zdanie, które eksponuje prawo prywatności. Chcąc odstraszyć intruzów przed wkroczeniem na swój teren, Shrek odgradza się znakami, takimi jak *Stay Out* czy *Beware Ogre*. Scena zatrzymania Shreka nie jest jedyną manifestacją naruszenia praw. Innym przykładem jest fragment w pierwszej części „Shreka”, kiedy to wściekły tłum składający się z lokalnej gawiedzi jawnie ignoruje, a nawet depreczuje znak informujący o własności prywatnej rozstawiony wokół terenu głównego bohatera. Niemniej jednak, Shrekowi udaje się odstraszyć hałastrę w stylu na miarę prawdziwego ogra: poprzez rozdzielając uszy krzyk.

3.2. Arrest Warrant

Arrest Warrant, polskim odbiorcom znany jako nakaz aresztowania, jest narzędziem, które umożliwia doprowadzenie oskarżonego do aresztu i postawienia go przed sądem. Jak słusznie zauważono w publikacji „Prawo dowodowe w amerykańskim procesie karnym: aresztowanie i zatrzymanie osoby”¹⁵, istnieją dwie główne formy przeprowadzenia zatrzymania: a) z użyciem nakazu wydanego przez sąd i b) bez uprzednio

¹⁵ Głowacka A., *Prawo dowodowe w amerykańskim procesie karnym: aresztowanie i zatrzymanie osoby*, ACTA ERASMIANA, XI, 2016, s. 46-56.

uzyskanego nakazu sądowego, wówczas gdy funkcjonariusz ma podstawę sądzić, że doszło do popełnienia przestępstwa¹⁶.

W jednej ze scen „Shreka” przedstawiciele straży królewskiej udają się w pościg za Osłem, który stara się uniknąć wzięcia do niewoli. Zwierzęciu udaje się uciec z targu niewolników. W trakcie ucieczki przez las Osioł napotyka Shreka. Kapitan Straży Duloc, powołując się na upoważnienie udzielone przez Lorda Farquaada, przystępuje do odczytania nakazu aresztowania. Ku niezadowoleniu stróża prawa, reszta oddziału, zamiast stanąć w szranki z przerażającym ogrem, decyduje się na dezercję. Ostatecznie nawet lider grupy, motywowany niemal paraliżującym strachem, podąża za swoimi towarzyszami. Można pokusić się o stwierdzenie, że pozwalając Shrekowi i Osłu odejść, każdy z rycerzy – pełniących, rzecz jasna, funkcję stróża prawa – dopuszcza się niedopełnienia obowiązków służbowych.

3.3. *Bounty hunter*

Zawód łowcy nagród, jakby się mogło wydawać, nie jest profesją polegającą wyłącznie na tropieniu i ujmowaniu przestępców. Wedle informacji podanych w słowniku, *bounties* (nagrody) przysługują wszystkim tym, którzy zaciągną się do armii lub marynarki wojennej, a także tym, którzy wykonają zadania na zlecenie rządu, jak również tym, którzy zajmą się ubojem niebezpiecznych zwierząt. Nagroda jest również przyznawana za: uratowanie kogoś z tonącego statku czy pożaru, wykrycie i ujęcie przestępcy, czy zlokalizowanie zgubionego majątku ruchomego. W dzisiejszych czasach, jednym z priorytetowych zadań, za które odpowiedzialni są łowcy nagród, jest doprowadzenie osoby oskarżonej o przestępstwo, zwolnionej po wpłaceniu kaucji, do budynku sądu¹⁷.

Motyw łowcy nagród jest namiętnie wykorzystywany w ostatniej części filmowej tetralogii, w której przedstawiona zostaje postać Szczurołapa, tajemniczego w obyciu użytkownika magicznego fletu, działającego na usługach Rumpelstinskina. Celem mężczyzny jest schwytanie i pozbycie się problematycznych dla samozwańczego władcy ogrów, a w szczególności Shreka:

RUMPELSTILTSKIN: Well, then does anyone care to tell me what it's going to take to get this ogre? You.

BROOMSY WITCH: Faster brooms?

RUMPELSTILTSKIN: No!

HAT WITCH: Pointier hats?

RUMPELSTILTSKIN: No! You!

WITCH: Maybe we could hire a professional bounty hunter?

¹⁶ Campbell Black H., *A Law Dictionary: Containing Definitions of the Terms and Phrases of American and English Jurisprudence, Ancient and Modern: and Including the Principal Terms of International, Constitutional, Ecclesiastical and Commercial Law, and Medical Jurisprudence, with a Collection of Legal Maxims, Numerous Select Titles from the Roman, Modern Civil, Scotch, French, Spanish, and Mexican Law, and Other Foreign Systems, and a Table of Abbreviations*, West Publishing Company, 1910, s. 148.

¹⁷ Warchol G., *Bail agents and bounty hunters: Adversaries or allies of the justice system*, *American Journal of Criminal Justice*, 27, 2003, s. 145-165.

RUMPELSTILTSKIN: Ah!

WITCH: *What a world! What a world!*

RUMPELSTILTSKIN: *Hm. You know, actually, not a bad idea. Baba! I need a bounty hunter. And if music doth soothe the savage beast... then I think I might know just the person!* („Shrek Forever After”, 2010).

Rumpelstinskin, niepokieszony faktem, że Shrekowi udaje się pozostać na wolności mimo usilnych prób wyeliminowania go, stosowanych przez władcę krainy, zasięga porady swoich lojalnych czarownic. Szuka przełomowego pomysłu, dzięki któremu będzie w stanie osiągnąć swój cel. Jedna ze sług, tuż przed ewaporacją za sprawą magicznego płynu, który wylewa na nią władca, proponuje pomoc ze strony zawodowego łowcy nagród. Po krótkim namyśle, Rumpelstinskin uznaje to za wyśmienity pomysł.

W późniejszej części filmu okazuje się, że Szczurołapowi nie udaje się wywiązać z umowy. Wprawdzie był on w stanie pojmać większość ogrów, pośród jeńców nie znaleźli się Shrek i Fiona. Z tego też względu, Rumpelstinskin wydaje obwieszczenie. Obiecuje każdemu, komu uda się przyprowadzić ogra przed jego oblicze, ofertę życia. W ten sposób większość obywateli krainy, motywowanych wizją spełnienia najszybszych marzeń, zmienia się tymczasowo w łowcę nagród. Shrek, istota równie brzydka co sprytna, wykorzystuje lukę w sposobie sformułowania ów oferty przez Rumpelstinskina, dzięki czemu udaje mu się przechytrzyć łotra. Główny bohater dumnie wmaszerowuje do sali tronowej i obwieszcza bez cienia wstydu, że to jemu, jako osobie, która odeszkortowała Shreka do rąk króla, należy się prawo do umowy. Shrekowi udaje się wynegocjować uwolnienie wszystkich pojmanych wcześniej ogrów kosztem własnej wolności. Jak się okazuje, Fiona, przez niefortunny sformułowaną klątwę, nie zalicza się do kategorii ogrów, które winno się puścić wolno. Koniec końców to właśnie ona i Shrek zostają zamknięci w lochach zgodnie z pierwotną wolą Rumpelstinskina.

3.4. *Wanted sign*

Wanted sign (list gończy) to jedna z niewielu instytucji prawa, która obok znaków informujących o zakazie wstępu, jest obecna w każdej części „Shreka”. W amerykańskich realiach, listy gończe stały się powszechnie używane na przełomie lat 60. i 70. dziewiętnastego wieku. W ówczesnym czasie, szeryf pełniący funkcję współcześnie znanej policji miał ograniczone zasoby ludzkie, jak również możliwości komunikacyjne i transportowe. Nagły wzrost przestępczości zorganizowanej, głównie napady na banki, zmusił stróży prawa do regularnej wymiany informacji dotyczącej podejrzanych, a co za tym idzie – popularyzacji listów gończych¹⁸. W późniejszym okresie, na niektórych *Wanted signs* dopisywano *Wanted Dead or Alive*, co oznaczało, że osoba poszukiwana została wyjęta spod prawa. Na takim przestępcy można było dokonać prawnie egzekucji. Współcześnie, listy gończe pełnią zachętę dla obywateli wspierania policji poprzez udzielane informacji o miejscu pobytu poszukiwanego lub ujmowaniu go w zamian za korzyści finansowe.

W pierwszej części jeden z nich jest pokazany już w trzeciej minucie, za to w ostatniej części, dla odmiany, pojawiają się na ekranie z częstotliwością średnio co trzy minuty. Główny bohater jest społecznym wyrzutkiem, którego świat wyjął spod prawa;

¹⁸ Kidston M., Fifer B., *Wanted!: Wanted Posters of the Old West*, Farcountry Press, 2001.

nic więc dziwnego, że ktoś ciągle czyha na jego życie. Jak to ujął Lord Farquaad na końcu pierwszego filmu: *Doprawdy, sam fakt, że żyjesz, jest dostatecznym nietaktem, ale żeby nieproszony zwał się na wesele?*

3.5. O.J. Simpson's case

Orenthal James Simpson, znany powszechnie jako O.J. Simpson był gwiazdą amerykańskiego futbolu w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, prawdziwym klejnotem w koronie ówczesnej ligi NFL. W 1994 roku Simpson został oskarżony o morderstwo swojej byłej żony, Nicole Brown Simpson, i jej przyjaciela, Rona Goldmana. Sprawa Simpsona zyskała rozgłos na skalę całego kraju. Miliony Amerykanów śledziło kulisy zbrodni przed ekranami odbiorników telewizyjnych, dzieląc się na zwolenników i przeciwników podsądnego. Ogłoszenie wyroku było transmitowane w wielu programach, między innymi „The Oprah Winfrey Show” – można by rzec, prekursorowi współczesnego „The Ellen DeGeneres”. W sprawie karnej przeprowadzonej z urzędu O.J. Simpson został uniewinniony. W procesie cywilnym, który wytoczyli zdruzgotani rodzice Nicole, sąd orzekł na niekorzyść byłego futbolisty¹⁹.

Jedna ze scen przedstawiona w drugiej części „Shreka” – a mianowicie, scena pościgu – nawiązuje do prawdziwych zdarzeń, które wstrząsnęły Ameryką na końcu poprzedniego stulecia. W drugiej części „Shreka” można przez ułamek sekundy zaobserwować, jak dziennikarz relacjonujący scenę pościgu za Shrekiem, Osłem i Kotem w Butach używa następującej frazy: *We got a white Bronco heading East into the forest. Requesting backup.* Jest to nawiązanie do zdania, które padło podczas transmisji pościgu O.J. Simpsona nadawanej w telewizji publicznej. Warto dodać, że kolor samochodu odpowiada umaszczeniu Osła. Klatka z filmu, przedstawiająca uciekających kamratów odpowiada także kątowi nachylenia kamery stacji telewizyjnej, która uchwyciła zbiega podczas próby ucieczki niemal trzydzieści lat temu.

4. Podsumowanie

Na podstawie przeprowadzonej analizy można stwierdzić, że prawo jest stałym elementem serii „Shrek”. Jak wskazano powyżej, autorzy produkcji zamieścili liczne odwołania do konkretnych pojęć i instytucji prawa amerykańskiego i rzeczywistych spraw sądowych, takich jak słynna sprawa O.J. Simpsona. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że aby w pełni zrozumieć „Shreka”, należy uwzględnić kontekst prawny. Obecność prawa w „Shreku” pełni także rolę edukacyjną. Ma to istotne znaczenie zwłaszcza dla młodego odbiorcy, którego świadomość prawna nie jest w pełni ukształtowana. Można zadać w tym miejscu pytanie o genezę prawa w „Shreku”. Innymi słowy, co skłoniło producentów serii do zamieszczenia tak wielu aluzji do prawa? Możemy się domyślać, że twórcom „Shreka” przyświecała chęć ukazania amerykańskich realiów prawnych i społecznych. Problemy, takie jak naruszenie podstawowych praw, przekraczanie uprawnień przez funkcjonariuszy publicznych, czy obchodzenie umów, są powszechnie spotykanym zjawiskiem w Stanach Zjednoczonych. Ciekawą z perspektywy badawczej jest również kwestia klasyfikacji „Shreka”, która budzi kontrowersje w literaturze przedmiotu. Szczegółowe rozważania dotyczące tego aspektu „Shreka”, jak i rozbudowana analiza prawa, zwłaszcza prawa umów, to zagadnienia na inne opracowanie.

¹⁹ Lee Bailey F., *The Truth about the O.J. Simpson Trial: By the Architect of the Defense*, Skyhorse, 2021.

Literatura

- Abrams E.D., *References to Children's Stories and Fairy Tales in Judicial Opinions and Written Advocacy*, Journal of the Missouri Bar, 76, 2020, s. 212-239.
- Adamson A., Jenson V. (reż.), *Shrek*, DreamWorks Animation, Paramount Pictures, Pacific Data Images, 22 kwietnia 2001.
- Adamson A., Vernon C., Asbury K. (reż.), *Shrek 2*, DreamWorks SKG, 21 maja 2004.
- Bettelheim B., *Cudowne i Pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, Penguin Books, 1991.
- Campbell Black H., *A Law Dictionary: Containing Definitions of the Terms and Phrases of American and English Jurisprudence, Ancient and Modern: and Including the Principal Terms of International, Constitutional, Ecclesiastical and Commercial Law, and Medical Jurisprudence, with a Collection of Legal Maxims, Numerous Select Titles from the Roman, Modern Civil, Scotch, French, Spanish, and Mexican Law, and Other Foreign Systems, and a Table of Abbreviations*, West Publishing Company, 1910, s. 148.
- Chapman B., Hickner S., Wells S. (reż.), *Książę Egiptu*, DreamWorks Pictures, 18 grudnia 1998.
- Głowacka A., *Prawo dowodowe w amerykańskim procesie karnym: aresztowanie i zatrzymanie osoby*, ACTA ERASMIANA, XI, 2016, s. 46-56.
- Greenhill P., Turner K., *Once Upon a Queer Time*, s. 1-24, [w:] Greenhill P., Turner K. (red.), *Transgressive Tales: Queering the Grimms*, Wayne State University Press, 2012.
- Greenhill P., Jill Terry R., *Fairy Tales, Television, and Intermediality*, s. 1-22, [w:] Greenhill P., Jill Terry R., *Channeling Wonder: Fairy Tales on Television*, Wayne State University Press, 2014.
- Kidston M., Fifer B., *Wanted!: Wanted Posters of the Old West*, Farcountry Press, 2001.
- Lee Bailey F., *The Truth about the O.J. Simpson Trial: By the Architect of the Defense*, Skyhorse, 2021.
- Lima K. (reż.), *Zaczarowana*, Walt Disney Pictures, Sonnenfeld Productions, Josephson Entertainment, 21 listopada 2007.
- Miller C., Hui R. (reż.), *Shrek the Third*, DreamWorks Animation, Pacific Data Images, 6 maja 2007.
- Mitchell M. (reż.), *Shrek Forever After*, DreamWorks Animation, 21 maja 2010.
- Rybiński P., *Cienie nad Mirandą*, s. 109-120, [w:] Zajadło J., Kamień J., Zeidler K. (red.), *Prawo i literatura*, Parerga, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019.
- Steig W., *Shrek!*, Farrar, Straus and Giroux, 1991.
- Szelągowski A., *Stany Zjednoczone Północnej Ameryki: tworzenie państwa i konstytucji*, Księgarnia F. Hoesicka, 1929, s. 275.
- Tomaszkiewicz T., *Adaptacja w stosunku do odbiorcy*, s. 201-210, [w:] Tomaszewicz T. (red.), *Przekład audiowizualny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Warchol G., *Bail agents and bounty hunters: Adversaries or allies of the justice system*, American Journal of Criminal Justice, 27, 2003, s. 145-165.
- www.mirandawarning.org/whatareyourmirandarights.html [data dostępu: 31.12.2022].
- Zipes J., *Grimm Legacies: The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*, Princeton University Press, 2015.

Prawo w filmach animowanych na przykładzie serii „Shrek”

Streszczenie

Celem pracy jest przedstawienie wybranych elementów amerykańskiego prawa obecnych w serii pełnometrażowych filmów animowanych „Shrek”. W ramach wprowadzenia w pracę zawarto genezę i podstawowe informacje o „Shreku”. W części badawczej poruszono zagadnienia, takie jak: list gończy, nakaz aresztowania oraz łowca nagród; ze szczególną uwagą przyjrano się genezie konceptu *Miranda warning* (tłumaczonego na język polski jako „prawa Mirandy”). Analizę każdej instytucji prawa poprzedza krótka definicja i kontekst historycznych. Artykuł stanowi przyczynek do badań nad prawem w filmach animowanych. Opracowanie zawiera jedynie wybrane manifestacje prawa. Pomimo okrojonego badania stanowi przewodnik, zwłaszcza dla młodych widzów nieobeznanych z amerykańskimi realiami kulturowymi i prawnymi, po baśniowym świecie zamieszkanym przez Shreka i jego towarzyszy.

Słowa kluczowe: prawo, baśń, adaptacja, kultura popularna, Shrek

Krach giełdowy w filmach fabularnych jako przykład nurtu katastroficznego w sztuce

1. Wprowadzenie

Na rynku finansowym za prawdziwą katastrofę można uznać krach giełdowy, który stając się przyczyną ludzkich dramatów, doprowadza wielu inwestorów do utraty całego, posiadanego majątku. Bankructwo jest też główną przyczyną popełniania samobójstwa przez uczestników rynku. Inwestorzy operujący na rynkach finansowych poddawani są oddziaływaniu siły dwóch głównych uczuć: chciwości i strachowi. To pierwsze jest odpowiedzialne za to, że w ogóle podejmują oni decyzje o inwestowaniu na rynku finansowym, skuszeni wysokimi stopami zwrotu, jakie rynek oferuje inwestorom. Z kolei strach, przepełnia serca inwestorów w chwilach załamań kursów. Z uwagi na to, że strach jest uczuciem silniejszym i odpowiada za paniczną wyprzedaż instrumentów finansowych na rynku, również dynamika załamań kursów jest zdecydowanie silniejsza w porównaniu do powolnego, często wręcz majestatycznego tempa wzrostu kursów, notowanych instrumentów finansowych. W historii rynków finansowych odnotowanych zostało wiele krachów giełdowych, ale te najbardziej spektakularne, które również znalazły swoje odzwierciedlenie w filmach fabularnych to: Gorączka tulipanowa z lat 1634-1637, Wielki Kryzys (1929-1932) oraz kryzys na rynku nieruchomości z lat 2008-2009. W artykule omówione zostały filmy fabularne anglosaskie oraz polskie, które albo w całości, albo w części koncentrowały się na jednym z krachów giełdowych. Oczywiście istnieje duża liczba filmów dokumentalnych analizujących przyczyny i skutki załamań cen na rynkach akcji, jednak celem tego opracowania jest wykazanie jak ważną katastrofą dla inwestorów jest wystąpienie krachu giełdowego, skoro stanowi on często istotny element poszczególnych produkcji filmowych. Polskie tytuły angielskich filmów zaczerpnięte zostały ze strony internetowej filmweb.pl

2. Gorączka tulipanowa (Tulipmania)

W latach 1634-1637 Holandię oraz inwestorów z innych krajów na zachodzie Europy opanowała gorączka nabywania cebulek tulipanów. Ceny pojedynczej cebulki pewnych odmian osiągały niebotyczny poziom, równy wartości kamienicy w Amsterdamie. Tak wysoki poziom cebulek był notowany w okresie 1636-1637, czyli tuż przed załamaniem cen².

Dochodziło do sytuacji, w których sprzedawano już posadzone tulipany albo te, które zamierzano dopiero posadzić. W tym ostatnim przypadku handel przypominał istniejące na współczesnych rynkach kapitałowych instrumenty pochodne (kontrakty terminowe). Gwałtowny spadek cen cebulek tulipanów zaskoczył wszystkich, wielu uczestników rynku straciło dorobek całego życia i często pozostało z gigantycznymi

¹ kborow@sgh.waw.pl, Instytut Ryzyka i Rynków Finansowych, Szkoła Główna Handlowa.

² MacKay C., *Niezwykłe złudzenia i szaleństwa tłumów*, WIG-Press, Warszawa 1999, s. 139-151.

długami, które musieli spłacać przez następne lata³. Ludzkość po raz pierwszy, w historii rynków finansowych, doświadczyła tak gwałtownego wzrostu ceny określonego instrumentu finansowego, a następnie szybkiego spadku jego ceny⁴. Nie dziwi zatem fakt, że odniesienia do tych wydarzeń znalazły swoje odzwierciedlenie również w filmach fabularnych.

Akcja filmu „Tulipanowa gorączka”⁵ rozgrywa się w XVIII-wiecznej Holandii, ogarniętej szaleństwem zakupów cebulek tulipanów. Widzowie mają możliwość zobaczyć jak taki handel wówczas wyglądał – reżyser wiernie oddaje klimat giełdy, a właściwie karczmy, w której handlowano cebulkami tulipanów. Handlem, czy właściwie rzeczą ujmując: spekulacją cebulkami tulipanów, zajmują się wszystkie grupy społeczne: sprzedawcy ryb, tkacze, artyści, duchowieństwo i arystokracja. O wartość cebulki tulipana na giełdzie decyduje kolor kwiatu – im rzadszy, tym wyższa cena. Problem polegał jednak na tym, że ówczesni Holendrzy nie byli świadomi, że o barwie kwiatu decyduje wirus, zarażający cebulkę. Jednemu z bohaterów udaje się wyhodować tulipana, o niezwyklej barwie, któremu nadaje imię Admirał Maria, co stanowi nawiązanie do jednej z najdroższych odmian tulipanów ówczesnych czasów – Admirał Liefken. W filmie przewija się także wątek malarski, w celu podkreślenia faktu, że tuż po zakończeniu gorączki tulipanowej, mieszczaństwo holenderskie zaczęło inwestować na rynku obrazów, w tym także malowanych na zamówienie.

Do tulipanowej gorączki nawiązuje również bohater filmu „Wall Street – pieniądz nie śpi”⁶ Gordon Gekko. Otóż w scenie rozgrywającej w wynajmowanym przez niego apartamencie, na ścianie wisi rysunek przedstawiający najpierw wzrost, a później spadek cen cebulki jednego z tulipanów (*Semper Augustus*). Gekko, bazując na lekcji płynącej z załamania cen cebulek tulipanów, stara się wytłumaczyć swojemu przyszłemu zięciowi – Jackowi Moorowi, określone elementy finansów behawioralnych oraz przeszedł go przed uleganiem emocjom w trakcie inwestowania na rynku finansowym.

3. Krach na Wall Street (1929 r.)

W literaturze finansowej przyjmuje się, że początkiem Wielkiego Kryzysu był silny spadek cen akcji na giełdzie na Wall Street, który miał miejsce w tzw. czarny czwartek, tj. 24.10.1929 roku. Jedną z głównych przyczyn silnej aprecjacji cen akcji, poprzedzającej późniejsze załamanie cen, była akcja kredytowa banków, które to udzielały kredytów na zakup papierów wartościowych przez klientów indywidualnych i instytucjonalnych⁷. Załamanie się cen akcji na giełdzie, doprowadziło do panicznej wyprzedaży aktywów przez inwestorów, starających się w ten sposób ratować choćby część swoich kapitałów. Ostatecznie w latach 1929-1932, główny indeks giełdy nowojorskiej, Dow Jones Industrial Average (DJIA) stracił na wartości ok. 85%. Krach na Wall Street rozlał się także na inne kraje całego świata.

Filmem doskonale obrazującym kulisy spekulacji finansowej poprzedzającej krach z 1929 roku jest „Pan Verdoux”⁸. Co prawda akcja filmu rozgrywa się nie w Stanach

³ Morawski W., *Kronika kryzysów gospodarczych*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2003, s. 27-29.

⁴ Bratkowski S., *Nieco inna historia cywilizacji*, Wydawnictwo Veda, Warszawa 2010, s. 143.

⁵ *Gorączka tulipanowa, (Tulip Fever)*, Chadwick J. (reż.), Paramount Pictures, 2017.

⁶ *Wall Street – pieniądz nie śpi, (Wall Street: money never sleeps)*, Stone O. (reż.), Twentieth Century Fox, 2010.

⁷ Chancellor E., *Historia spekulacji finansowych*, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2001, s. 262-315.

⁸ *Pan Verdoux, (Monsieur Verdoux)*, Chaplin C. (reż.), Charles Chaplin Productions, 1947.

Zjednoczonych, lecz we Francji, a główny bohater nabywa akcje nie na Wall Street tylko na giełdzie paryskiej, jednak w filmie wybornie zaprezentowany jest mechanizm tzw. lewarowania pozycji. Polega on na tym, że inwestor zamierzający nabyć akcje np. za 100 zł, w rzeczywistości nie musi posiadać całej sumy, a jedynie jej część, określaną jako *margin*. W filmie wartość margin wynosi 20%. Zatem jedynie 20% z kwoty przeznaczonej przez bohatera musi znajdować się na jego rachunku w biurze maklerskim, a pozostałe 80% tej kwoty wykłada bank, w postaci kredytu. Kiedy akcje zwyżkują na wartości, wszyscy są zadowoleni: i klient, i bank. Problem pojawia się wówczas, gdy ceny akcji zaczynają spadać. Po spadku cen akcji o 20%, bank sprzedaje całą pozycję inwestora, starając się odzyskać swoje pieniądze, a inwestor bankrutuje. Jeśli spadek cen akcji jest mniejszy niż 20% inwestor może uzupełnić swój rachunek inwestycyjny (*margin call*) i utrzymać w ten sposób swoją pozycję, w nadziei na potencjale zwyżki cen akcji w przyszłości. Główny bohater filmu zmuszony jest do uzupełnienia posiadanego rachunku papierów wartościowych – a w celu zdobycia koniecznych środków finansowych posuwa się do oszustw. Ostatecznie w czasie pierwszych dni krachu z 1929 roku, traci cały majątek. Film bardzo dobrze oddaje atmosferę sprzed krachu z 1929 roku oraz w czasie jego trwania. Widzowie mają możliwość obejrzenia nagłówków gazet, które przynosiły negatywne informacje ze świata finansów. „Pan Verdoux” jest pierwszym filmem fabularnym, którego akcja toczy się tak blisko świata finansów i samego kryzysu z lat 1929-1932. Obraz ten najpełniej oddaje atmosferę tamtych wydarzeń, zdominowanych przez informacje o bankructwach firm, masowych zwolnieniach pracowników, obniżaniu wynagrodzeń. Z kolei giełda przeniknięta była uczuciem paniki, które sprawiało, że inwestorzy masowo wyprzedawali aktywa, po coraz niższych cenach, przyczyniając się tym samym do pogłębienia spadków (efekt śnieżnej kuli).

Świat giełdy nowojorskiej przed krachem z 1929 roku stanowił domenę gentlemanów oraz ludzi z wyższych sfer. Wówczas przeciętny Amerykanin nie inwestował na giełdzie. Ten właśnie klimat zaprezentowany został w filmie „Wielki Gatsby”, będącego ekranizacją powieści F. Fitzgeralda⁹. Świat wielkiej finansjery poznajemy za pośrednictwem, młodego maklera giełdowego, Nicka Carrawaya, który przybywa do Nowego Jorku i zamieszkuje blisko milionera Jay’a Gatsby’ego. Co prawda Nick Carraway operuje na rynku obligacji, a nie akcji, ale atmosfera rosnących cen akcji na początku lat 20. XX wieku oraz czasów prohibicji, została wiernie oddana w tym filmie.

Niektórzy spośród inwestorów, operując na giełdzie przed krachem z 1929 roku wyraźnie wyznaczali cel, na który zostaną przeznaczone zyski z inwestycji. I tak małżeństwo Loomis, rodzice głównej bohaterki filmu „Wiosenna bujność traw”¹⁰, Wilmy Loomis, rozdysponowali tę kwotę na naukę ich córki. Małżeństwo zamyka posiadaną pozycję w akcjach przez wystąpieniem krachu w październiku 1929 roku. Z kolei ojciec Bud’a, chłopaka Wilmy – Ace Stamper przetrzymuje akcje do samego krachu, w nadziei na większe zyski. Okazuje się jednak, że z uwagi na wykorzystywanie przez

⁹ Powieść F. Fitzgeralda doczekała się aż pięciu ekranizacji:

1. *Wielki Gatsby*, (*The Great Gastby*), Brenon H. (reż.), Paramount Pictures, 1926.
2. *Wielki Gatsby*, (*The Great Gastby*), Nuget E. (reż.), Paramount Pictures, 1949.
3. *Wielki Gatsby*, (*The Great Gastby*), Clayton J. (reż.), Paramount Pictures, 1974.
4. *Wielki Gatsby*, (*The Great Gastby*), Markowitz R. (reż.), Granada Productions, 2001.
5. *Wielki Gatsby*, (*The Great Gastby*), Lurhmann B. (reż.), Paramount Pictures, 2013.

¹⁰ *Wiosenna bujność traw*, (*Splendor in the grass*), Kazan E. (reż.), Warner Bros, 1961.

niego kredytu bankowego, tj. tzw. lewarowanie pozycji, traci na giełdzie cały majątek i ostatecznie popełnia samobójstwo, wyskakując z okna. Ten sposób popełniania samobójstwa był często praktykowany w czasie krachu, do czego nawiązuje film „Strażnik czasu”¹¹. Lyle Atwood, korzystając z dobrodziejstw maszyny czasu, zostaje przeniesiony do 1929 roku, w czasy Wielkiego Kryzysu. Wchodząc do swojego biurowca, w dniu 30.10.1929 roku, jest świadkiem popełnienia samobójstwa przez jednego ze zrujnowanych inwestorów. Ponadto, posiadając gazetę z dnia 30.10.2004 roku i wiedząc, że ceny akcji Middle States Oil będą systematycznie zwyżkować w okresie 1929-2004, może, nie przejmując się trwającymi spadkami cen na giełdzie, dokonywać śmiałych zakupów akcji tej właśnie firmy. Do sposobu popełniania samobójstwa poprzez skok z drapacza chmur w czasie Wielkiego kryzysu nawiązano także w filmie „Faceci w czerni 3”¹². Kiedy Agent J skacze z drapacza chmur, aby w ten sposób przenieść się w czasie, wpada mu w ręce gazeta właśnie z Wielkiego Kryzysu, a obok mijają go samobójcy, którzy właśnie wybrali ten sposób odebrania sobie życia.

4. Drugi największy krach na Wall Street (1987 r.)

Drugi największy krach na Wall Street wydarzył się w dniu 19.10.1987 roku (tzw. czarny poniedziałek), kiedy to indeks DJIA jednego dnia stracił 22,6%. Był to największy jednodniowy, procentowy spadek w historii amerykańskiego rynku akcji. Pociągnął za sobą gwałtowne zniżki także na innych światowych giełdach. Tuż po załamaniu klimat panujący na rynku finansowym i w gospodarce były zbliżone do tego z października 1929 roku. Nie dziwi zatem fakt, że również krach z 1987 roku znalazł swoje odbicie w produkcjach filmowych.

Atmosfera rynku kapitałowego, panująca przed załamaniem została dobrze oddana w filmie „Wall Street”¹³, który jest pierwszym obrazem, tak szeroko poświęconym amerykańskiemu rynkowi akcji lat 80. XX wieku. To właśnie w tym filmie Gordon Gekko, na walnym zgromadzeniu akcjonariuszy papierni Teldar wypowiada monolog: *Greed, for lack of a better word, is good...*, który stał się mantrą dla kilku pokoleń amerykańskich maklerów. Inspiracją do umieszczenia w filmie tego monologu było wystąpienie jednego z największych inwestorów tamtych czasów: Ivana Boeskigo w Berkeley School of Business w Kalifornii, w maju 1986 roku¹⁴. Sama postać Gekko wzorowana była częściowo na Michaelu Milkenie oraz na Carlu Icahanie. Ten pierwszy z banku Drexel Burnham Lambert nazywany był „królem obligacji śmieciowych” z uwagi na fakt, że w ciągu krótkiego czasu przekształcił ten bank w lidera na rynku obligacji korporacyjnych, organizując finansowanie dla największych fuzji na rynku amerykańskim¹⁵. Z kolei Carl Icahan wślawił się m.in. zakupem 50% akcji linii lotniczych Trans World Airlines (znanych jako TWA), po czym w 1988 roku całkowicie przejął tę firmę z wykorzystaniem wykupu lewarowanego, aby w 1991 roku odsprzedać ją American Airlines za 445 mln USD. Wątek przejęcia akcji linii lotniczych Blue Star

¹¹ *Strażnik czasu*, (*Time cop*), Hyams P. (reż.), Largo Entertainment, 1994.

¹² *Faceci w czerni 3*, (*Men in black 3*), B. Sonnenfeld, Columbia Pictures, 2012.

¹³ *Wall Street*, (*Wall Street*), Stone O. (reż.), Twentieth Century Fox, 1987.

¹⁴ Na podstawie: Dickenson J., *Battling Boeskys*, *Time*, 24.06.2001 oraz Greene B., *A \$100 million idea: use greed for good*, *Chicago Tribune*, 15.12.1986.

¹⁵ Levine D., Hoffer W., *Wall Street od podszewki*, Wydawnictwo Panta, 1994.

występuje również w filmie „Wall Street”, kiedy to Gordon Gekko stara się nabyć akcje tych właśnie linii lotniczych.

Warto podkreślić fakt, że film „Wall Street” odcisnął piętno na świecie finansowym. W innym obrazie „Ryzyko”¹⁶, młodzi maklerzy zbierają się w mieszkaniu jednego z nich, aby wspólnie oglądać właśnie film „Wall Street”. Uczą się na pamięć wybranych fraz, wypowiedzianych przez bohaterów, a następnie stosują je w czasie rozmów prowadzonych ze swoimi klientami. Rolę, jaką odegrał film „Wall Street” w świecie finansów, można przyrównać do roli „Ojca chrzestnego”¹⁷ w światku przestępczym. W polskiej kinematografii, w filmie „Sara”¹⁸ zamieszczona została scena, kiedy to polscy gangsterzy namiętnie oglądają ten amerykański film.

Rynek finansowy zaprezentowany w filmie „Wall Street” jawi się jako wojna, w której nie bierze się zakładników – do takiego wniosku dochodzi w jednej ze scen Gordon Gekko. Lata 80. XX wieku zdominowane były również przez fuzje i przejęcia, w których do finansowania wykupu akcji tzw. spółki-celu, stosowano nie kredyt bankowy, ale obligacje korporacyjne, wypłacające obligatariuszom wysokie oprocentowanie (tzw. obligacje śmieciowe). W ten prosty sposób można było wykorzystać wielokrotną dźwignię finansową, co pozwalało spółkom o małej kapitalizacji, przejmować firmy, wielokrotnie od nich większe. Często dochodziło do walki między inwestorami o to, kto ostatecznie nabędzie akcje „firmy-celu”. Tego typu walka oraz atmosfera ogarniająca rynek fuzji i przejęć została przedstawiona w filmie „Rekiny Manhattanu”¹⁹. Ross Johnson, będący prezesem firmy tytoniowej R.J.R. Nabisco, zamierza wykupić jej akcje za pomocą wykupu lewarowanego. Szybko jednak okazuje się, że takim wykupem zainteresowani są również inni gracze, jak chociażby firma konsultingowa KKR (Kohlberg, Kravitz, Roberts²⁰). Cena akcji na giełdzie szybko zostaje wywindowana do niebotycznych rozmiarów 109 USD, co tak naprawdę czyni przejęcie nieopłacalnym. Film w sfabularyzowany sposób przedstawiał prawdziwą walkę, jaka została stoczona pod koniec lat 80. XX wieku o przejęcie firmy R.J.R. Nabisco. Przyjmuje się, że wydarzenia te stanowią zwieńczenie epoki wykupów lewarowanych, jaka dominowała na parkiecie giełdy amerykańskiej w latach 80. XX wieku i ostatecznie zakończyła się krachem w 1987 roku.

Krach na Wall Street w 1987 roku przeszkodził w karierze Wilka z Wall Street²¹. Właśnie w dniu 19.10.1987 roku miał on, po zdaniu egzaminu i uzyskaniu licencji maklera, zacząć pracę w renomowanej firmie maklerskiej. Tak naprawdę to krach zdecydował o dalszych losach bohatera filmu, Jordana Belforda, który po zwolnieniu go z biura maklerskiego, skoncentrował się na założeniu własnej firmy Stratton Oakmont i sprzedawaniu klientom tzw. akcji śmieciowych oraz na zarabianiu w ten sposób wysokiej prowizji, jaką płacono w przypadku transakcji akcjami śmieciowymi. Wysokiej w stosunku do stosunkowo niskich prowizji, uiszczanych przez klientów w handlu renomowanymi walorami.

¹⁶ *Ryzyko, (Boiler room)*, Younger B. (reż.), New Line Cinema, 2000.

¹⁷ *Ojciec chrzestny, (The Godfather)*, Coppola F. (reż.), Paramount Pictures, 1972.

¹⁸ *Sara*, Ślesicki M. (reż.), Agencja Produkcji Filmowej, 1997.

¹⁹ *Rekiny Manhattan, (Barbarians at the gate)*, Jordan G. (reż.), Columbia Pictures, 1993.

²⁰ KKR była jednym z najbardziej agresywnych graczy na rynku fuzji i przejęć w latach 80. XX wieku.

²¹ *Wilk z Wall Street, (The Wolf of Wall Street)*, M. Scorsese M. (reż.), Paramount Pictures, 2013.

5. Krach na rynku nieruchomości w latach 2007-2008 (*subprime*)

Kryzys na rynku nieruchomości, jaki wybuchł w 2007 roku, rozlał się także na rynki finansowe. Główną przyczyną tego kryzysu było udzielanie kredytów hipotecznych osobom, które nie miały zdolności kredytowej określanych jako NINJA (No Income, No Job, no Assets), co wpływało na jakość obligacji zabezpieczonych na hipotekach domów, nabywanych przez te i inne osoby. Warunki panujące na rynku przed wystąpieniem kryzysu, jak i w trakcie jego trwania, zostały najlepiej zaprezentowane w filmie „Big short”²². W tym obrazie zawarta została krótka historia rozwoju rynku papierów hipotecznych, których twórcą w drugiej połowie XX wieku był David Ranieri. Porównano także klimat inwestycyjny na rynku nieruchomości na początku XXI wieku, do tego z lat 30. XX wieku. Pierwsze wątpliwości dotyczące jakości zabezpieczeń na rynku hipotek zostały zauważone w 2005 roku – w filmie uosabia je postać Michaela Burry’ego oraz grupa Marka Bauma, którzy zaczęli kwestionować niepodważalną zasadę, że rynek nieruchomości jest stabilny. W filmie zastosowano nowatorskie podejście do trudnych terminów ekonomicznych – w czterech scenach zostają one wytłumaczone w sposób przypominający kilkudziesięcioszekundowy wykład. W jednej z takich scen udział wzięli Richard Thaler (laureat nagrody Nobla z ekonomii) oraz gwiazda muzyki pop – Selena Gomez. Do pouczających należy zakwalifikować wywiad Marka Bauma z tzw. wampirem, tj. zarządzającym portfelem CDO (*Collateralized Debts Obligations* – złożoną strukturą obligacji zabezpieczonych długiem, sprzedawanych inwestorom instytucjonalnym²³). Trudną sytuację panującą na rynku nieruchomości doskonale oddaje rekonesans grupy Marka Bauma w terenie, kiedy przeprowadzili szereg rozmów z kredytobiorcami oraz pracownikami banku, udzielającymi kredytów hipotecznych. Byli zdumieni, że striptizerka w jednym z lokali rozrywkowych, jakie odwiedzili, miała kredyty na pięć domów i mieszkanie. Chciwość bankierów doskonale została zilustrowana w żarcie, że jeden z obywateli wziął kredyt hipoteczny na swojego psa. Druga część filmu prezentuje elementy załamania na rynku kredytów hipotecznych, w tym także upadku banków Bear Stearns (14.03.2008) i Lehman Brothers (15.09.2008) oraz towarzyszących tym wydarzeniom dramatów ludzkich.

Z kolei w filmie „Chciwość”²⁴ widzowie stają się świadkami walki, jaka toczy się przez 24 godziny w jednym z banków amerykańskich, którego pracownicy zdali sobie sprawę, że zbliża się kryzys na rynku finansowym. Jeden z analityków banku – Sullivan, tworząc model kalkulujący ryzyko, inwestycyjne dla całego banku, zwraca uwagę na fakt, że założenia tego modelu są błędne, bowiem przyjmuje się w nim zbyt wysoką wycenę papierów wartościowych rynku hipotecznego (*Mortgage Backed Securities*). Ponadto wzrosła zmienność cen na rynku tych papierów wartościowych, co stanowi kolejne zagrożenie. Biorąc pod uwagę fakt, że pozycja banku i jego klientów w tych papierach wartościowych może stawiać pod znakiem zapytania dalszą egzystencję banku, szefowie firmy zgadzają się na wyprzedaż zagrożonych aktywów, następnego

²² *Big short*, (*Big short*), McKay A. (reż.), Plan B Entertainment, 2015.

²³ Niektóre źródła podają, że twórcą pierwszych obligacji CDO był Michael Milken z banku Drexel Burnham Lambert: strona internetowa: www.investopedia.com/terms/c/cdo.asp [data dostępu: 12.10.2022].

²⁴ *Chciwość*, (*Maring call*), Chandor J. (reż.), Benaroya Picture, 2011. Warto odnotować fakt, że angielski tytuł tego filmu to „Margin call” i odwołuje się do sytuacji, w której inwestor, pod wpływem niekorzystnego dla niego przebiegu notowań, musi uzupełnić swój depozyt.

dnia rano, po otwarciu sesji, nawet z pewnymi stratami, a także kosztem utraty zaufania swoich klientów i instytucji finansowych, z jakimi bank współpracuje.

Kryzys na rynku nieruchomości z lat 2007-2008 oraz konsekwencje wynikające z niego dla przeciętnych Amerykanów, zostały zademonstrowane także w filmie „Wall Street – pieniądz nie śpi”²⁵. Matka głównego bohatera Jacka Moora, zajmuje się obrotem nieruchomościami, a jednocześnie nabywa na kredyt nieruchomości, aby korzystając ze wzrostu ich cen, sprzedać je po pewnym czasie z zyskiem. Jack, będąc świadomym nadciągającego kryzysu, odmawia udzielenia swojej mamie pożyczki, którą ta ostatnia musi wpłacić do banku w celu zabezpieczenia posiadanego tam kredytu na zakup nieruchomości. Ostatecznie przygoda matki Jacka z rynkiem nieruchomości kończy się dla niej dramatem – bankrutuje i jest zmuszona powrócić do wcześniej wykonywanego zawodu, tj. zawodu pielęgniarki.

W filmie „Mściciel z Wall Street”²⁶ jesteśmy świadkami dramatu, który przeżywa przeciętny Amerykanin, Jim Baxford, dotknięty skutkami kryzysu na rynku *subprime*. Jim wraz ze swoją żoną tracą wszystkie oszczędności, zainwestowane na zakup wymarzonej nieruchomości. Ponadto jego żona – Rosie, cierpi na raka mózgu, a firma ubezpieczeniowa ogranicza zasięg terapii z powodu wygórowanych kosztów leczenia. Jim rozpaczliwie szuka wyjścia z sytuacji, starając się uzyskać pożyczkę. Kiedy spotyka się z odmową, ukochana odbiera sobie życie. Przepęlniony gniewem i wściekłością pała żądzą zemsty, uciekając się do ekstremalnych działań, tj. dokonując zabójstw bankierów pracujących na Wall Street.

Jednym z najbardziej znanych postaci świata finansów był Bernard Madoff, który stworzył własny funduszu inwestycyjny Bernard L. Madoff Investment Securities, w którym świadczył usługi zarządzania portfelem aktywów dla zamożnych klientów oraz instytucji finansowych. Do wybuchu kryzysu *subprime* ogłaszane przez niego stopy zwrotu z aktywów nie budziły kontrowersji. Dopiero jednak silny spadek cen akcji w latach 2007-2008 rzucił negatywny cień na fundusz Madoffa, bowiem nie odnotowywał on żadnych strat. Śledztwo wszczęte przez FBI w dniu 11.12.2008 roku, po otrzymaniu dzień wcześniej od synów Madoffa: Andrew i Marka informacji o nadużyciach, zatrzymało Bernarda Madoffa. Pięć dni później Madoff usłyszał zarzuty nadużyć finansowych na kwotę 50 miliardów USD. Bardzo szybko wyszło na jaw, że fundusz Madoffa okazał się największą piramidą finansową na świecie. Wydarzenia poprzedzające upadek funduszu Madoffa oraz to, co wydarzyło się już w czasie procesu stanowi kanwę filmu „Arcyoszust”²⁷. Po trwającym niespełna rok procesie biznesmen trafia za kratki z wyrokiem 150 lat pozbawienia wolności za stworzenie piramidy finansowej. Poszkodowanych jest ok. 13,5 tys. indywidualnych inwestorów oraz osób prawnych. Tłem historii kręctwa i kłamstwa Madoffa oraz jego prób zatuszowania skandalu jest także dramat żony i synów finansisty, którzy nagle stają się obiektem powszechnej krytyki i ostracyzmu.

Rząd USA starał się przeciwdziałać skutkom kryzysu z lat 2007-2008, wdrażając plan pomocy, zwany inaczej „planem Paulsona” (*Emergency Economic Stabilization Act of 2008* (EESA)). Głównym celem planu Henry Paulsona był wykup z rynku tzw. złych długów, udzielonych przez banki klientom, którzy nie mieli możliwości ich

²⁵ *Wall Street – pieniądz nie śpi*, dz. cyt.

²⁶ *Mściciel z Wall Street*, (*Assault on Wall Street*), Boll U. (reż.), Lynn Peak Productions, 2013.

²⁷ *Arcyoszust*, (*The Wizard of Lies*), B. Levinson, Home Box Office (HBO), 2017.

spląty. Kulisy powstawania i wdrażania w życie tego planu zostały zilustrowane w filmie „Zbyt wielcy, by upaść”²⁸. W filmie świat bankierów z Wall Street przeplata się ze światem waszyngtońskiej administracji rządowej. Każda z tych grup rządzi się swoimi interesami, jednak obie strony zdają sobie sprawę z tego, że w USA istnieją banki inwestycyjne, których upadek mógłby doprowadzić do zachwiania podstaw amerykańskiego systemu finansowego.

6. Nieokreślony krach na giełdzie jako element scenariusza filmowego

Krach giełdowy często wykorzystywany jest w filmach jako pewne tragiczne wydarzenie, wpływające na przyszły bieg zdarzeń. W wielu przypadkach nie wiadomo, o jaki krach chodzi ani na jakiej giełdzie. Przykłady wykorzystania krachu, jako elementu filmu można spotkać w następujących polskich produkcjach: „Amok”²⁹, „Ekipa” odcinek 630 oraz „Układ zamknięty”³¹. We wszystkich tych filmach o krachu mówi jedna lub grupa postaci, natomiast nie są podawane bliższe szczegóły dotyczące załamania cen akcji na giełdzie. Dwoma polskimi filmami, które stosunkowo dogłębnie starały się przybliżyć widzom problematykę giełdową, były wspomniane już wcześniej „Amok” oraz „Pierwszy milion”³². Tematyka inwestowania na rynku finansowym jest istotnym elementem życia społeczeństw całego świata, w tym także dla społeczeństw krajów, które przeszły przemiany ustrojowe w 1989 roku. W niektórych przypadkach scenariusz jest inspirowany faktami, a w innych jest fikcją twórcy, ale zawsze pozostaje w relacji do pewnych wydarzeń w świecie finansów. Może się również zdarzyć, że film będzie antycypować niektóre z wydarzeń, do których dojdzie w przyszłości.

7. Podsumowanie

Przedstawione w artykule anglosaskie filmy fabularne jednoznacznie pokazują, jak ważnym dla inwestorów giełdowych jest fakt wystąpienia krachu giełdowego. Często jego skutki przyrównywane są do tych, jakie powodują huragany czy też tornada, a więc do nurtu katastroficznego w kinematografii. Doznane przez inwestorów straty finansowe odciskają swoje piętno nie tylko na ich portfelach, ale też psychice. Warto też pamiętać, że filmy fabularne pozwalają reżyserom na stosowanie określonych skrótów oraz uproszczeń rzeczywistości, zgodnie z kanonem *licentia poetica*. Tego typu zabiegi nie są możliwe w filmach dokumentalnych, których głównym zadaniem jest obiektywne zaprezentowanie określonych zdarzeń historycznych. W związku z tym, do historii przedstawionych w filmach fabularnych nie można podchodzić bezkrytycznie. Problematykę wzajemnych zależności między historią a kinem ukazał Ferro³³, dochodząc do wniosku, że związki te pozwalają lepiej zrozumieć dawne i obecne społeczeństwa. Autor, analizując wybrane filmy fabularne, wskazuje, ile jest w nich prawdy historycznej, ile wizji artystycznej, a ile propagandy. Nie koncentruje się wyłącznie na scenariuszach, ale zwraca również uwagę na sposób narracji oraz technikę filmowania, dobór strojów i rekwizytów, a nawet na rodzaj i funkcję materiału dźwiękowego.

²⁸ *Zbyt wielcy, by upaść*, (*Too big to fail*), Hanson C. (reż.), Deuce Three Productions, 2011.

²⁹ *Amok*, Koryncka-Gruz N. (reż.), Fokus Film, 1998.

³⁰ *Ekipa*, Holland A. (reż.), Łazarkiewicz M., Adamik K., Grupa filmowa 2007-2008.

³¹ *Układ zamknięty*, R. Bugajski, Filmicon, 2013.

³² *Pierwszy milion*, Dziki W. (reż.), Pleograf, 2000.

³³ Ferro M., *Kino i historia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

Z drugiej zaś strony, w niektórych filmach fabularnych, pewne sceny kręcone były na parkiecie giełd amerykańskich i dlatego też mają one dzisiaj znaczenie historyczne³⁴. Oglądając je, możemy sobie uzmyslić jak wówczas wyglądał handel instrumentami finansowymi na rynkach.

Wydaje się, że nauczanie finansów (na studiach o charakterze ekonomicznym) za pomocą filmów fabularnych może stać się ciekawą alternatywą dla klasycznego przekazu treści. Po obejrzeniu określonego filmu, który można uznać za substytut lektury, studenci w trakcie konwersatorium mogą podjąć dyskusję na temat samego wydarzenia ekonomicznego zaprezentowanego w filmie fabularnym, podać przyczyny jego zaistnienia, przebieg, a także wskazać na różnice między prawdą historyczną a historią ukazaną w filmie. Koncepcja ta wpisuje się w propozycje zawarte w pracy Dunphy'ego i in.³⁵, którzy wykazali, że studenci preferowali oglądanie filmów fabularnych w stosunku do dokumentalnych, omawiających ten sam problem. Zdaniem autorów, filmy szkoleniowe skoncentrowane na profesjonalnym rozwoju mają ograniczony wpływ na studentów i nie zostawiają długotrwałych efektów edukacyjnych. Z kolei Gallons³⁶ podkreśla, że filmy fabularne mogą być potężnym instrumentem w nauczaniu studentów koncepcyjnej elastyczności i zdolności zmiany perspektywy, czyli popatrzenia na dany problem z różnych punktów widzenia.

Na koniec warto jeszcze zwrócić uwagę, że uczenie finansów za pomocą filmów fabularnych, podnosi ogólny poziom rozwoju i kultury studentów.

Literatura

Bratkowski S., *Nieco inna historia cywilizacji*, Wydawnictwo Veda, Warszawa 2010.

Chancellor E., *Historia spekulacji finansowych*, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2001.

Dickenson J., *Battling Boesky's*, Time, 24.06.2001.

Dunphy S., Meyer D., Linton S., *The top ten greatest screen legends and what their definitive roles demonstrate about management and organizational behaviour*, Behaviour & Information Technology, 27, 2008, s. 183-188.

Ferro M., *Kino i historia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

Gallons J., *Teaching about reframing with films and videos*, Journal of Management Education, 17, 1993, s. 127-132.

Greene B., *A \$100 million idea: use greed for good*, Chicago Tribune, 15.12.1986.

Levine D., Hoffer W., *Wall Street od podszewki*, Wydawnictwo Panta, 1994.

MacKay C., *Niezwykłe złudzenia i szaleństwa tłumów*, WIG-Press, Warszawa 1999.

Morawski W., *Kronika kryzysów gospodarczych*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2003.

³⁴ Jak chociażby w obrazach:

1. *Wall Street*, dz. cyt.

2. *Wall Street – pieniądze nie śpi*, dz. cyt.

3. *Pan Verdoux, Monsieur Verdoux*, dz. cyt.

³⁵ Dunphy S., Meyer D., Linton S. *The top ten greatest screen legends and what their definitive roles demonstrate about management and organizational behaviour*, Behaviour & Information Technology, 27, 2008, s. 183-188.

³⁶ Gallons J., *Teaching about reframing with films and videos*, Journal of Management Education, 17, 1993, s. 127-132.

Filmy

- Amok*, Koryncka-Gruz N. (reż.), Fokus Film, 1998.
- Arcyoszust*, (*The Wizard of Lies*), B. Levinson, Home Box Office (HBO), 2017.
- Big short*, (*Big short*), McKay A. (reż.), Plan B Entertainment, 2015.
- Chciwość*, (*Maring call*), Chandor J. (reż.), Benaroya Picture, 2011.
- Ekipa*, Holland A. (reż.), Łazarkiewicz M., Adamik K., Grupa filmowa 2007-2008.
- Faceci w czerni 3*, (*Men in black 3*), B. Sonnenfeld, Columbia Pictures, 2012.
- Gończka tulipanowa*, (*Tulip Fever*), Chadwick J. (reż.), Paramount Pictures, 2017.
- Mściciel z Wall Street*, (*Assault on Wall Street*), Boll U. (reż.), Lynn Peak Productions, 2013.
- Ojciec chrzestny*, (*The Godfather*), Coppola F. (reż.), Paramount Pictures, 1972.
- Pan Verdoux*, (*Monsieur Verdoux*), Chaplin C. (reż.), Charles Chaplin Productions, 1947.
- Pierwszy milion*, Dziki W. (reż.), Pleograf, 2000.
- Rekiny Manhattan*, (*Barbarians at the gate*), Jordan G. (reż.), Columbia Pictures, 1993.
- Ryzyko*, (*Boiler room*), Younger B. (reż.), New Line Cinema, 2000.
- Sara*, Ślesicki M. (reż.), Agencja Produkcji Filmowej, 1997.
- Strażnik czasu*, (*Time cop*), Hyams P. (reż.), Largo Entertainment, 1994.
- Układ zamknięty*, R. Bugajski, Filmicon, 2013.
- Wall Street*, (*Wall Street*), Stone O. (reż.), Twentieth Century Fox, 1987.
- Wall Street – pieniądze nie śpi*, (*Wall Street: money never sleeps*), Stone O. (reż.), Twentieth Century Fox, 2010.
- Wielki Gatsby*, (*The Great Gastby*), Brenon H. (reż.), Paramount Pictures, 1926.
- Wielki Gatsby*, (*The Great Gastby*), Nuget E. (reż.), Paramount Pictures, 1949.
- Wielki Gatsby*, (*The Great Gastby*), Clayton J. (reż.), Paramount Pictures, 1974.
- Wielki Gatsby*, (*The Great Gastby*), Markowitz R. (reż.), Granada Productions, 2001.
- Wielki Gatsby*, (*The Great Gastby*), Lurhmann B. (reż.), Paramount Pictures, 2013.
- Wilk z WallStreet*, (*The Wolf of Wall Street*), Scorsese M. (reż.), Paramount Pictures, 2013.
- Wiosenna bujność traw*, (*Splendor in the grass*), Kazan E. (reż.), Warner Bros, 1961.
- Zbyt wielcy, by upaść*, (*Too big to fail*), Hanson C. (reż.), Deuce Three Productions, 2011.

Strony internetowe

www.filmweb.pl [data dostępu: 10-29.09.2022].

www.investopedia.com/terms/c/cdo.asp [data dostępu: 12.10.2022].

Krach giełdowy w filmach fabularnych jako przykład nurtu katastroficznego w sztuce

Streszczenie

Krach na rynkach finansowych stanowi odpowiednik tego, co w życiu prywatnym często nazywa się katastrofą. Gwałtowny spadek cen instrumentów finansowych doprowadza wielu uczestników rynku do ruiny, a ponadto ma swoje reperkusje psychologiczne. Wielu z inwestorów na zawsze odwraca się od rynku finansowego, inni, mniej odporni uciekają z niego, popełniając samobójstwo. Tak silne oddziaływanie krachu na inwestorów znalazło swoje odzwierciedlenie w filmach fabularnych. Celem opracowania było ukazanie tych anglojęzycznych filmów fabularnych, w których krach na rynkach finansowych stał się głównym bohaterem lub też pełnił istotną rolę w przebiegu akcji. Ponadto artykuł zawiera propozycję wprowadzenia nauczania ekonomii wśród studentów studiów ekonomicznych za pomocą filmów fabularnych.

Słowa kluczowe: krach, rynek finansowy, nauczanie ekonomii, Wall Street

Kobieta-wojowniczka w eposie wschodnich Słowian na przykładzie bylin rosyjskich

1. Wstęp

Obecność wizerunku kobiety-wojowniczki w eposie wschodnich Słowian wciąż pozostaje zagadką. Skąd pojawił się tak nietypowy, na pierwszy rzut oka, dla słowiańskiego systemu patriarchalnego, charakter mocarnej bohaterki, która nie ustępuje epickim męskim wojownikom ani siłą, ani umiejętnościami sztuki walki?

We wschodniosłowiańskich eposach istnieje cały szereg wojowniczych postaci kobiecych, które przy całej swej różnorodności stanowią pewną typologiczną jedność, nazywaną typem wojowniczki-bohaterki. Mocarne kobiety odznaczają się siłą i zaradnością, a swoją odwagą nie ustępują męskim postaciom wojowników. Z bylin, czyli z pieśni epickich, zaczerpniętych z folkloru rosyjskiego wynika, że „mocarkom” nie brakuje umiejętności celnego strzelania i walki, wręcz z honorem wytrzymują też różne próby sił.

Śledząc motywy folklorystyczne, możemy zauważyć opozycję postaci męskich i żeńskich, która odgrywa znaczącą rolę w gatunkach eposu wschodniosłowiańskiego. Często właśnie opozycja postaci męskich i kobiecych jest elementem konstrukcyjnym, tzw. szkieletem epickiej opowieści. Zmagania wojowniczki mają nierzadko charakter rywalizacji, której celem jest znalezienie godnego małżonka, ponieważ zgodnie z obyczajem mocarka może poślubić jedynie wojownika, któremu uda się ją pokonać.

Wszystkie wojowniczki rosyjskich bylin (uosabiają) ludowe wyobrażenia o tym, jaka powinna być kobieta. Epos ludowy wyczarowuje (kreśli) idealny obraz kobiety – szanowanej i mądrej matki, potrafiącej przewodzić rodzinie i rządzić swoim miastem; żony oddanej mężowi, kochającej i łagodnej, która w godzinie próby jest gotowa stanąć przy mężu i wybawić go z kłopotów.

Jednak w rosyjskim folklorze kobieta-wojowniczka pozostaje postacią drugorzędną, ponieważ można spotkać ją tylko w historiach skupionych na losach męskiej postaci – bohatera epickiego czy bohatera baśniowego. Podstawą tych fabuł jest zazwyczaj przejście próby związanej z ideą małżeństwa. W niniejszym artykule postaram się znaleźć odpowiedź na pytanie, czy w epickich fabułach, zachowanych w folklorze wschodniosłowiańskim, postać kobieca rzeczywiście pełni wyłącznie drugorzędną rolę.

W badaniach współczesnych folklorystów poświęconych wschodniosłowiańskiej tradycji epickiej centralne miejsce zajmują kwestie poetyki gatunków tej grupy, historyczne i mitologiczne korzenie fabuł i obrazów, formy interakcji między różnymi narodowymi tradycjami eposu itp. Analizując specyfikę bohaterów epickich, najczęściej mówiono o postaciach męskich, takich jak mocarze. Postacie kobiece rzadko stają się przedmiotem zainteresowania naukowców².

¹ alia.kubicz@gmail.com, dr, Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Wrocławski.

² Ерунцова Е.Р., *Предпосылки возникновения и формирование образа женщины-воительницы в древнерусском эпосе*, „Потенциал современной науки”, Прага 2016, s. 128-134.

Żeńskie bohaterki rosyjskich bylin³ i baśni są określane jako Polanice (warianty nazwy cyrylicą – *Поляница, Поленица удаляя, Паляница*). Jest to mocarz w kobiecej hipostazie. Polanica to wojowniczka, która podobnie jak mężczy wojownicy *поляковала*, czyli wjeżdżała w czyste pole i walczyła z innymi mocarzami.

Ujawniając archetypowe korzenie kobiet-wojowniczek, na przykładzie bylin, postaram się pokazać ogólne i indywidualne cechy Polanic, specyfikę ich działań i interakcji z otoczeniem, zastanowię się także nad przyczyną i celem istnienia mocarek.

2. Charakterystyka wizerunku, czyli kim są Polanice?

Pieśni epickie są łącznikiem między prawdziwą historią a twórczością literacką starożytnych Słowian. Dziś wiemy, że byliny odzwierciedlały prawdziwe wydarzenia na Rusi. Dlatego temat historycznych korzeni wizerunku postaci kobiecych, czyli kobiet-wojowniczek jest tak interesujący. Powstaje pytanie, skąd pochodzą obrazy mocarnych bohaterek, tak nietypowe na pierwszy rzut oka dla patriarchalnego systemu starożytnych Słowian. Wiemy na pewno, że Polanice nie są gorsze pod względem siły i zdolności od męskich bohaterów z rosyjskich pieśni epickich, o czym przekonamy się później w tym artykule.

Wpierw jednak trzeba odpowiedzieć na pytanie: czym są byliny? Byliny to epickie pieśni charakterystyczne dla rosyjskiego folkloru. Pieśni epickie ewoluowały przez wieki, ale ich rdzeniem są historie z czasów Rusi Kijowskiej. Byliny z tego cyklu mają wspólne cechy: ich akcja toczy się w Kijowie lub w jego pobliżu, w centrum fabuły znajduje się obraz kniazia kijowskiego Włodzimierza, a głównym tematem takiej pieśni jest obrona Rusi przed wrogami. Mocarze w bylinach to obrońcy ziem o bajecznie-heroicznym wizerunku, mający niezwykłą odwagę i niezniszczalną siłę.

Obfitość heroicznym obrazów jest jedną z cech eposów. Ale pamiętajmy, że byliny opowiadają również o mocarkach. Mimo że Ruś Kijowska była krajem patriarchalnym, w którym pozycja kobiet zawsze była marginalizowana, to jest wiele przykładów wielkich, silnych kobiet, odgrywających nietypowe z punktu widzenia kultury wschodniosłowiańskiej role. Zacerpnięty z folkloru wizerunek kobiety niesie ze sobą wiele przeciwstawnych cech, czasem zupełnie niespójnych z mało znaczącą pozycją kobiety na Rusi Kijowskiej.

Pojawiają się zatem pytania, czy kobiety Rusi dysponowały swobodą i niezależnością, i czy wykazywały ducha samodzielności w różnych aspektach życia? Znane są nam różne obrazy kobiet: rządzącą Rusią w połowie X wieku księżną Olgę⁴, czy też inną samodzielną kobietę – Jankę⁵ – córkę Wsiewołoda I, która założyła w klasztorze szkołę dla dziewcząt (w XI wieku). Warto wspomnieć również o tym, że to właśnie do macochy Władimira Monomacha Anny Połowieckiej⁶ zwracają się mieszkańcy Kijowa,

³ Bylina to tradycyjna rosyjska pieśń epicka, opiewająca czyny bohaterów, czyli słynnych mocarzy XI-XVI wieków.

⁴ Wielka księżna kijowska, święta Kościoła katolickiego i prawosławnego, księżna rządząca Rusią Kijowską od 945 do 960 roku jako regentka swojego nieletniego syna Światosława po śmierci męża kniazia kijowskiego Igora Rurykowicza.

⁵ Księżniczka kijowska, córka wielkiego kniazia kijowskiego Wsiewołoda I Jarosławowicza i siostra wielkiego kniazia kijowskiego Włodzimierza II Monomacha. Również święta mniszka prawosławna.

⁶ Księżna Połowiecka, druga żona wielkiego kniazia kijowskiego Wsiewołoda Jarosławowicza.

aby przywrócić pokój między księżętami (w przypadku wybuchu konfliktu między Światopolem II a Włodzimierzem Monomachem w 1097 roku)⁷.

Warto odnotować, że w bylinach, wojowniczką staje się popularną bohaterką wierszy epickich. Polanica, czyli „stepowa poszukiwaczka przygód” przypomina tradycyjną Amazonkę. Ze względu na to, że Polanice są wykwalifikowanymi jeźdźcami, doskonale strzelają z łuku i w walce nie ustępują mężczyznom, badacze spierają się o prawdziwe pochodzenie tych kobiet.

Możemy tylko przypuszczać, że obraz kobiety wojowniczką jest zjawiskiem wcześniejszym niż obraz prezentowanych w bylinach z cyklu kijowskiego⁸. Archetyp mocarki jest tzw. echem związków starożytnej Rusi z koczowniczymi plemionami i stopniowo przekształcił się w bardziej tradycyjny wizerunek dla rosyjskiego folkloru – żony, córki i matki bohatera, które bardziej odpowiadają patriarchalnemu światopoglądowi.

Czy więc Polanice były Słowiankami?

Większość badaczy przeszłości odpowiedziała na to pytanie przecząco. Borys Rybakow – jeden z najbardziej wpływowych radzieckich historyografów – uważał, że opowieści o dzielnych wojownikach wywodzą się ze świata Scytów i Sarmatów⁹. Jego myśl kontynuował filolog – Dmitrij Bałaszow, który uważał, że mimo słowiańskiego pochodzenia samego słowa „Поляница” były one jeźdźcami sarmackimi i wytrawnymi łuczniczkami. Bałaszow pisze więc:

Są to jeźdźcy stepowi, a zarazem po walce z mocarzami Rusi stają się ich żonami. Mimo słowiańskiego słowa, jakim jest Polanica, trudno uznać rdzenne słowiańskie pochodzenie tych amazonek, ponieważ przeczy temu fakt ich uporczywej, nieustannej walki z mocarzami Rusi¹⁰.

W innych źródłach kwestia pochodzenia Polanic nawiązuje do tradycji pojedynku mocarzy Rusi z Polanicą. To uosabiało pojedynki słowiańskich bohaterów z Sarmatami, których wizerunek, ze względu na silny wpływ matriarchatu, został ucieleśniony w wizerunku wojowniczką¹¹. Współczesna historiografia zakłada, że obrazy Polanic opisane w bylinach mają cechy wspólne z eposem tureckim. Kulturolog Elena Czernyszowa, porównując postacie kobiece w rosyjskich bylinach i w dastanach – perskich poematach epickich, doszła do wniosku, że Polanice i tureckie wojowniczki są bardzo do siebie podobne, co może wynikać z faktu, że Polanice miały korzenie tureckie¹².

Jednak oprócz sarmackiego pochodzenia słowiańskich amazonek istnieje jeszcze jedna wersja. Jej zwolenniczką była wybitna krajowa specjalistka od archeologii, historii i kultury koczowniczych ludów średniowiecza Swietłana Pletniowa. Uważała, że w średniowieczu we wszystkich krajach europejskich sytuacja kobiet była niezwykle trudna. Według Pletniowej: *w XI wieku nie było mowy o jakichś polanicach – rosyj-*

⁷ Усачева И.Ю., *Типология женских образов русских былин*, „Современные научные исследования и инновации” № 6, 2017 [online:], <https://web.snauka.ru/issues/2017/06/83915> [data dostępu: 2.12.2022].

⁸ Zob. tamże.

⁹ Рыбаков Б.А., *Язычество древних славян*, Москва 1994б, с. 589

¹⁰ Балашов Д.М., *Из истории русского былинного эпоса*, „Русский фольклор XV”, Санкт-Петербург 1975.

¹¹ Zob. Плетнева С.А., „Амазонки” как социально-политическое явление, „Культура славян и Русь”, Москва 1998, с. 529-537.

¹² Чернышова Е.В., *Трансформация образов дев-воительниц в тюркском и славянском фольклоре*, „Культура народов Причерноморья”, Симферополь 2012.

skich dziewczynach. Były to niewątpliwie młode Polowczanki¹³. Badaczka podkreślała, że istnienie wojowniczek na stepach w średniowieczu jest również potwierdzone przez badania archeologiczne. Pochówki kobiet z bronią nadal znajdują się na rozległym terytorium od Uralu po Europę Zachodnią i obejmują okres od epoki brązu do średniowiecza.

Obrazy wojowniczek są przedstawione w eposie rosyjskim zgodnie z prawami epickiej idealizacji. W ich przedstawieniu zastosowano technikę hiperbolizacji cech bohatera-wojownika oraz jego siły fizycznej. Jednocześnie w obrazach Polanic z bylin zostały zawarte najlepsze cechy kobiece – lojalność, życzliwość, bezinteresowność i piękno.

Pamiętając o tym, że Polanice walczyły z mocarzami Rusi, interesujące jest to, że według folkloru wojowniczki nie tworzyły oddziałów, ale walczyły samotnie¹⁴. Sama nazwa *Поляница* oznacza *wyjście w szerokie pole w poszukiwaniu przygód, walki z godnym przeciwnikiem oraz chwały po wygranej*. „Jeżdżenie w szerokim polu” i walka z mocarzami były głównymi zajęciami Polanic. Z bylin wiemy, że ze względu na swoją siłę Polanice mogą być błędnie uznane za mężczyzn (np. polanica Wasilisa Mikuliszna w bylinie „Stawr Godinowicz” oraz polanica Nastasja Mikuliszna w bylinie „Wesele Dobryni”).

Szczególnie wyrazisty jest obraz Polanicy w bylinie „Dobrynia i Nastazja”, w której mocarz niespodziewanie wpadł na nią na stepie:

А сидит богатырь на добром коне,

*А сидит богатырь в платьях женских...*¹⁵

Mocarz Dobrynia trzykrotnie wpadł na Polanicę. Próbował zrzucić ją z konia, uderzając ją buławą w głowę. Jednak nie udało mu się to. Polanica obejrzała się za siebie dopiero za trzecim razem. Złapała Dobrynię za „żółte loki” i włożyła do skórzanego wora. Gdy go wypuściła, zobaczyła, że jest to młody przystojny mocarz, któremu w kategoriycznej formie zaproponowała ożenek:

Не возьмешь меня — в ладонь складу, другой прижму,

*Сделаю тебя в овсяный блин!*¹⁶

Nastasja również spodobała się mocarzowi, który zgodził się z nią się ożenić i przywiózł dziewczynę do Kijowa:

Привели же ее да в верушку крещеную.

*Принял тут с Настасьей по злату венцу!*¹⁷

Wzmianka o chrzcie Nastazji jest szczególnie ważna, ponieważ dodatkowo potwierdza związek Polanicy z ludami koczowniczymi, które nie należą do wiary chrześcijańskiej¹⁸.

¹³ Плетнева С.А., *Амазонки*, dz. cyt.

¹⁴ Плетнева С.А., *Амазонки*, dz. cyt.

¹⁵ *Siedzi mocarz na mocnym koniu, Siedzi mocarz w sukniach damskich*, tłumaczenie A. Kubicz.

¹⁶ *Jeśli mnie nie weźmiesz za żonę, położę Cię na dłoń, drugą przycisnę, zrobię z ciebie wtedy naleśnik*, tłumaczenie A. Kubicz.

¹⁷ *Przyprowadzili ją do wiary ochrzczonej. Otrzymał tu z Nastazją koronę ze złota*, tłumaczenie A. Kubicz.

W tym barwnym i humorystycznym przedstawieniu wydarzeń wyraźnie widać „elementy” stepowych zwyczajów, a mianowicie: a) obowiązek udziału niezamężnej wojowniczką w walkach z mocarzami sąsiednich państw; b) przedślubna walka mocarnej młodej kobiety z narzeczonym-mocarzem; c) utrata sił mocarnych po ślubie.

Ten starożytny motyw jest wspólny dla folkloru wielu narodów. A jednak trzeba przyznać, że wizerunek Polanicy, kobiety-wojowniczką, jest złożony i niejednorodny. Po rozstaniu z mocarzą przeszłością, nieustraszone i nieugięte w walce stają się wiernymi i oddanymi żonami, podczas gdy inne dalej stoją w bezpośredniej opozycji do głównego bohatera – mężczyzny, mocarza¹⁹.

3. Archetypy kobiet w Folklorze

Epos bylin przedstawia nam kilka jaskrawych postaci kobiecych. Najbardziej popularne archetypy w bylinach to: matka, wierna żona, wojowniczka, czarodziejka. Interesujące, że rolę czarodziejek najczęściej pełnią niewierne żony i zdradliwe oszustki.

Często w bylinach bohaterom-wojownikom towarzyszą w ich życiu kochające wiernie kobiety, które są ich matkami i żonami. Wszystkie te bohaterki znajdują się w bliskim kręgu mocarza, pomagając mu w najtrudniejszych i najważniejszych momentach jego życia.

W bylinach znajdziemy również inne obrazy kobiecych bohaterek. W dalszej części artykułu przedstawiam spis kobiecych postaci, które odgrywają ważną rolę w pieśniach epickich²⁰. Cztery z nich można nazwać głównymi epickimi obrazami, a są to: matka, żona, wojowniczka i czarodziejka.

3.1. Matka

W rosyjskim eposie wizerunek matki jest hiperbolizowany, bo przecież los obdarzył ją darem *synorodija* (rodzeniem synów) Tak np. radziecka etnografka Tatiana Bernsztam, mówiąc o funkcji rodzenia, twierdzi, że „rodzenie syna” było uważane na Rusi za nadprzyrodzony dar, który kobieta otrzymała „z woli nieba” w momencie własnego poczęcia²¹. Przekonania o pierwotnym przeznaczeniu podziału kobiet na bezpłodne (tzw. puste lub rodzące dziewczęta) i płodne (rodzące chłopców) można dostrzec w rosyjskim folklorze. Obraz matki w bylinach jest wcieleniem mądrości i bezgranicznej miłości. Matka epickiego bohatera ma najbardziej honorowy status w porównaniu z innymi kobietami. To jedyna postać, w stosunku do której bohater nigdy i pod żadnym pozorem nie pozwala sobie na bezczelność.

Matki bohaterów zawsze służą im radą, tym samym chronią swoich synów przed niepotrzebnymi kłopotami. Matka działa jako mądry mentor. Należy jednak podkreślić, że w bylinach posiada ona zestaw cech osobliwych, szczególnych, co tworzy niepowtarzalny nastrój każdej pieśni epickiej z jej udziałem.

Należy zauważyć, że najwyższym statusem w bylinach włada „matka-wdowa”, czyli ta, co posiada dzieci płci męskiej urodzone w legalnym małżeństwie, ale która straciła

¹⁸ Плетнева С.А., *Амазонки*, dz. cyt.

¹⁹ Балашов Д.М., *Из истории*, dz. cyt.

²⁰ Zob. Tabela 1.

²¹ Берштам Т.А., *Герой и его женщины: образы предков мифологии восточных славян*, Санкт-Петербург 2011, s. 37.

męża i z tego powodu samotnie wychowuje dzieci. Z reguły w folklorze takie kobiety zawierają epitet „uczciwa” i „mądra” wdowa²².

We wszystkich bylinach i baśniach matki są zawsze nazywane po imieniu i otczestwu (imię ojca), co podkreśla ich niezależność i szczególną pozycję w społeczeństwie starożytnej Rusi²³.

Wizerunek matki najlepiej ukazują trzy bohaterki z bylin – matka mocarza Dobryni Nikiticza, matka mocarza Diuka Stepanowicza i matka mocarza Waski Buslajewa.

Najbardziej znany i najczęściej prezentowany w badaniach jest obraz matki mocarza Dobryni. To ona, przewidując niebezpieczeństwo, ostrzega syna przed nierozsądnymi czynami i ratuje go od śmierci. Nakaz matki, który pełni funkcję proroczego ostrzeżenia, jest punktem wyjścia całej fabuły byliny „Dobrynia i Żmij”. Łamiąc jej nakaz, syn sprowadza na siebie kłopoty, ale gdy spotyka Smoczycę, w walce słucha mądrych rad matki.

Swoją miłością i mądrością matka mocarza Diuka Stepanowicza również próbuje uchronić syna przed nierozsądnymi czynami. Niezależnej władczyni miasta nie udaje się powstrzymać syna przed wyjazdem do Kijowa, ale podobnie jak inne matki udziela mu pożegnalnego błogosławieństwa, a przy pierwszych niepowodzeniach – pomaga mu. Niezależność, pewność siebie, umiejętność przeciwstawienia się kniaziowi kijowskiemu, w próbie obrony ojczystego miasta – oto cechy matki z byliny o Diuku Stepanowiczu.

Połączenie kochającego i opiekuńczego stosunku do syna ze swobodnym, równym stosunkiem do mieszkańców swojego miasta przybliży obraz Amelfy Timofiejewny – matki mocarza Waski Buslajewa – do obrazu matki Diuka. Na los Amelfy Timofiejewny spadła trudna próba – powstrzymanie nierozsądnego, brutalnego dorosłego syna przed okrucieństwami oraz pogodzenie mieszkańców z grasującą w okolicach bandą samego Waski. Ratując mieszkańców Nowogrodu przed zagładą, matka uspokaja rozproszony podczas bójki na pięści Waskę, wynosząc go na rękach z miejsca walki. Jednak później, gdy ponownie Waska lekceważy radę swojej matki i traci życie, to jego drużyna wraca do Amelfy Timofiejewny, i kobieta mimo ogromnego żalu po stracie syna, gości i karmi młodych chłopców, a później pozwala wszystkim rozejść się spokojnie do domów.

3.2. Wierna żona

Miłość i wierność to kluczowe tematy pieśni epickich ukazujących związek bohatera z żoną. Właśnie ta relacja decyduje o przebiegu wydarzeń w eposach i dalszych losach męża i żony. Tematy te można interpretować na różne sposoby, również samą żonę można przedstawiać na różne sposoby, jednak byliny pokazują wytrzymałość kobiety w miłości i wierności²⁴. W starożytnej Rusi było wiele przykładów wierności żon udających się na śmierć wraz z mężem, co znajduje odzwierciedlenie w folklorze rosyjskim.

Tak na przykład wierność małżeńska jest pokazana w bylinie o Stawrze Godinowiczu. Żona Wasilisa Mikulichna dowiedziawszy się, że jej mąż został osadzony

²² Козловский С.В., *История и старина: мировосприятие, социальная практика, мотивация действующих лиц*, Ижевск 2009.

²³ Поповкина Г.С., *Некоторые особенности положения женщин вдов в древнерусском обществе*, [w] *Шестая Дальневосточная конференция молодых историков*, Владивосток 2001.

²⁴ Козловский С.В., *История*, dz. cyt.

w głębokim lochu, wykorzystuje swoją kobiecą przebiegłość. Ubrana w męską suknię zagranicznego ambasadora, staje do rywalizacji z wojownikami kniazia i pokonuje ich. Przebiegle oszukuje kniazia Włodzimierza i ratuje uwięzionego męża. W tej bylinie mamy do czynienia z przejawem dualizmu płci: bohaterka wyraźnie przejmując męskie funkcje ochrony rodziny, a Stawr jest obdarzony zdolnością refleksji.

Obraz kobiety skromnej, opiekuńczej, wiernej i kochającej, godnej żony męża, ucieleśnia Nastazja Mikuliszna, żona słynnego mocarza Dobryni Nikiticza. To jest obraz rosyjskiej Penelopy. Podobnie jak ona, Nastazja ucieleśnia ideał oczekiwania i oddania. Epicki charakter tej bohaterki ujawnia się w oddaniu mężowi, idealnej stałości uczuć i wierności. Nastazja Mikuliszna czeka na męża dwanaście lat. Ma nadzieję na powrót ukochanego, więc nie sposób nakłonić jej do innego małżeństwa. Mocarz Alosza Popowicz podstępem, informując o śmierci Dobryni i biorąc samego kniazia kijowskiego na swata, otrzymuje zgodę Nastazji. Tylko prawdziwa miłość Nastazji Mikulisznej pozwala powracającemu Dobryni wybaczyć żonie, unikając krwawego końca tej historii.

3.3. Wojowniczką

W bylinach kobieta wojowniczką to kobieta piękna, niezależna, o silnym charakterze, która ma siłę mocarską, jeździ konno i doskonale włada mieczem i łukiem.

Znaną wojowniczką w eposie rosyjskim jest córka Ilji Muromca, Polanica o niespytykanej sile mocarnej. Mowa o niej rozpowszechnia się daleko poza granice Rusi. Żaden mocarz nie decyduje się walczyć z nią. Jedynie najstarszy z mocarzy, Ilja Muromiec, zdecydował walczyć z nią, nie wiedząc, że jest to jego córka.

Należy zauważyć, że w bylinach jest wiele postaci kobiecych, które są w konfrontacji z głównym bohaterem. Takie bohaterki-antagonistki w pieśniach epickich są zwykle ucieleśnione w dwóch wersjach. Przede wszystkim jest to bohaterka-wojowniczką, wdająca się w pojedynek z bohaterem (przykładem jest Nastazja z fabuły o mocarzu Dunaju). Obraz bohaterki-wojowniczką jest typowy dla fabuł, których przedmiotem są losy męskiej postaci – epickiego bohatera. Te wątki opierają się na teście męskiego charakteru, w ten czy inny sposób związany z ideą małżeństwa²⁵, ponieważ wątki o heroicznym swataniu należą do najstarszych w tym gatunku literackim.

Jak widać, istotną rolę odgrywa w eposie opozycja męskiego i żeńskiego archetypu. Treść bylin jest przesiąknięta poglądem społeczeństwa patriarchalnego i jest przedstawiona przez pryzmat męskiego postrzegania świata.

3.4. Czarodziejka

Czarodziejka w pieśniach epickich to piękna uwodzicielka, która dąży do zniszczenia głównego bohatera. Jej obraz uzupełnia się magicznymi atrybutami (przemiana, wróżba, etc.). Wizerunek czarodziejki najbardziej objawia się w obliczu dwóch bohaterów z bylin: Marinki – czarodziejki bezbożnicy (bylina „Dobrynia i Marinka”) oraz Maria Łabędź Biała (bylina „Michajło Potok”).

Typ podstępnej uwodzicielki został najdosadniej przedstawiony na obrazie Marinki. Czarodziejka włada magią zaklęć, a jej „wężowa natura” przejawia się w tak naturalnym dla czarodziejki romansie ze Żmijem Gorynyczem. Marinka Ignatjewna, zabiwszy

²⁵ Мадлевская Е.А., *Героиня–воительница в русских былинах*, „Русский фольклор в современных записях”, [Материалы международной научной конференции 25-27 апреля 2002].

wielu mocarzy Rusi, po uwiedzeniu ich za pomocą magii, w końcu traci życie z rąk Dobryni „za heretyckie czyny”. Według epickich praw jej śmierć jest okrutna, ale sprawiedliwa. Dobrynia odcina czarodziejce ręce, nogi, głowę i okazuje się, że ma ona „węża w każdym stawie swym”, co po raz kolejny podkreśla węzową esencję Marinki.

W Bylinie o Michajle Potoku (bylina nowogrodzkiego cyklu) centralny wizerunek kobiety łączy w sobie dwie linie fabularne: piękną Marję Białą Łabędzicę, która została żoną bohatera i jednocześnie przebiegłą zdrażczynią. W eposie następuje ponowne rozpatrzenie kwestii nierównego związku małżeńskiego, który początkowo niesie ze sobą niebezpieczeństwo śmierci głównego bohatera. Czary i zdolności przemiany sprawiają, że Marja staje się istotą z innego świata, świata nieludzkiego. Ten motyw prowadzi do najstarszych legend, w których kobieta bywa związana z przeciwnym ludzkiemu światem.

Pierwotnie, nasza bohaterka nie jest zwykłą dziewczyną, ale wilkołakiem.

Zostając żoną bohatera, Marja ulega jednak obietnicy cara sąsiedniej krainy, Iwana Okulewicza, że zostanie carycą, a więc zostaje jego kochanką i ucieka z nim. Marja trzykrotnie próbuje zabić swojego męża – mocarza Michajła Potoka, ale jej się to nie udaje. A w finale podstępna zdrażczyni ginie od miecza męża.

Dlaczego bohaterowie wschodniosłowiańskiego folkloru traktują czarownice z takim okrucieństwem? Czy to chęć zachowania wszelkimi sposobami podstaw patriarchalnego społeczeństwa, podstaw moralności tamtych czasów, ochrona narodu przede wszystkim, co pogańskie (ponieważ te bohaterki są cudzoziemkami i należą do innej wiary)? Czy może mamy tu do czynienia z tzw. triumfem wojownika nad wrogiem-poganinem? S.A. Tokariew zauważa, że *ten krwawy barbarzyński kult był wytworem wojowniczego życia tamtej epoki*²⁶. Jednak w folklorze, a zwłaszcza w bylinach, dobro zawsze zwycięża, a główny bohater zabija podstępnego i zdradzieckiego wroga, który go zaatakował, bez względu na płeć.

4. Podsumowanie

Jak widać, wizerunki bohaterek rosyjskiego eposu są zarówno piękne, jak i brzydkie, czarujące i odpychające²⁷. Ze względu na styl narracji bylin nie zawsze przedstawiano wygląd kobiet eposu, gdyż jego opisanie nie jest typowe dla tego gatunku. Warto też pamiętać, że w systemie wartości słowiańskich wygląd nie zajmuje pierwszego miejsca. Piękna kobieta w przestrzeni eposu często jest przedstawicielką innego świata, posiadającą magiczne umiejętności, dlatego cechuje ją „nieziemskie piękno” i czary.

O wiele bardziej niż piękny wygląd ceniono na Rusi moralne i etyczne cechy kobiecej atrakcyjności, takie jak: lojalność i oddanie, cnota, kobieca mądrość, piękno serca i duszy, co oczywiście też znajduje odzwierciedlenie w bylinach²⁸. Poprzez takie epickie przykłady są realizowane ludowe wyobrażenia o tym, jaka powinna być kobieta. Narodowe byliny kreują idealny obraz kobiety – zarówno jako mądrej, szanowanej matki, zdolnej do prowadzenia rodziny, jak i jako żony, kochającej, oddanej mężowi, zdolnej dochować wierności w trudnych chwilach i pomóc mężowi wyjść z kłopotów. Wielkie i głębokie uczucia charakteryzują epicki obraz kobiety – idealnej postaci, która żyła w umysłach ludzi.

²⁶ Токарев С.А., *Религия в истории народов мира*, Москва 1963.

²⁷ Усачева И.Ю., *Типология*, dz. cyt.

²⁸ Козловский С.В., *История*, dz. cyt.

W rosyjskich bylinach wojowniczkę symbolizują naturę, co wydaje się całkiem naturalne, ponieważ działają w różnych postaciach i ucieleśniają różne zjawiska i przedmioty rzeczywistości. Pieśni epickie ukazują mitologiczny charakter obrazu Polanicy, ponieważ cechy fizyczne bohaterki, zgodnie z prawami gatunku, są wyolbrzymione. Obok cech mitologicznych jest ona obdarzona także cechami typowo heroicznymi. Siła i waleczność tej mocarnej kobiety jest przesadzona – byliny pokazują, że Polanica z łatwością wymachuje dziewięćdziesięciu funtową buławą, strąca z siodła mocarza, gwizdże, tak że koń wroga pada na kolana²⁹. Folklor pokazuje nam wojowniczą kobietę o niespotykanej urodzie, o silnym charakterze, która ma nie-kobiecą siłę i doskonale włada mieczem i łukiem.

Można stwierdzić, że wizerunek kobiety-wojowniczkę pojawił się w rosyjskich bylinach nieprzypadkowo. Folklor przesadnie pokazuje nam najlepsze cechy epickiej bohaterki: nie tylko jej urodę, ale i siłę fizyczną; odwagę i zręczność, ale także jej mądrość; kobiecy spryt, ale i także jej elastyczność w relacjach z mężczyzną, co pozwala jej zostać żoną bohatera i wspólnie z nim stanąć w obliczu życiowych i społecznych kłopotów. Obraz Polanicy jest obrazem zbiorowym, który nosi w sobie cechy różnych kultur, jednak jest również niezaprzeczalnym dowodem na to, że słowiańska kobieta zawsze miała niezwykle cechy, więc w niczym nie ustępowała mężczyźnie, dlatego stała się prawdziwą bohaterką folkloru wschodniego.

Literatura

Балашов Д.М., *Из истории русского былинного эпоса*, „Русский фольклор XV”, Санкт-Петербург 1975.

Берштам Т.А., *Герой и его женщины: образы предков мифологии восточных славян*, Санкт-Петербург 2011.

Ерунцова Е.Р., *Предпосылки возникновения и формирование образа женщины-воительницы в древнерусском эпосе*, „Потенциал современной науки”, Прага 2016.

Козловский С.В., *История и старина: мировосприятие, социальная практика, мотивация действующих лиц*, Ижевск 2009.

Мадлевская Е.А., *Героиня–воительница в русских былинах*, „Русский фольклор в современных записях”, [Материалы международной научной конференции 25-27 апреля 2002].

Плетнева С.А., *„Амазонки” как социально-политическое явление*, „Культура славян и Русь”, Москва 1998.

Поповкина Г.С., *Некоторые особенности положения женщин вдов в древнерусском обществе*, [w] *Шестая Дальневосточная конференция молодых историков*, Владивосток 2001.

Рыбаков Б.А., *Язычество древних славян*, Москва 1994.

Чернышова Е.В., *Трансформация образов дев–воительниц в тюркском и славянском фольклоре*, „Культура народов Причерноморья”, Симферополь 2012.

Токарев С.А., *Религия в истории народов мира*, Москва 1963.

²⁹ Zob. Bylina „Ilja Muromiec i sóra jego”.

Усачева И. Ю., *Типология женских образов русских былин*, „Современные научные исследования и инновации № 6, 2017
[online:] <https://web.snauka.ru/issues/2017/06/83915> [data dostępu: 2.12.2022].

Aneks

Tabela 1. Archetypy kobiet w Bylinach

Matka: matka Wasylja Busłajewa – powstrzymuje nierozsądnego syna w bitwie, w której jej syn mógł zabić wiele osób, oraz ratuje mieszkańców. Bylina „Wasyl Busłajew”.
Siostra: siostra Mihajła Kozarina. Wychowała brata, została przez niego uratowana w walce z tatarami. „Bylina o Michajle Kozarinie”.
Żona wierna: Nastazja Mikuliszna – oddana mężowi, czeka na jego powrót 12 lat, po czym okazuje mu wielką miłość. Bylina „Nieudane małżeństwo Aloszy Popowicza”.
Żona-wróg: Marja Łabadź Biała – zdradziła i ukrzyżowała męża. Bylina „Michajło Potok”.
Niewierna żona: Apraksja, żona kniazia kijowskiego – miała dużo kochanków, za co dostała karę od Boga. Bylina „Alosza Popowicz i Tuharyn”.
Mocarka-córka: córka Ilji Muromca – walczy z ojcem, ginie w walce. Bylina „Ilja Muromiec i córka jego”.
Mądra kobieta: Awdotja – ratuje miasto, dzięki swej odwadze i sprytowi w rozmowie z osmańskim sułtanem. Bylina „Awdotja Riazaneczka”.
Piękna kobieta: Zabawa Putiatówna – bratanica kniazia kijowskiego, miała tłum zalotników, została porwana przez smoka, uratowana przez mocarza. Bylina „Dobrynia i Żmij”.
Czarodziejka: Marinka Ignatjewna – dzięki magii i szantażowi staje się żoną Dobryni, ale ginie od jego miecza. Bylina „Dobrynia i Marinka”.
Wojownicza, przebrana za mężczyznę: Wasylisa Mikuliszna, córka mocarza Mikuły Selaninowicza – ratuje męża. Bylina „Stawr Godynowicz”.
Łuczniczka: żona Dunaja Iwanowicza – chwali się celnością strzelania z łuku przed mężem, w walce ze sobą oboje giną. Bylina „Dunaj i Nastazja”.
Mocarka z maczugą: Nastazja Mikuliszna, żona mocarza Dobryni – walczy z przyszłym mężem. Bylina „Dobrynia i Nastazja”.
Ratownicza: Nastazja Okuljewna – ratuje ukochanego od byłej żony. Bylina „Michajło Potok”.
Wielka księżna: księżna Olga, księżna Rusi. „Legendsy o ziemi Rusi. Zemsta księżny Olgi”.

Źródło: opracowanie własne.

Kobieta-wojownicza w eposie wschodnich Słowian na przykładzie bylin rosyjskich

Streszczenie

We wschodniosłowiańskich eposach istnieje cały szereg wojowniczych postaci kobiecych, które przy całej swej różnorodności stanowią pewną typologiczną jedność, którą można nazwać typem wojowniczo-bohaterki. Mocarne kobiety odznaczają się siłą i zaradnością, a swoją odwagą nie ustępują męskim postaciom wojowników.

Żeńskie bohaterki bylin, czyli epickich pieśni charakterystycznych dla rosyjskiego folkloru, określane są jako Polanice. Są to mocarze w kobiecej hipostazie.

Na pytanie czy Polanice były Słowiankami większość badaczy przeszłości odpowiedziała przecząco, uważając, że opowieści o dzielnych wojownikach wywodzą się ze świata Scytów i Sarmatów.

Epos bylin przedstawia kilka jaskrawych postaci kobiecych. Najbardziej popularne archetypy w bylinach to: matka, wierna żona, wojownicza i czarodziejka.

Matki bohaterów bylin zawsze służą im radą, tym samym chronią swoich synów od niepotrzebnych kłopotów. Obraz kobiety skromnej, opiekuńczej, wierniej, kochającej i godnej swojego męża ukazuje się w archetypie wierniej żony głównego bohatera eposu. Natomiast kobieta wojownicza to kobieta piękna

i niezależna, o silnym charakterze, która nie boi się wejść w konfrontację z głównym bohaterem. Zaś czarodziejka w pieśniach epickich to piękna uwodzicielka, która dąży do zniszczenia głównego bohatera.

Poprzez takie epickie przykłady realizowane są ludowe wyobrażenia o tym, jaka powinna być kobieta. Narodowe byliny kreują idealny obraz kobiety – zarówno jako mądrej, szanowanej matki, zdolnej do prowadzenia rodziny, jak i jako żony, kochającej, oddanej mężowi, zdolnej dochować wierności w trudnych chwilach i pomóc mężowi wyjść z kłopotów.

Można dojść do wniosku, że w epickich fabułach, zachowanych w folklorze wschodniosłowiańskim, postać kobieca nie pełni wyłącznie drugorzędnej roli. Mając niezwykle cechy, ona w niczym nie ustępuje mężczyźnie, dlatego staje się pełnoprawną bohaterką folkloru wschodniego.

Słowa kluczowe: epos wschodniosłowiański, bylina, polanica, mocarka, wojownicza, Słowianie

Topos zderzenie dobra (prawosławie) ze złem (siły śmierci) w czasopiśmie „Przegląd Prawosławny”

1. Wprowadzenie

Tematyka wojny często pojawia się na łamach publikacji Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego (PAKP). Z jednej strony, historia Polski jest związana z licznymi wojnami, które przeszły przez terytorium kraju, Polacy brali udział w walkach w ramach różnych konfliktów zbrojnych. Z drugiej strony, publikacje PAKP skupiają się również na wojnach, które nie miały bezpośredniego związku z Polską. W przypadku II wojny światowej mamy do czynienia ze szkicami biograficznymi lub publikacjami historycznymi.

Przedmiotem analizy w tym artykule będzie sposób przedstawienia toposu, który można określić jako *zderzenie dobra (prawosławie) ze złem (siły śmierci)*. Należy zauważyć, że nie mówimy tu o teologicznych tekstach, lecz o publikacjach o charakterze informacyjnym lub publicystycznym. Jednocześnie przez wojnę rozumiemy nie tylko działania wojenne, ale także wydarzenia bezpośrednio związane z nimi – ofiary, zniszczenia, fale uchodźców itp. Do tych rozważań zostało wybrane bodaj najpopularniejsze polskie czasopismo prawosławne – „Przegląd Prawosławny: Orthodoxya” (wcześniejsze nazwy: „Tygodnik Podlaski” – „Prawosławie” (1985-1991), „Prawosławie” (1991)). Periodyk ten jest (dalej oznaczany skrótem PP) dystrybuowany we wszystkich parafiach PAKP, a nawet poza granicami Polski. Należy zaznaczyć, że czasopismo o tym samym tytule ukazywało się w języku polskim przed rozpoczęciem wojny w Grodnie², jako organ Prawosławnego Instytutu Naukowo-Wydawniczego. Dzisiejszy „Przegląd” nie pozycjonuje siebie jako spadkobierca przedwojennego periodyku. Obecnie pismo to miesięcznik, magazyn PP (gazeta 1989-1990) oraz dodatek „Sami o Sobie” [SS-PP]. Od 2015 roku PP jest wydawany przez Fundację im. Księcia Konstantego Ostrogskiego.

O stosunku Polskiego Kościoła Prawosławnego do PP pisał zwierzchnik PAKP (1970-1998) metropolita Bazyli: *Czasami pojawia się na waszych łamach myśl nie zupełnie odpowiadająca poglądom Cerkwi. My odbieramy ją jako głos świeckiego ruchu prawosławnego. „Przegląd” bowiem nie jest organem Cerkwi*³. Z okazji wydania 200. numeru czasopisma, redaktorzy opisali stojące przed nimi zadania PP: *Najważniejsza jest dla nas przekazywanie treści, które pozwalają nam i naszym Czytelnikom, mamy taką nadzieję, wzrastać w wierze, przemieniać się i zbliżać do Boga*⁴.

¹ jan.morawicki@uni.lodz.pl, Centrum Badań nad Historią i Kulturą Basenu Morza Śródziemnego i Europy Południowo-Wschodniej im. prof. Waldemara Cerana (Ceraneum), Uniwersytet Łódzki, www.ceraneum.uni.lodz.pl.

² Kalina M., *Polonizacja Cerkwi prawosławnej w województwie białostockim (1918-1939)*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne” 1995, nr 2/4, s. 84.

³ *Mnogaja, mnogaja leta*, „Przegląd Prawosławny” 1995, nr 5, s. 3.

⁴ Bez autora, *Dwusetny numer Przeglądu Prawosławnego*, „Przegląd Prawosławny” 2002, nr 2, s. 3.

Warto zauważyć, że czasopismo przywiązuje dużą wagę do wydarzeń międzynarodowych. Daje to możliwość wykorzystywania bogatego wachlarza tematów dla konstruowania interesującego nas toposu. W pewnych okresach pierwszeństwo miały konkretne kraje i wydarzenia. Na przykład – od końca lat 80. XX wieku liczba publikacji dotyczących Rosji sukcesywnie spada i wzrasta liczba materiałów opisujących życie i historię innych krajów i cerkwi. Następnie szczególnie miejsce zajmują w publikacje związane z wydarzeniami na Bałkanach w czasie wojny w krajach byłej Jugosławii. Oto tylko niektóre nagłówki, które już same w sobie demonstrują sposób postrzegania konkretnych wydarzeń przez autorów PP: *Samotność Serba*⁵; *Niech raczej zginie Serbia*⁶; *Serbia. Dziewiąta krucjata*⁷; *Ukrzyżowane Kosowo*⁸, *Krwawiąca rana Jugosławii*⁹. PP skupiał się także na wydarzeniach w krajach byłego ZSRR: Ukrainie, Białorusi, Rosji: *Cierpi Ukraina*¹⁰; *Modlimy się o jedność cerkwi Ukrainy*¹¹; *Zrozumieć Ukrainę*¹²; *Światłość z Kijowskiej Ławry*¹³; *Losy Ukraińców, losy cerkwi*¹⁴; *Białoruś – teren misji*¹⁵; *Rosja nie czeka na papieża*¹⁶; *Papież i Rosja*¹⁷; *Między Moskwą a Watykanem*¹⁸; *Z Watykanu do Moskwy*¹⁹.

Według słownika terminów literackich topos to: *powszechne schematy argumentacji i perswazji, ustalone ujęcia pewnych tematów i kwestii oraz wzorcowe przykłady wypełnienia określonych miejsc mowy*²⁰. Definicja ta nawiązuje do pojęcia toposu w ramach antycznej retoryki. Inna definicja łączy pojęcie toposu z tradycją starożytną, ale rozszerza zakres pojęcia *...a nade wszystko odwieczne i stale podejmowane motywy i tematy będące świadectwem ciągłości śródziemnomorskiej kultury i uzewnętrznieniem jej archetypicznej wspólnoty*²¹.

Jak widać z przytoczonych definicji, pojęcie toposu związane jest z określonym obszarem kulturowym i czasowym. Jednak w innych przypadkach koncepcja toposu wykracza poza starożytną kulturę śródziemnomorską, okazuje się być związana z głębszymi, psychologicznymi warstwami. Pojawienie się teorii toposu, a raczej jej powrót, wiąże się z pracami niemieckiego filologa Ernsta Roberta Curtiusa. Topos jest dla niego konstantą literacką o charakterze transtemporalnym. Zwracając się do starożytnej tradycji rozumienia toposu jako narzędzia retoryki, Curtius sugeruje, że widzi w nim rodzaj kliszy spotykanej w literaturze europejskiej od czasów starożytnych:

⁵ Radziukiewicz A., *Samotność Serba*, „Przegląd Prawosławny” 1992, nr 7, s. 12.

⁶ Matreńczyk A., *Niech raczej zginie Serbia*, „Przegląd Prawosławny” 1995, nr 2, s. 24-25.

⁷ Bez autora, *Serbia. Dziewiąta krucjata*, „Przegląd Prawosławny” 1995, nr 7, s. 9-10, 14-15.

⁸ Tłum Walters L., *Ukrzyżowane Kosowo*, „Przegląd Prawosławny” 2000, nr 5, s. 25-26.

⁹ Sztorm A., *Krwawiąca rana Jugosławii*, „Przegląd Prawosławny” 2000, nr 7, s. 30-31.

¹⁰ Czykwin E., *Cierpi Ukraina*, „Przegląd Prawosławny” 1992, nr 8, s. 20-21.

¹¹ Matreńczyk A., *Modlimy się o jedność cerkwi Ukrainy*, „Przegląd Prawosławny” 1997, nr 12, s. 12-13.

¹² Boltryk M., *Zrozumieć Ukrainę*, „Przegląd Prawosławny” 1998, nr 9, s. 16-19.

¹³ Matreńczyk A., *Światłość z Kijowskiej Ławry*, „Przegląd Prawosławny” 2001, nr 10, s. 17-19.

¹⁴ Pelica G.J., *Losy Ukraińców, losy cerkwi*, „Przegląd Prawosławny” 2004, nr 12, s. 26-27.

¹⁵ Bajko P., *Białoruś – teren misji*, „Przegląd Prawosławny” 1993, nr 1, s. 16.

¹⁶ Pilawski K., *Rosja nie czeka na papieża*, „Przegląd Prawosławny” 1995, nr 4, s. 11.

¹⁷ Czykwin E., *Papież i Rosja*, „Przegląd Prawosławny” 2000, nr 7, s. 20.

¹⁸ Tłum. Matreńczyk A., *Między Moskwą a Watykanem*, „Przegląd Prawosławny” 2002, nr 5, s. 35.

¹⁹ Matreńczyk A., *Z Watykanu do Moskwy*, „Przegląd Prawosławny” 2004, nr 10, s. 20.

²⁰ Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., pod red. Sławińskiego J., *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 286.

²¹ Tamże, s. 584.

W systemie retoryki starożytnej topika była czymś w rodzaju składu podręcznego. Można tu było znaleźć pomysły najogólniejszego rodzaju – takie, jakich było potrzeba przy układaniu jakiegokolwiek pisma albo mowy²².

Toposy lub *loci communes* nie są bezpośrednio związane z ograniczeniami czasowymi, ale przejawiają się w określonych epokach. Topos można powiązać z cechami gatunkowymi tekstu (np. topika mowy pocieszającej) lub miejscem, jakie zajmuje w tekście (topika wstępu).

Zrozumieć znaczenie konkretnego toposu można tylko poprzez analizę struktury tekstu, w którym się pojawia, oraz zrozumienie kontekstu, w jakim topos funkcjonuje, uważa Jarosław Marek Rymkiewicz. Analiza kulturowo-historyczna pozwala na identyfikację osobliwych słów, znaczeń, zestawów toposów, którymi posługuje się autor. Otwiera to możliwość podziału tekstów na proste i złożone: *Poeta, przywołując przemienny topos, może raz jeszcze przemienić go i wiążąc z innymi elementami struktury, obciążyć nowymi znaczeniami²³.*

Szeroki, strukturalny aspekt toposu ujawnia Janina Abramowska. Badaczka zwraca uwagę na fakt, że sam termin *topos* zamienia się w termin-worek, do którego są wrzucane różnorodne elementy: słowa kluczowe, motywy, obrazy itp. Abramowska powraca do retoryki, do starożytnych korzeni pojęcia, zdaniem badaczki topos jest narzędziem perswazji w stosunku do odbiorcy, zdolnego do rozpoznania semantycznej treści toposu: *Natura toposu jako środka perswazji jest więc paradoksalna: silnie zaksjologizowany i nacechowany asertorycznością²⁴.* Ta definicja, jak przyznaje Abramowska, zbliża pojęcie toposu do stereotypu. Jako przykład autor podaje obraz ogrodu (ogród), który sam w sobie nie może być toposem, ale jest kluczowym elementem wielu innych toposów o różnej treści: ogród rozkoszy, ogród twarzy, ogród duszy, zawiedziony ogrodnik, poeta-ogrodnik. Podstawa toposu oznacza w praktyce możliwość ambiwalencji, ponieważ same wartości każdego społeczeństwa mogą mieć dwoistą naturę. Dla funkcjonowania toposu oznacza to zależność od intencji autora. Abramowska ilustruje tę sytuację na podstawie toposu przekuwania mieczy na lemieszce. Z jednej strony odzwierciedla pragnienie złotego wieku pokoju, spokojnej pracy i dostatku. Z drugiej strony, w społeczeństwie przesiąkniętym etosem życia rycerskiego, wykluczającym banalność życia chłopskiego, topos ten szybko zamienia się w swoje lustrzane odbicie: przekuć lemieszce na miecze.

Z kolei Tatyana Rudi badająca średniowieczną literaturę hagiograficzną podaje znacznie szerszą definicję: *Toposem może być każdy powtarzający się element tekstu – od odrębnej, stabilnej formuły literackiej po motyw, fabułę czy ideę²⁵.* Na przykładzie żywotów świętych Rudi wskazuje także na biblijne korzenie wielu toposów – cechuje je także stabilność przy jednoczesnej możliwości rozwoju. Takimi toposami są np.: pragnienie pełnego podobieństwa do Chrystusa, podobieństwa do cierpień pierwszych męczenników, udzielnie przebaczenia nieprzyjaciołom w obliczu śmierci. Podobne elementy narracyjne odnajdujemy w żywotach chrześcijańskich męczenników. Z kolei

²² Curtius E.R., tłum. Borowski A., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Universitas, Kraków 1997, s. 86.

²³ Rymkiewicz J., *Myśli różnie o ogrodach: Dzieje jednego toposu*, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 29.

²⁴ Abramowska J., *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 73, s. 9.

²⁵ Rudi T.R., *Topika russkikh žitij (voprosy tipologii)*, [w:] Semáčenko S.A. (red.), Rudi T.R., *Russkaa agiografii: Issledovaniâ. Publikacii. Polenika*, Dmitrij Bulanin, Petersburg 2005, s. 61.

w życiu chrześcijańskich ascetów głównym elementem jest topos naśladowania Chrystusa (*imitatio Christi*). W tej sytuacji pewien tekst może zawierać fragment lub fragmenty przedstawiające postać świętego poprzez porównanie poczynań bohatera do ewangelicznej opowieści o życiu Jezusa. Następującą grupę Rudy nazywa toposem naśladowania apostołów (*imitatio apostoli*). Badaczka pisze tu o toposach związanych z misją chrześcijańską wśród ludów pogańskich, ich fabuła zawiera imię chrzciciela ludu jako apostoła lub równego apostołom, przyrównanie misjonarza do św. Konstantyna Wielkiego, posługiwanie się aluzją do fragmentu Księgi Psalmów Ps 42,2: *Jak łania pragnie wody ze strumieni, tak dusza moja pragnie Ciebie, Boże!*²⁶, opis okrucieństwa pogan, grożących misjonarzowi śmiercią i nawracających się pod wpływem jego słów.

Kwestia określenia granic pojęcia toposu była rozpatrywana przez przedstawicieli grupy SATOR (*Société d'Analyse de la Topique dans les Oeuvres Romanesques*) w ramach międzynarodowego projektu badawczego skupionego na pracy z tekstami literatury francuskiej sprzed 1800 roku. Zadaniem grupy było poszukiwanie toposów i tworzenie ich wspólnej bazy. Jednocześnie naukowcy tej grupy odrzucili powiązanie pojęcia toposu z tradycją antycznej retoryki. Francuska badaczka Michèle Weil-Bergougnot zapropozowała definicję pojęcia toposu jako *powtarzalnej konfiguracji informacji narracyjnej*²⁷ (*configuration récurrente d'informations narratives*)²⁸. Ważnym elementem tej definicji jest powtarzalność, czas trwania pojawiania się toposu. Pierwsze pojawienie się jakiejś informacji narracyjnej nie oznacza jeszcze pojawienia się toposu, tylko powtórzenie oznacza jego występowanie. Weil-Bergougnot podaje przykład toposów masek, których liczba zmieniała się w XVIII wieku. Zdaniem francuskiej badaczki topos zawsze kojarzy się z narracją:

*Le topos ne peut pas se résumer en un mot tel que „secret” ou „maladie” ou „masque”; il ne peut se résumer que par une phrase, ou un très petit groupe de phrases rassemblant ses divers éléments, justement parce qu'il est narratif, donc qu'il raconte*²⁹ (Toposu nie da się przedstawić jednym słowem, jak „sekret”, „choroba” czy „maska”, dlatego że jest narracją, co oznacza, że topos coś opowiada).

Topos pojawia się jako narracja sekwencyjna (*la séquence narrative*) w formie krótkiego opowiadania (*le micro-récit*). W pierwszym przypadku mówimy o toposie rozłożonym w dużym tekście, czyli narracji z początkiem i zakończeniem. W drugim przypadku topos może być skoncentrowany na jednej stronie lub w jednym akapicie. Badaczka wyodrębnia toposem i zauważa, że toposemem może być każda jednostka formalna istotna dla danego toposu. Jest to rodzaj słowa-klucza, które samo w sobie nie może być toposem. Np. dla toposu *dama w masce* takimi elementami mogą być słowa: *maska, duch, piękno, małżeństwo* (*le masque, l'esprit, la beauté, le mariage*). Te jednostki strukturalne mogą się zmieniać, przechodzić z jednego toposu do drugiego. Zmiana kluczowych elementów – toposemów prowadzi do powstania nowych toposów.

²⁶ Pismo Święte, Brytyjskie i Zagraniczne towarzystwo biblijne, Warszawa 1975, s. 613.

²⁷ Weil-Bergougnot M., *Un logiciel pour l'histoire littéraire*, „Revue d'histoire littéraire de la France” 1994, nr 11-12, s. 1039.

²⁸ Tłum. autora tu i dalej.

²⁹ Tamże, s. 1042.

Zgodnie z koncepcją Weil-Bergougnoux, toposy mające wspólne toposemy są łączone w zespół topiczny (*ensemble topique*). Na przykład zespół *omdlenie* może łączyć topos *omdlenie z radości, smutku, złości itp.* Na wyższym poziomie uogólnienia możliwe jest stosowanie kategorii toposów (*catégorie*) – tworzenie tematycznych zespołów o bliskim znaczeniu.

Podejście francuskiej badaczki, zarówno jak propozycje innych wymienionych autorów zostały wykorzystane w niniejszym artykule do analizy fragmentów publikacji w PP. Na poziomie toposemu proponuje się posługiwanie się pojęciem znaczenia-klucza. Mogą to być wyrazy o bliskim znaczeniu, toponimy i inne nazwy własne, które tworzą podstawy toposu. W tym miejscu należy poczynić jeszcze jedną uwagę: analizowany topos *zderzenie sił dobra (prawosławie) i zła (siły śmierci)* nie łączy się wyłącznie z cechami gatunkowymi danego tekstu; wybrane do analizy fragmenty obejmują okres od 1989 do 2015 roku, mają charakter poglądowy i ilustrują zjawiska charakterystyczne dla całego badanego okresu.

2. Przykład nr 1

Idziemy tą drogą pod górę. Raptem zza górki wysuwają się dwie maszyny radzieckich żołnierzy. I bez ostrzeżenia zaczynają kłaść po nas z karabinów. Konwojenci krzyczą: „Łażys”. Padliśmy. Ja 10 metrów od samochodu. Modlimy się głośno. Dwóch naszych nie zdążyło położyć się. Na moich oczach zostali zastrzeleni z pistoletu przez kogoś z sowieckich żołnierzy. Za co? Tak nas powitano na radzieckiej ziemi³⁰.

Fragment ten dotyczy sytuacji, w jakiej znalazł się polski żołnierz pochodzący ze wschodnich regionów kraju po wybuchu II wojny światowej. Jednocześnie sam wyraz *wojna* nie pojawia się w tym fragmencie, natomiast toposem wskazuje na military charakter narracji (*żołnierze*), co jest symbolem wojny. On, wraz z użyciem przymiotnika *radziecki* i wzmianką o rozkazie *Łażys*, podkreśla, że chodzi o opis sytuacji wojennej. Ten sam przymiotnik wskazuje, że starcie toczy się z przedstawicielem ateistycznego państwa sowieckiego, w którym prześladowano kultury religijne.

Autor przedstawia drogę na Wschód jako więzień Armii Czerwonej, na co wskazuje obecność strażników (konwojentów), którzy jednak nie gwarantują ochrony przed przemocą. Stanowiska obu stron ilustruje broń jednej z nich (służy do zabijania nieuzbrojonych) i modlitwa drugiej (służy jako obrona przed użyciem broni). Za toposemy więc można uznać wyrazy *karabiny maszynowe* i *modlitwa* – jako broń jednych i oręż drugich. Toposemy te pozycjonują bohaterów tej historii po obu stronach konfliktu? Tragizm chwili podkreśla wskazanie na wynik tej konfrontacji – śmierć. Wymowa całej sytuacji kreowana jest przez wyrazy *bez ostrzeżenia*, *zastrzeleni*. Następnie używa się konstrukcji: *Tak nas powitano na radzieckiej ziemi*. Prawdziwa i symboliczna podróż do Związku Radzieckiego rozpoczyna się od nagłej, gwałtownej i niesprawiedliwej śmierci modlących się prawosławnych żołnierzy. Do tej sytuacji doszło w przestrzenie opanowanej przez siły niesprawiedliwości.

³⁰ Bołtryk M., *Żołnierz Andersa*, „Tygodnik Podlaski” 1989, nr 9, s. 4.

3. Przykład nr 2

*O rzeczywistym stosunku do chrześcijańskich wartości współczesnych europejskich elit świadczy pewien może mało znany, ale znamienny fakt. Otóż, gdy w 1999 roku lotnictwo NATO przez osiemdziesiąt dni bombardowało Jugosławię, śp. patriarcha serbskiej Cerkwi Paweł zwrócił się do przywódców państw NATO z prośbą. Prosił o niewiele: o wstrzymanie bombardowań Belgradu i serbskich miast na jedną paschalną noc, gdy prawosławni świętują zmartwychwstanie Pana. Odpowiedzią były pisane przez brytyjskich żołnierzy na bombach szydercze paschalne pozdrowienia³¹ [PP 2011, 4: *O prześladowaniach chrześcijan*, 38-39, 67].*

W powyższym fragmencie mowa jest o swoistym dialogu między prawosławnym patriarchą serbskim a żołnierzami NATO. Punkt wyjścia opisywany jest za pomocą informacji o skromnym charakterze prośby hierarchy: *Prosił o niewiele* oraz podkreślenia, że apel dotyczy wartości chrześcijańskich, które kwestionują europejskie elity – *świadczy o rzeczywistym stosunku*. Strona przeciwna opisana jest poprzez działania – *trwające bombardowania Jugosławii*, co wskazuje na toposem *siły śmierci*. W dalszej części autor referuje sam apel, podkreślając raz jeszcze skromność prośby – *na jedną paschalną noc*, natomiast wzmianka o Wielkanocy, głównym święcie prawosławnym, podkreśla wagę tego czasu dla prawosławnych i wskazuje na sens zakończenia bombardowania – *gdy prawosławni świętują zmartwychwstanie Pana* (toposem *prawosławie – siły dobra*). Odpowiedź na skromną prośbę patriarchy prawosławni otrzymują od żołnierzy brytyjskich w postaci bomb lotniczych, które mają zostać zrzucone na jugosłowiańskie miasta. Jednocześnie charakter tej odpowiedzi określa przymiotnik *szydercze*. W tym fragmencie, podobnie jak w poprzednim, spotkanie sił dobra i zła jest pokazane w formie konfliktu zbrojnego, w którym siły nie są równe. Jedna ze stron jest uzbrojona, gotowa w każdej chwili do użycia przemocy i to czyni. Druga z kolei ma jako za narzędzie walki modlitwę i świętowanie Wielkanocy. Warto zauważyć, że o ile w pierwszym fragmencie chodziło o stalinowski Związek Radziecki, to w drugim siły zła reprezentuje Sojusz Północnoatlantycki, a dokładniej lotnictwo brytyjskie.

4. Przykład nr 3

Wiesь zmieniła się bezpowrotnie. Przed wojną zamieszkiwało w niej 140 rodzin. W 1945 roku większość mieszkańców przesiedlono na Ukrainę. Tam z głodu w stepie w 1947 roku zmarł cerkiewnik z Binczarowiej, a dziadek poety, Piotr, o czym wnuk po latach napisze w wierszu „Spowiedź w stepie”³².

Kolejny fragment wskazuje na zderzenie sił dobra i zła, ale już w sytuacji tuż powojennej. Siły sprzeciwiające się dobru są zdepersonalizowane, autor nie wskazuje bezpośrednio źródła cierpienia bohaterów – *Tam z głodu w stepie w 1947 roku zmarł cerkiewnik z Binczarowiej, a dziadek poety, Piotr*, jednak te siły są obecne – podkreśla to forma bezosobowa *przesiedlono*, która sygnalizuje obecność toposemu *siły zła* w tym fragmencie. Te siły są źródłem cierpienia bohatera, reprezentującego *prawosławnych* (kolejny toposem). Jego los ilustruje losy tysięcy innych osadników. Mowa tu

³¹ Czykwin E., *O prześladowaniach chrześcijan*, „Przegląd Prawosławny” 2011, nr 4, s. 39.

³² Rydzanicz A., *Spowita tęsknotą*, „Przegląd Prawosławny” 2011, nr 8, s. 17.

o losach Łemków przesiedlonych w połowie lat 40. z Polski do Związku Sowieckiego. To na Ukrainie *zmarł cerkiewnik z Binczarowiej*. Można przypuszczać, że siły sprzeciwiające się prawosławiu są zlokalizowane właśnie w tej bezkresnej przestrzeni stepowej. Przyczyna śmierci – głód – jest bezpośrednio związana z tym miejscem, co potęguje dramatyzm opowieści. Jednocześnie autor zwraca uwagę, że wydarzenia te, mimo ich czasowego oddalenia, pozostają częścią narracji o losach prawosławnych: *wnuć po latach napisze w wierszu*. Podobnie jak w poprzednich fragmentach, aktualna konfrontacja sił dobra ze złem wyraża się w zderzeniu przemocy i pokory, okrucieństwa i słowa – na ten ostatni element wskazuje wiersz opisujący cierpienie bohatera opowieści – w rzeczywistości jedyny środek, choć i symboliczny, do pokonania zła, chociażby w perspektywie czasowej.

5. Przykład nr 4

Tam niemiecki oficer, as lotnictwa, miał za zadanie zbombardować monaster. Spuszczał bomby, ale te wybuchaly obok. Potem zobaczył na niebie kobietę w długiej, błękitniej szacie. Czyniła rękoma znak zabraniający bombardowania. Lotnik zdziwił się. Odleciał. Do Piuchcic wrócił jako starszy pan. Męczyło go pytanie o kobietę na niebie. Wszedł do cerkwi. Spojrzał na ikonę Piuchcickiej Matki Bożej, napisanej w błękitniej szacie, w pełniej postaci. Wszystko zrozumiał³³.

W tym fragmencie mowa jest o wydarzeniach drugiej wojny światowej w Estonii. Mamy do czynienia z konfrontacją sił dobra i zła, która jednak prowadzi do innego rezultatu niż we fragmentach wcześniejszych. Niemiecki oficer, który musi zrzucić śmiertelny ładunek na prawosławną świątynię (toposem *sił zła*), okazuje się bezsilny w obliczu interwencji sił nadprzyrodzonych – *Potem zobaczył na niebie kobietę w długiej, błękitniej szacie* (toposem *siły dobra*). Warto zauważyć, że został pokazany również wizerunek niemieckiego oficera, który przyleciał, by zbombardować prawosławny klasztor – *niemiecki oficer, as lotnictwa, miał za zadanie zbombardować monaster* – innymi słowy, jest to osoba przygotowana, prawdopodobnie zdająca sobie sprawę z własnych czynów. Ten fragment odsyła również czytelnika do historii konfrontacji Niemców z narodami słowiańskimi. Ponadto idea patronatu Maryi – osłony i ochrony w czasach zagrożenia – tak samo w prawosławiu ma bogatą tradycję. Za pomocą tej techniki autor tekstu wzmacnia aktualną opozycję pomiędzy dobrem a złem. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną cechę tej historii. O ile w poprzednich fragmentach wynikiem konfrontacji była śmierć sygnalizowana bezpośrednio lub poprzez wskazanie na użycie broni, to w tej sytuacji wynik konfrontacji i zwycięstwo jednej ze stron oznacza przemianę sił zła, ich ewentualną konwersję – *wrócił jako starszy pan, męczyło go pytanie o kobietę na niebie. Wszystko zrozumiał*. Podkreślimy, że finał opowieści odsyła nas do jednego z najważniejszych elementów dyskursu chrześcijańskiego, toposu *nawrócenia prześladowcy pod wpływem cudu*. Mimo braku bezpośrednich wskazówek co do intencji niemieckiego pilota, który zamierzał zbombardować prawosławny klasztor, opis sytuacji – *spojrzał na ikonę, wszystko zrozumiał* – wskazuje na przemianę duchową, jaka zachodzi po bliższym kontakcie z prawosławiem.

³³ Rydzanicz A., *Ryska Arka*, „Przegląd Prawosławny” 2011, nr 8, s. 24.

Epizod wskazujący na pomoc sił nadprzyrodzonych w konfrontacji z siłami wroga można znaleźć także w innym fragmencie, który nie jest już poświęcony II wojnie światowej.

6. Przykład nr 5

Na jego grób przychodzą tłumy. Bo i historia jego śmierci jest niezwykajna. Wielu uważa go za męczennika, do niego modlili się Serbowie podczas nalotów NATO. Żenia Rodionow został wcielony do wojska w 1995 roku, w wieku dziewiętnastu lat. Po krótkim przeszkoleniu w wojskach ochrony pogranicza pod Kaliningradem, skierowano go na granicę Inguszetii i Czeczenii³⁴ [PP 2011, 10: 22-24, O żołnierzu Żeni].

Tekst ten opisuje historię rosyjskiego żołnierza, który zginął podczas pierwszej wojny czeczeńskiej. Według legendy w niewoli odmówił zdjęcia krzyżyka, za co został stracony. Autor publikacji porównuje dwa wydarzenia poprzez obraz żołnierza-męczennika za wiarę, na grób, którego *przychodzą tłumy* – okazuje się, że wojna w Czeczenii ma związek z konfliktem na Bałkanach, gdzie *modlili się Serbowie podczas nalotów NATO*. Można przypuszczać, że toposem *siły dobra* ukazany jest w tym fragmencie właśnie poprzez przedstawienie Serbów, którzy bombardowaniom przeciwstawiają modlitwę. Jednocześnie poprzez wizerunek głównego bohatera (w pewnym stopniu reprezentuje on także siły dobra, występuje bowiem w swoistej roli świętego męczennika) łączą się ze sobą historie dwóch konfrontacji. Męczeństwo za prawosławny symbol na Kaukazie Północnym łączy się z działaniami zachodniego sojuszu wojskowego przeciwko prawosławnemu krajowi i próbami oporu przy pomocy jednej tylko modlitwy. Podobnie jak w poprzednich tekstach, konfrontacja ma wymiar nie tylko metafizyczny, ale i przestrzenny. Słowa i zwroty *naloty* oraz *skierowano go na granicę Inguszetii i Czeczenii* wskazać mają przestrzenie, które można kojarzyć z siłami przeciwnymi prawosławiu. Charakterystyka uczestników konfliktu – NATO (sojusz wojskowy) i modlący się Serbowie (narodowość) – wskazuje na cechy działań wojennych, w których wojsko nie przeciwstawia się armii, ale całemu narodowi, który broni się przed nalotami za pomocą wstawienictwa rosyjskiego żołnierza-męczennika. Tak więc, sama przestrzeń budowana jest w oparciu o trzy elementy: NATO, Serbowie i tereny kaukaskie.

7. Przykład nr 6

W październiku 2008 roku w Mińsku spotkałem ś.p. o. Dymitra Chmiela, proboszcza parafii w Nieświeżu. W czasie wojny był on oficerem sztabowym. 2 kwietnia 1945 roku – opowiadał – w dniu rozpoczęcia ataku na Königsberg (obecnie Kaliningrad), w czasie ostatniej przed szturmem odprawy do sztabu wniesiono Kazańską Ikonoę Matki Bożej. Nasi dowódcy – marszałek Związku Radzieckiego Aleksander Wasilewski i dowódca piątej armii, generał Nikołaj Kryłow – i inni oficerowie uklękli przed nią i zaczęli się modlić. Inni stali

³⁴ Pietrow O., tłum. Matreńczyk A., *O żołnierzu Żeni*, „Przegląd Prawosławny” 2011, nr 10, s. 22.

*z opuszczonymi głowami. Tak, mówił o. Dymitrij, wszyscy oni byli członkami partii, ale sam na własne oczy to widziałem*³⁵.

Ten fragment w pewnym stopniu przypomina narrację z przykładu 4. Opowieść dotyczy konfrontacji wojsk radzieckich z wojskami nazistowskich Niemiec. Te ostatnie prezentowane są poprzez wskazanie czasu i miejsca: *W czasie wojny i na Königsberg* – czytelnik nie ma więc wątpliwości, przeciw komu dokładnie skierowany był atak wojsk radzieckich. W ten sposób, poprzez nazwę miasta wyrażany jest toposem *siły zła*. Jednocześnie autor zwraca uwagę, że radzieccy dowódcy wojskowi byli przedstawicielami państwa ateistycznego: *oni byli członkami partii*. Aby jednak odnieść zwycięstwo, starsi oficerowie przechodzą swoistą odnowę – *ukłękli przed nią i zaczęli się modlić*. Rolę sił nadprzyrodzonych w tej walce uznają nawet członkowie Komunistycznej Partii ZSRR: *marszałek Związku Radzieckiego Aleksander Wasilewski, dowódca piątej armii, generał Nikołaj Kryłow, inni oficerowie*. Tu także autor tekstu nawiązuje do popularnego w literaturze hagiograficznej toposu słowiańskiego wojownika, szukającego wsparcia sił boskich w walce z wrogiem. Właśnie obraz Bogurodzicy – *Kazańska Ikona Matki Bożej* można uznać za toposem *siły dobra*.

8. Przykład nr 7

*A ponieważ sytuacja Serbów stawała się coraz dramatyczniejsza, w 1990 roku jedzie do Stanów Zjednoczonych, żeby w kongresie opowiedzieć o tym, co się dzieje, żeby zapobiec wojnie. Jedzie nie sam, z Władysławem Anastazym (Jewticiem) i o. Milutinem. W kongresie słyszą bardzo wiele kłamstw na temat swego narodu. I chociaż na wszelkie sposoby starają się wytłumaczyć, co tak naprawdę się dzieje, nie znajdują zrozumienia*³⁶ [PP 2015, 1: *Plakała cała Serbia*, 6].

Autor cytowanej publikacji przedstawia fragment biografii zwierzchnika Serbskiej Cerkwi Prawosławnej, patriarchy Pawła, działającego na rzecz pokoju (toposem). Tak jak w przykładzie 2, hierarcha próbuje zapobiec rozlewowi krwi poprzez dialog: *żeby zapobiec wojnie*. Podobnie jak w poprzednich fragmentach, konfrontacja odbywa się w określonej przestrzeni fizycznej. Wskazuje na to ruch serbskich księży, którzy wyruszają w podróż, by opowiedzieć Stanom Zjednoczonym o wydarzeniach w Serbii. Jednak, podobnie jak w przykładzie 2, próba dialogu z przedstawicielami kongresu okazuje się bezowocna – *słyszą tam bardzo wiele kłamstw*. Toposem *sił zła* tu przedstawiony jest poprzez opis sytuacji. To za oceanem rozstrzygana jest kwestia wojny i pokoju w południowo-wschodniej części Europy. Tam można zapobiec wybuchowi działań wojennych. Jednak próba dialogu nie odnosi skutku. Widać połączenie elementów w symbolicznej przestrzeni Wschodu i Zachodu.

9. Podsumowanie

Podsumowując, w przykładach 1, 2, 5, 7 topos ukazuje *zderzenie sił dobra (prawosławie) i zła (siły śmierci)* poprzez przeciwstawienie się idei, przekonań, wierzeń oraz przemoc fizyczną, reprezentowaną przez różne rodzaje broni – bomby, karabiny maszynowe, samoloty itp. Wydaje się, że pojawia się tu nawiązanie do tradycyjnego chrześcijańskiego obrazu męczennika bądź męczenników za wiarę. W opowiadaniu

³⁵ Czykwin E., *Nowa fala prześladowań*, „Przegląd Prawosławny” 2012, nr 4, s. 22.

³⁶ Matreńczyk A., *Plakała cała Serbia*, „Przegląd Prawosławny” 2015, nr 1, s. 8.

mogą występować zarówno jednostki, jak i całe narody. W przykładzie 5 obraz ten jest przedstawiony w pełni, ale osobowość męczennika staje się nie tylko czynnikiem sprzeciwu, ale też środkiem ochrony przed siłami zła. Charakterystyka zła z przykładów 1, 2, 7 mówi o jego oszustwie, hipokryzji, podczas gdy prawosławie jawi się jako otwarte, szczerze i bezbronne. Jedynym sposobem przeciwstawienia się złu jest słowo lub modlitwa skierowana do sił wyższych. Jednak ta sama modlitwa i aktywny udział sił nieziemskich może również nabrać cech czynnego działania, gdy zło zostaje pokonane przez siły dobra – prawosławia. Podobną sytuację widzimy w przykładach 4 i 6. Zwycięstwu towarzyszy symboliczne nawrócenie, przyjęcie lub aprobata prawosławia przez jego dotychczasowych prześladowców. Ważnym składnikiem interesującego nas toposu jest przestrzeń fizyczna. W różnej formie jest ona pokazana w przykładach 1, 2, 3, 4, 5, 7. Przestrzeń zostaje przedstawiona jako binarna opozycja stref dobra i zła, jak w przykładach 2, 4, 7. W tym przypadku zło wprowadza śmierć w przestrzeń prawosławia. Przykłady 1, 3, 5 przedstawiają sytuację, w której przedstawiciele przestrzeni dobra znajdują się wbrew swojej woli w obszarze rządzonej przez siły sprzeciwiające się prawosławiu. W przykładzie 4 z kolei ruch odbywa się w obu kierunkach, co prowadzi do ostatecznego zwycięstwa dobra.

Literatura

Abramowska J., *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 73, s. 3-23.

Bajko P., *Białoruś – teren misji*, „Przegląd Prawosławny” 1993, nr 1, s. 16.

Bołtryk M., *Zrozumieć Ukrainę*, „Przegląd Prawosławny” 1998, nr 9, s. 16-19.

Bołtryk M., *Żołnierz Andersa*, „Tygodnik Podlaski” 1989, nr 9, s. 4.

Curtius E.R., tłum. Borowski A., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Universitas, Kraków 1997.

Czykwini E., *Cierpi Ukraina*, „Przegląd Prawosławny” 1992, nr 8, s. 20-21.

Czykwini E., *Nowa fala prześladowań*, „Przegląd Prawosławny” 2012, nr 4, s. 22-23.

Czykwini E., *O prześladowaniach chrześcijan*, „Przegląd Prawosławny” 2011, nr 4, s. 38-39, 67.

Czykwini E., *Papież i Rosja*, „Przegląd Prawosławny” 2000, nr 7, s. 20.

Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., pod red. Sławińskiego J., *Słownik terminów literackich*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

Kalina M., *Polonizacja Cerkwi prawosławnej w województwie białostockim (1918-1939)*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne” 1995, nr 2/4, s. 74 -105.

Tłum. Matreńczyk A., *Między Moskwą a Watykanem*, „Przegląd Prawosławny” 2002, nr 5, s. 35.

Matreńczyk A., *Modlimy się o jedność cerkwi Ukrainy*, „Przegląd Prawosławny” 1997, nr 12, s. 12-13.

Matreńczyk A., *Niech raczej zginie Serbia*, „Przegląd Prawosławny” 1995, nr 2, s. 24-25.

Matreńczyk A., *Plakała cała Serbia*, „Przegląd Prawosławny” 2015, nr 1, s. 6-10.

Matreńczyk A., *Światłość z Kijowskiej Ławry*, „Przegląd Prawosławny” 2001, nr 10, s. 17-19.

Matreńczyk A., *Z Watykanu do Moskwy*, „Przegląd Prawosławny” 2004, nr 10, s. 20.

Papież i Rosja, „Przegląd Prawosławny” 2000, nr 7, s. 20.

Pelica G.J., *Losy Ukraińców, losy cerkwi*, „Przegląd Prawosławny” 2004, nr 12, s. 26-27.

Pietrow O., tłum. Matreńczyk A., *O żołnierzu Żeni*, „Przegląd Prawosławny” 2011, nr 10, s. 22-24.

Pilawski K., *Rosja nie czeka na papieża*, „Przegląd Prawosławny” 1995, nr 4, s. 11.

Pismo Święte, Brytyjskie i Zagraniczne towarzystwo biblijne, Warszawa 1975, s. 613.

Radziukiewicz A., *Samotność Serba*, „Przegląd Prawosławny” 1992, nr 7, s. 12.

Rudi T.R., *Topika russkih žitij (voprosy tipologii)*, [w:] Semâčenko S.A. (red.), Rudi T. R., *Russkaâ agiografiâ: Issledovaniâ. Publikacii. Polenika*, Dmitrij Bulanin, Petersburg 2005, s. 59-101.

Rydzanicz A., *Ryska Arka*, „Przegląd Prawosławny” 2011, nr 8, s. 22-24.

Rymkiewicz J., *Myśli różnie o ogrodach: Dzieje jednego toposu*, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 29.

Serbia. Dziewiąta krucjata, „Przegląd Prawosławny” 1995, nr 7, s. 9-10, 14-15.

Spowita tęsknotą, „Przegląd Prawosławny” 2011, nr 8, s. 15-17.

Sztorm A., *Krwawiąca rana Jugosławii*, „Przegląd Prawosławny” 2000, nr 7, s. 30-31.

Tłum Walters L., *Ukrzyżowane Kosowo*, „Przegląd Prawosławny” 2000, nr 5, s. 25-26.

Weil-Bergougnoux M., *Un logiciel pour l'histoire littéraire*, „Revue d'histoire littéraire de la France” 1994, nr 11-12, s. 1038-1055.

Topos zderzenie dobra (prawosławie) ze złem (sily śmierci) w czasopiśmie „Przegląd Prawosławny”

Streszczenie

Ernest Robert Curtius przywrócił pojęcie toposu ze starożytnej przeszłości, obecnie stało się ono jednym z najpopularniejszych narzędzi do analizy szerokiego wachlarza tekstów. Właśnie pojęcie toposu używane jest w tym artykule jako główne narzędzie analityczne. Autor przygląda się toposowi *zderzenie dobra (prawosławie) ze złem (sily śmierci)* w tekstach czasopisma „Przegląd Prawosławny”, związanego z Polskim Autokefalicznym Kościołem Prawosławnym. Zdaniem autora, obecność tego toposu nie jest związana ani z cechami gatunkowymi tekstów, ani z ich bezpośrednią treścią. Topos z kolei można rozłożyć na toposemy, czyli znaczenia-klucze, mogą one być przedstawione w różnych formach. Wnioski płynące z tej analizy dotyczą różnorodności form toposów i wykorzystania toposemów. Zdaniem autora, ważną rolę w formowaniu toposu *zderzenie dobra (prawosławie) ze złem (sily śmierci)* odgrywa opisywanie przestrzeni jako terytorium dobra i zła.

Słowa kluczowe: topos, prawosławie, śmierć, czasopismo

Umieranie jako stan – turgieniewowskie pojmowanie śmierci na przykładzie „Dziennika człowieka niepotrzebnego”

1. Wstęp

Najbardziej spektakularne śmierci w literaturze rosyjskiej XIX wieku są błyskawiczne i niezwykle gwałtowne. Lichwiarka, zaatakowana przez Raskolnikowa w „Zbrodni i karze”, umiera w ciągu kilku sekund, nie mając nawet chwili na rozważenie celowości swojego życia:

Nie miał ani chwili do stracenia. Wyjął już siekiere i oburącz, z rozmachem, jakby poza własną świadomością, ale bez wysiłku, machinalnie, uderzył ją obuchem w głowę. Stało się to niejako bez udziału jego siły².

Również samobójstwo tytułowej bohaterki „Anny Kareniny”, chociaż wywołane przez lata nieprzyjemnych doświadczeń i życia w niezrozumieniu oraz długotrwałe rozmyślenia kobiety nad tragizmem własnej sytuacji, trwa prawdopodobnie jedynie kilkadziesiąt sekund: *Chwilami znów przychodziło jej do głowy, ile szczęścia mogłoby jeszcze dać jej życie, jak boleśnie kocha i nienawidzi Wrońskiego i z jaką straszliwą siłą serce jej bije³.*

Jej uczucia w tamtym momencie, zarówno te wewnętrznie uświadomione, jak i niewysłowione, są jednak na tyle silne, że Tołstoj poświęcił opisowi powyższego wydarzenia dwa akapity. Nadal stanowią one jednak zaledwie mgnienie oka z perspektywy całej powieści, liczącej około tysiąca stron.

Rzeczywiste i mierzalne trwanie momentu zadawania i ponoszenia śmierci przez bohaterów tekstów kultury wydaje się zwykle niczym w stosunku do ładunku emocjonalnego z nim związanego. Dla podkreślenia tego pozaczasowego przeżywania chwila śmierci bywa często rozciągnięta przez narratora do kilku akapitów, skupiających się na odczuciach mordercy, przerażonej ofiary lub samobójcy doszczętnie rozczarowanego swoją egzystencją. Chwila ta zawiera w sobie tyle sprzecznych, gorączkowych i strasznych odczuć, że zazwyczaj staje się jedynym lub jednym z zaledwie kilku punktów kulminacyjnych całego tekstu kultury. Odwrotna proporcjonalność, zauważalna pomiędzy faktycznym czasem trwania wydarzenia a jego odczuwalnym ciężarem psychiczno-fizycznym, zdecydowanie wzmacnia dynamikę tekstu. Powolne umieranie jest monotonne, nuży czytelnika i może zniechęcać do dalszej lektury albo stać się co najwyżej punktem wyjścia do historii właściwej, jakiejś bardziej spektakularnej opowieści. Nikogo zbyt mocno nie porusza przecież oczywista i oczekiwana przez otaczających go bohaterów śmierć starego hrabiego Bezuchowa, po którym dziedziczy Pierre, jeden z głównych bohaterów „Wojny i pokoju”⁴.

¹ Uniwersytet Jagielloński, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej.

² Dostojewski F., *Zbrodnia i kara*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 82.

³ Tołstoj L., *Anna Karenina*, Wydawnictwo TPPR „Współpraca”, Warszawa 1986, s. 776.

⁴ Zob. tenże, *Wojna i pokój*, Zysk i S-ka, Poznań 2018.

2. Umieranie fizjologiczne a psychiczne

Dlaczego zatem „Dziennik człowieka niepotrzebnego”, jeden z najważniejszych tekstów Iwana Turgieniewa, którego literacka sława została przyćmiona przez innych genialnych rosyjskich realistów, tj. Fiodora Dostojewskiego i Lwa Tołstoja, przedstawia śmierć w zupełnie inny sposób? Czyż szczegółowe opisywanie długotrwałego i niezaskakującego w żaden sposób aktu umierania, związanego nie tylko z fizjologią, ale także z cierpieniem psychicznym nie powinno stać się przyczyną zapomnienia tego utworu literackiego? Okazuje się, że również takie przedstawienie śmierci, chociaż dużo mniej widowiskowe, zajmuje specjalne miejsce w literaturze jako odzwierciedlenie wyjątkowo silnego stanu depresji, czy też wszechogarniającej melancholii, która często towarzyszy człowiekowi w rzeczywistości. Jak piszą autorzy antologii „Kultura śmierci, kultura umierania”: *Proces umierania trwa (...) przez cały czas, wszystko wciąż umiera. Umieranie jest bowiem jedynym procesem, który zmusza do zastanowienia się nad swoją egzystencją, nad życiem*⁵.

Śmierć jest zatem komplementarną częścią życia. Towarzyszy człowiekowi przez cały czas, chociaż bolesna świadomość tego faktu jest często wypierana z naszej świadomości, abyśmy nie odczuwali jej zbyt silnie i potrafili zapomnieć o czekającej nas niewiadomej. Zdecydowane przeciwstawienie śmierci życiu to jedno z najważniejszych uproszczeń kultury zachodniej, będące jednocześnie formą obrony psychicznej, pozwalającej ludzkości spokojnie funkcjonować i planować swoje działania.

Opublikowana w 1850 roku nowela „Dziennik człowieka niepotrzebnego”, często uważana za najistotniejsze poza powieściami dzieło Iwana Turgieniewa, to nic innego jak pamiętnik mężczyzny, którego umieranie nie jest zaledwie atrakcyjnym z perspektywy czytelnika i emocjonującym momentem, zmieniającym bieg wydarzeń w świecie przedstawionym, ale stanem permanentnym. Czulkaturin to trzydziestoletni zubożały szlachcic, który właściwie nigdy nie żył naprawdę, cały czas boleśnie uświadamiając sobie swoją mało znaczącą pozycję w świecie i prześladowający go brak szczęścia. Co prawda, zaczyna on prowadzić dziennik dopiero w ostatnich dniach egzystencji, kiedy męczy go także choroba fizyczna, jednak wydaje się, że jest ona zaledwie dodatkiem do cierpień psychicznych, niepozwalających mu funkcjonować normalnie od wielu lat.

Co ciekawe, w utworze nie pojawia się opis faktycznego fizjologicznego umierania. Autor pamiętnika oznajmia jedynie, że ten szczególnie czas właśnie się zaczyna, nawołując jednocześnie czytelników, by korzystali z życia, dopóki trwa: *Я умираю... Живите, живые!*⁶ Pominięcie opisu tego ostatecznego momentu jest oczywiście w dużej mierze podyktowane przeszkodą formalną – narracja prowadzona jest w pierwszej osobie. Warto jednak zauważyć, że pod ostatnimi zdaniami jego rozmyślań znalazło się miejsce dla notatki od fikcyjnego wydawcy (której obecność była dosyć popularnym zabiegiem w rosyjskiej literaturze romantycznej), dotyczącej kilku wersów, dopisanych pod ostatnimi zapiskami bohatera innym charakterem pisma i potępiających jego historię. We wspomnianym komentarzu także zabrakło opisu fizycznej śmierci Czulkaturina. Czytelnik może dowiedzieć się z niego jedynie, że miała ona miejsce w nocy z 1 na 2 kwietnia⁷.

⁵ Guzowski A., Krajewska-Kułak E., Bejda G. (red.), *Kultura śmierci, kultura umierania*, Uniwersytet Medyczny w Białymstoku, Białystok 2016, s. 7.

⁶ Turgieniew I., *Дневник лишнего человека (Dziennik człowieka niepotrzebnego)*, [w:] *Иван Тургенев. Малое собрание сочинений*, Azbuka, Petersburg 2012, s. 373.

⁷ Zob. tamże.

Bohater „Dziennika człowieka niepotrzebnego” tak naprawdę zaczął ginąć psychicznie już dawno temu. Fizyczne chorowanie teoretycznie doprowadziło go do śmierci, ale czyż może naprawdę umrzeć człowiek, który od dawna patrzy na świat żywych z ogromnego dystansu, odczuwający swoją wewnętrzną martwość? Co prawda Czulkaturin podkreśla, że nigdy nie byłby w stanie popełnić samobójstwa, ale jednocześnie przyznaje, że i tak w jakiś sposób przeczuwał swoją zbliżającą się śmierć:

Одно только средство, признаюсь откровенно, никогда мне не приходило в голову, а именно: я ни разу не подумал лишить себя жизни. Отчего это мне не пришло в голову, не знаю... Может быть, я уже тогда предчувствовал, что мне и без того жить недолго⁸.

Wydaje się zatem, że nawet zasadnicza niechęć do zakończenia swoich cierpień może być pewnego rodzaju dowodem skrajnie pasywnej postawy głównego bohatera.

Struktura jego psychicznego umierania jest nieporównywalnie bardziej złożona niż w przypadku „zwyczajnej” śmierci biologicznej. Choroba fizyczna wydaje się niczym w stosunku do cierpień psychiki, których nie zdołają stłumić nawet najwymyślniejsze lekarstwa. Śmierć jego duszy nie jest zaledwie momentem. Można ją porównać do głębokiej depresji, wywołanej rozczarowaniem rzeczywistością. Jest to stan wyjątkowo tragiczny również dlatego, że nie da się go w żaden sposób udowodnić z pomocą jednoznacznych analiz i niepodważalnych badań. Powolnego psychicznego umierania nie widzą otaczający bohatera ludzie, a nawet jeśli jego wyraźne oznaki mogłyby wzbudzać ich chwilowe zainteresowanie, są one zwykle zrzucone na karb specyficznego charakteru mężczyzny i ignorowane. Śmierć tego typu jest, bez wątpienia, przede wszystkim subiektywnym odczuciem, ale przez swoje wrażenie bycia niezwykle rzeczywistą z perspektywy przeżywającego ją bohatera wywołuje ona u niego niesłychanie silne przeświadczenie, że cały świat nie ma sensu.

3. Odpowiedzialność bohatera za własny stan psychiczny

Czulkaturin nie zauważa w swoim życiu pozytywnych stron. Nawet przeszłość nie wywołuje w nim żadnych szczególnych uczuć:

(...) моё прошедшее даже мне самому не представляет ничего ни слишком веселого, ни даже слишком печального, стало быть, в нём точно нет ничего достойного внимания⁹.

Brak możliwości poprawy własnej sytuacji, związany z nieumiejętnością pogodzenia się z zawodem miłosnym i brakiem odpowiednich, w jego mniemaniu, środków finansowych stały się przyczyną największych zmartwień mężczyzny. Czy jednak jego stan psychiczny nie jest w dużej mierze wynikiem zwyczajnej nieumiejętności dostosowania się do sytuacji i wykorzystania własnego potencjału? Nie bez powodu tytuł tej noweli stał się inspiracją do wyodrębnienia spośród bohaterów XIX wieku szeroko opisanego w literaturoznawstwie rosyjskim typu „zbędnego człowieka” (ros. *лишний* – zbędny, niepotrzebny).

Analizując tekst tego utworu w kluczu pojmowania Czulkaturina jako „zbędnego człowieka”, można dojść do wniosku, że, przynajmniej częściowo, winą za przeżywane

⁸ Tamże, s. 350.

⁹ Tamże, s. 332.

przez bohatera cierpienia psychiczne trzeba obarczyć jego samego – melancholika, zatracającego się we własnym cierpieniu. Jego niezdolność do wyrwania się z objęć śmierci psychicznej może zostać, w pewnym stopniu, podana w wątpliwość, jeśli weźmiemy pod uwagę przynależność społeczną mężczyzny. Jest on biedny, ale i tak należy do wyższej warstwy społecznej niż większość mieszkańców Imperium Rosyjskiego. Bohater głęboko wierzy, że sytuacja finansowo-społeczna nie daje mu szans być szczęśliwym – czy tak? Brak mu przecież przede wszystkim inicjatywy. Jak typowy „zbędny człowiek” rezygnuje z (niezbyt licznych, jednak istniejących) możliwości zmiany swojego życia. Przed śmiercią Czulkaturin stwierdza:

*Если б по крайней мере теперь, перед смертью (...) если б какой-нибудь милый, грустный, дружеский голос пропел надо мною прощальную песнь, – песнь о собственном моём горе, я бы, может быть, помирился с ним. Но умереть глухо, глупо...*¹⁰

Z jego słów wynika, że jakiegokolwiek dobre słowo, usłyszane z ust innego człowieka, byłoby w stanie uleczyć go przynajmniej z cierpień psychicznych i sprawić, że śmierć stałaby się dla niego tym, czym jest dla większości z nas – przyszłym końcem istnienia fizycznej ludzkiej powłoki. Wobec braku takiej pomocy pozostaje ona wciąż trwającym procesem wędnięcia duszy mężczyzny. Czyż jednak wcześniejsze zachowanie bohatera nie doprowadziło go do takiej samotności, w której nie może liczyć na żadne wsparcie? Czy sam nie zdecydował się na taką egzystencję, odrzucając wszelkie możliwości interakcji z otoczeniem, gdy ukochana, jak utrzymywał, kobieta odrzuciła jego zaloty? Czy wreszcie nie są to jedynie słowa, które Czulkaturin rzuca na wiatr, uważając je za godne w tym momencie swojego życia, skoro, jak sam wcześniej przyznaje, nawet rodzicielska miłość nie polepszała jego stanu psychicznego: *Отец и мать оба меня любили; но от этого мне не было легче*¹¹. I na koniec: czy rzeczywiście tak mocno kochał on kobietę, której nawet do końca nie rozumiał, żeby dać temu niszczącemu uczuciu przyzwolenie na zadanie jego psychice ostatecznego ciosu?

Czulkaturin odczuwa niewysłowioną tęsknotę za życiem, którego właściwie nigdy nie doświadczył. Cała egzystencja mija mu na przeżywaniu istnienia pewnego rodzaju braku, którego nie jest w stanie zdefiniować i chyba nawet nie do końca go sobie uświadamia. Oczywiście bohater próbuje podświadomie utożsamiać go z niepowodzeniem w miłości romantycznej lub trudną sytuacją finansową, jednak wydaje się, że jego rozczarowanie jest tak wszechogarniające, że nie byłby w stanie być szczęśliwy nawet w innych warunkach. Ten stan psychiczny jest właściwie jego najważniejszą charakterystyką.

4. Testament przekonaniowy głównego bohatera

To właśnie ogólne rozczarowanie własnym zachowaniem, uświadomione przez bohatera dopiero, jak się zdaje, w ostatnich chwilach na tym świecie (*Уничтожаясь, я перестаю быть лишним...*¹²), sprawiają, że ostatnie z zapisanych przez niego słów są radą dla tych, którzy wciąż żyją. *Живите живые*¹³ (pol. *Żyćcie żywi*), zachęca

¹⁰ Tamże, s. 371.

¹¹ Tamże, s. 328.

¹² Tamże, s. 372.

¹³ Tamże.

narrator, przyznając tym samym, że sam nigdy tak naprawdę nie stosował się do tej zasady. Jego trwanie w świecie było jedynie iluzją prawdziwego działania. Czulkaturin pojmuje, niestety zbyt późno, że nie robiąc nic, nie był w stanie w żaden sposób zmienić otaczającej go rzeczywistości. Zdaje sobie sprawę z tego, że był „zbędnym człowiekiem” i jego odejście niczego nie zmieni w świecie.

Interesującym i wyjątkowo charakterystycznym dla twórczości Turgieniewa zabiegiem jest przytoczenie przez narratora pod koniec swojego dziennika cytatu z filozoficznego wiersza Aleksandra Puszkina „Czy błędę po ulicach szumnych”, dotyczącego ponadczasowej siły przyrody:

И пусть у гробового входа

Младая будет жизнь играть

И равнодушная природа

*Красою вечною сиять!*¹⁴

Powyższy cytat idealnie koresponduje z turgieniewowskim poczuciem bezsilności człowieka wobec przyrody i ogromnym szacunkiem wobec jej nieśmiertelnego piękna. Równocześnie, jego przytoczenie przez Czulkaturina stanowi pewnego rodzaju manifest: rozumiem, że życie ludzkie jest niczym wobec możliwości natury, która stanowi monumentalną, niezwykłą moc, zdolną do tego, o czym człowiek może tylko marzyć; wiem, że nie jestem w stanie zrobić nic, co mogłoby zostać zapamiętane na zawsze, bo wieczna jest tylko natura.

Co ciekawe, bohater „Dziennika człowieka niepotrzebnego” umiera wiosną, gdy przyroda budzi się do życia. Na szczególną uwagę czytelnika zasługuje przede wszystkim widoczny nawet w atmosferze utworu kontrast między cyklicznym odradzaniem się natury a jednostkowością życia człowieka.

Uznanie absolutnej władzy przyrody w kontekście całej twórczości Turgieniewa nie powinno być jednak rozumiane w sposób dosłowny i utożsamiane z przyzwoleniem na pełne uznawanie przez człowieka swojej niemocy, połączone z rezygnacją i niezachwianą świadomością o bezsensowności wszelkiego rodzaju działań. Jak pisze autor w utworze „Довольно” (pl. dosyć): *Сиди в грязи, любезный, и тянись к небу! Величайшие из нас — именно те, которые глубже всех других сознают это коренное противоречие (...)*¹⁵.

Człowiek bez wątpienia powinien uświadamiać sobie swoje niezaszczytne miejsce we wszechświecie, ale równocześnie starać się dążyć do uczynienia swojego życia wartościowym. Budować sens w jego ogólnej bezsensowności, aby nie było jedynie pustką. Ten, często podświadomy, konflikt dążeń i możliwości, wynikający z ambiwalentnego pojmowania ponadczasowej siły przyrody, będącej równocześnie Matką Ziemią i największym wrogiem, niweczącym ostatecznie wszelkie nasze starania, stał się istotną, choć często niewidoczną na pierwszy rzut oka, przyczyną cierpień psychicznych wielu „zbędnych ludzi”, w tym Czulkaturina.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tenże, *Довольно*, [w:] *И. С. Тургенев. Сочинения*, t. IX, Moskwa-Leningrad 1965, s. 122.

5. Czulkaturin jako „zbędny człowiek”

Złudna niemożność poprawy sytuacji z pomocą zasobów i szans, którymi bohater dysponuje, związana z brakiem wewnętrznej inicjatywy, to klasyczny problem „człowieka niepotrzebnego”. Często jest ona rezultatem nadmiernego skupiania się na przyjemnościach, dostępnych dla konkretnej klasy społecznej. W taki sposób postępuje m.in. bohater tytułowy „Eugeniusza Oniegina” Aleksandra Puszkina¹⁶. Turgieniewowski szlachcic jest jednak mentalnie nieco poważniejszy w swoim zaniechaniu jakichkolwiek działań i nie ulega pokusom świata materialnego, aby zaspokoić wewnętrzną potrzebę poprawy swojego nastroju. Może to jednak w pewnej mierze wynikać z zasadniczej różnicy majątkowej między bohaterami: Czulkaturin nie miał przed sobą perspektywy otrzymania spadku, który umożliwiłby mu spłacenie potencjalnych długów. Nie bez znaczenia pozostaje także fakt, że potrzeby i przyzwyczajenia mieszkającego w dużym mieście Oniegina były zorientowane raczej na życie pełne rozrywek, a nie na samotnicze rozmyślenia, które wybrał wiejski bohater Turgieniewa.

Czulkaturin nie był w stanie zwalczyć marazmu między innymi dlatego, że cały czas rozmyślał nad swoimi rozterkami, zatracając się w nich. Takie zachowanie obecnie zostałoby uznane za przejaw głębokiej depresji, wymagającej specjalistycznego wsparcia. Z perspektywy XIX-wiecznego twórcy, a także czytelnika literatury rosyjskiej było ono w dużej mierze stanem obrazującym ogólne rozczarowanie egzystencjalne w tym kraju.

Pytanie o rzeczywistą możliwość poprawy sytuacji nie tylko indywidualnej, ale także społecznej przez pełną wątpliwości i, jak się zdaje, bezsilną wobec świata jednostkę pozostaje aktualne do dziś. Czy rzeczywiście „zbędny człowiek” ponosi winę za swój brak inicjatywy i czy jego funkcjonowanie, będące w istocie zawieszeniem w stanie śmierci psychicznej, mogłoby zmienić się w wartościowe działanie, gdyby tylko bohaterowi udało się wyrwać z odrętwienia? Nie ulega wątpliwości, że Turgieniew nie daje nam jednoznacznej odpowiedzi na powyższe pytania. Zastanawiający jest jednak fakt istnienia niezwyklej więzi między cechami jego zrezygnowanych i „martwych” bohaterów a ogólną charakterystyką rosyjskiej duszy, podkreślającą, że:

The Russian sense of melancholy is not personal, but rather a social mood, a feeling of loss and a strong collective sense of being the people who carries the cross, through revolutions and upheavals, on behalf of the world¹⁷.

Taka melancholia doprowadza do silnego rozczarowania, związanego z brakiem przynależności do konkretnego miejsca, a także nierozzerwalnych, jak się zdawało, więzi międzyludzkich. Nie bez znaczenia dla takiego pojmowania przestrzeni i relacji pozostaje ciągła niestałość i niepewność, z jaką mierzą i mierzyli się na co dzień mieszkańcy dzisiejszej Federacji Rosyjskiej. Motyw tego typu melancholii jest od wieków obecny w literaturze rosyjskiej, jednak jego turgieniewowska wersja to wyjątkowa realizacja, zakładająca, że rozczarowanie jako nieodłączny element ludzkiego życia powoli i nieubłagane doprowadza człowieka do w pewnym sensie prawdziwej, choć jeszcze nie fizycznej, śmierci, zabijając w nim chęć do dalszego działania.

¹⁶ Zob. Puszkina A., *Eugeniusz Oniegin*, Wydawnictwo Aksjomat Piotr Nodzyński, Toruń 2007.

¹⁷ Johnsen S., *Russia: The Unhappy People*, <https://partner.sciencenorway.no/civil-society-communism-diku/russia-the-unhappy-people/1420431> [data dostępu: 06.11.2022].

Rozpatrując zachowanie głównego bohatera utworu w kategoriach, charakterystycznych dla XIX-wiecznej szlachty, mającej problemy ze wcielaniem w życie swoich zamierzeń, zauważamy, że było ono dość powszechnym sposobem psychicznego wyzbywania się przez najbogatszych obywateli Imperium Rosyjskiego odpowiedzialności za sytuację otaczającego ich świata. Brak pieniędzy, na który skarży się Czulkaturin, jest jedynie częściowo zasadną przyczyną jego depresyjnych rozmyślań. Jego cierpienia wydają się niczym wobec mąk przeżywanych przez chłopów, oni jednak w większości nie dają swoim uczuciom zwyciężyć nad zdroworozsądkowym podejściem do życia i pracują dalej. Autor opisuje ich niesłyszana wolę przetrwania, m.in. w cyklu nowelistycznym „Zapiski myśliwego”¹⁸, zwracając szczególną uwagę na to, w jaki sposób sytuacja społeczna i finansowa hartowały ducha najbiedniejszych. Ogromną część życia chłopów wypełniała praca, nie mieli oni zatem możliwości rozpamiętywania niepowodzeń i tragicznych wydarzeń, mających tak wielki wpływ na stan psychiczny Czulkaturina.

6. Choroba duszy a bycie „zbędnym człowiekiem”

Czy więc bohater „Dziennika człowieka niepotrzebnego” prawdziwie zasługuje na współczucie czytelnika? Czy nie użala się nad sobą, zbytnio roztrząsając sytuacje, których naprawdę nie jest w stanie zmienić i które powinien po prostu przetrwać? Może, aby jego życie stało się wartościowe, powinien był po prostu podporządkować się warunkom zewnętrznym i, jak znacznie biedniejsi od niego, próbować celebrować każdą dobrą chwilę, nie dając się stłamsić rozczarowaniu i melancholii? Czyż bycie melancholikiem to nie niezwykle wygodne usprawiedliwienie dla niepodejmowania jakichkolwiek działań w kierunku polepszenia sytuacji indywidualnej i społecznej, w których znalazł się główny bohater? Rozważania, dotyczące rzeczywistej zdolności Czulkaturina do zwalczania melancholijnej choroby duszy i zapobieżenia własnej śmierci psychicznej, mogą być tylko retoryczne. W przeciwieństwie do innego dobrze znanego „zbędnego człowieka”, tj. Eugeniusza Oniegina, narrator „Dziennika człowieka niepotrzebnego” nie skupia się w życiu od początku jedynie na przyjemnościach (oczywiście i bohaterowi Puszkina nie można odmówić pewnego rodzaju refleksji nad własnym postępowaniem wobec Tatiany, jest ono jednak oddalone w czasie i podyktowane przede wszystkim wyrachowaniem, próżnością oraz chęcią pełnego zaspokojenia potrzeb własnego ego, a nie wynikiem próby odkupienia win). Największym grzechem Czulkaturina wcale nie jest przywiązanie do wygod i świata materialnego, jak wiemy, jego majątek nigdy nie był pokaźny, a sam bohater nie korzystał z niego zbyt aktywnie. Jego najgorsze przewinienia to powolne popadanie w apatię, bezczynność, zagubienie w gąszczu własnych myśli i potrzeb. Czulkaturin grzeszy więc rozgoryczeniem, którego nie umie pokonać. Bohater rozpamiętuje swoje porażki i to właśnie doprowadza go do stanu, w którym nie umie już wyrwać się z marazmu. Jego przewinienia nie są jednoznacznie niewybaczalne. Stanowią w dużej mierze niemy krzyk człowieka zagubionego we własnych potrzebach.

Wydaje się, że nie ma jednoznacznej i odpowiedniej odpowiedzi na pytanie o zasadność postawy głównego bohatera. Z jednej strony, możemy uważać go za najwyraźniejszy przykład „zbędnego człowieka” i zarzucać mu brak jakiegokolwiek woli do zmiany swojej sytuacji. Z drugiej, jego zachowanie wydaje się klasycznym przykładem

¹⁸ Zob. Turgieniew I., *Zapiski myśliwego*, Zysk i S-ka, Poznań 2013.

takiego stanu psychiki, który dziś nazwalibyśmy depresją i który, niewątpliwie, powinien być leczony. Uświadomienie i zaakceptowanie bardzo realnego istnienia jego specyficznej choroby duszy to pierwszy krok do rozumienia idei turgieniewowskiego rozczarowania. Ten motyw, połączony z mniej wyraźnymi jego przejawami, takimi jak melancholia i nostalgia, przewija się przez prawie całą twórczość autora. Jest to swego rodzaju choroba jego bohaterów, na którą zdają się zapadać prawie wszystkie jednostki, które cechuje głęboka wrażliwość. Wewnętrzna martwota Czulkaturina to nic innego jak właśnie permanentny stan rozczarowania, jego ostatnie stadium, które u tego bohatera przejawia się jako monotonne trwanie w smutku tak głębokim, że nie pozwala on na istnienie jakichkolwiek innych uczuć. Warto jednak zauważyć, że niektóre, reagujące bardzo emocjonalnie, turgieniewowskie postacie nie są w stanie znieść takiej apatii przez dłuższy czas. Ich martwota psychiczna prawie od razu przeradza się w śmierć fizyczną. Klara Milicz, główna bohaterka jednej z opowieści tajemniczych autora¹⁹, nie zniosła nawet pierwszych przejawów tego stanu i zdecydowała się na popełnienie samobójstwa, by nie musieć trwać w podobnym zawieszeniu ani momentu dłużej.

Opisany powyżej klucz pojmowania zachowania „zbędnego człowieka” jako osoby głęboko rozczarowanej i prawdziwie cierpiącej pozwala (przynajmniej częściowo) uznać Czulkaturina nie za zblazowanego szlachcica, który nie umie cieszyć się tym, co ma i starać się wykorzystywać to jak najlepiej, a za ofiarę sytuacji, człowieka głęboko skrzywdzonego nie tylko przez los, ale także przez otaczających go ludzi, niezdolnych do dostrzeżenia jego problemów. Warto jednak zauważyć, że postać, z którą mamy do czynienia, jest na tyle niejednoznaczna i tak złożona pod względem psychologii, że jakiegokolwiek próby ostatecznego ocenienia i jednostronnego wartościowania go same w sobie byłyby błędem.

7. Podsumowanie – martwota duszy jako choroba turgieniewowskich bohaterów

Rozczarowanie to podstawowa choroba turgieniewowskich bohaterów, nie dziwi więc fakt, że doprowadza ono do martwoty nie tylko Czulkaturina. Z podobnym przedstawieniem tego motywu stykamy się podczas lektury powieści „Szlacheckie gniazdo”. Nieszczęśliwi zakochani Liza Kalitina i Fiodor Ławrecki mierzą się z tym stanem w różny sposób. Wierząca panna decyduje się na sprzyjające apatii i faworyzujące monotonię życie w klasztorze. Mężczyzna próbuje w jakikolwiek sposób wzbudzić w sobie silniejsze uczucia, które mogłyby wyrwać go z głębokiego otępienia. Przyjeżdża do rodzinnego domu ukochanej, zastaje go jednak zmienionym. To wydarzenie sprawia, że Ławrecki jeszcze silniej czuje swoje oderwanie od rzeczywistości i wszechogarniającą starość duszy, rozumianą jako brak aktywnej więzi z otoczeniem. Bohater żyje już niejako poza rozgrywającymi się we współczesnym mu świecie wydarzeniami²⁰. Jego powłoka fizyczna wciąż istnieje, jednak on już nie ma w sobie ani krzty inicjatywy.

Również główni bohaterowie „Ojców i dzieci” dobrze znają stan apatii, przeżywają go jednak jeszcze inaczej. Martwy w środku Bazarow w zasadzie naumyślnie naraża

¹⁹ Zob. Turgieniew I., *Za grobu (Klara Milicz)*, [w:] *Opowieści tajemnicze*, Książka i Wiedza, Warszawa 1988, s. 260-309.

²⁰ Zob. Turgieniew I., *Szlacheckie gniazdo*, Wydawnictwo TPPR „Współpraca”, Warszawa 1985.

się na zarażenie tyfusem – po miłosnym rozczarowaniu nic nie trzyma go już na tym świecie. Wydaje się, że również choroba Czulkaturina mogła, przynajmniej częściowo, być wywołana jego psychicznym nastawieniem do życia, które wydawało mu się już bezsensowne. Obaj bohaterowie nie rozważają jednak klasycznego samobójstwa jako sposobu skrócenia swoich cierpień. Także obojętna wobec uczuć Bazarowa Odincowa może zostać określona jako psychicznie martwa. Jej zaufanie do świata zostało zniszczone przez trudną młodość²¹. Wydaje się także, że kobieta z premedytacją nie chce ożywiać sfery uczuciowej, wiedząc, że miłość często wiąże się także z byciem zranioną. Samo w sobie jest to poważnym zaburzeniem, ale XIX-wieczne Imperium Rosyjskie nie jest w stanie zapewnić pomocy cierpiącym z powodu ciągłego niepokoju. Co więcej, nie umie ich nawet trafnie diagnozować.

Podziękowania

Autorka artykułu składa serdeczne podziękowania dr. hab. Józefowi Kufflowi, prof. UJ za pomoc w analizie ogólnego obrazu rozczarowania w twórczości Iwana Turgeniewa.

Literatura

Dostojewski F., *Zbrodnia i kara*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

Guzowski A., Krajewska-Kułak E., Bejda G. (red.), *Kultura śmierci, kultura umierania*, Uniwersytet Medyczny w Białymstoku, Białystok 2016, s. 7.

Johnsen S., *Russia: The Unhappy People*, <https://partner.sciencenorway.no/civil-society-communism-diku/russia-the-unhappy-people/1420431> [data dostępu: 06.11.2022].

Puszkina A., *Eugeniusz Oniegin*, Wydawnictwo Aksjomat Piotr Nodzyński, Toruń 2007.

Tołstoj L., *Anna Karenina*, Wydawnictwo TPPR „Współpraca”, Warszawa 1986.

Tołstoj L., *Wojna i pokój*, Zysk i S-ka, Poznań 2018.

Turgeniew I., *Ojcowie i dzieci*, Wydawnictwo TPPR „Współpraca”, Warszawa 1987.

Turgeniew I., *Szlacheckie gniazdo*, Wydawnictwo TPPR „Współpraca”, Warszawa 1985.

Turgeniew I., *Zapiski myślowe*, Zysk i S-ka, Poznań 2013.

Turgeniew I., *Zza grobu (Klara Milicz)*, [w:] *Opowieści tajemnicze*, Książka i Wiedza, Warszawa 1988, s. 260-309.

Turgeniew I., *Дневник лишнего человека (Dziennik człowieka niepotrzebnego)*, [w:] *Иван Тургенев. Малое собрание сочинений*, Azbuka, Petersburg 2012, s. 373.

Turgeniew I., *Довольно*, [w:] *И. С. Тургенев. Сочинения*, t. IX, Moskwa-Leningrad 1965, s. 110-122.

Umieranie jako stan – turgeniewowskie pojmowanie śmierci na przykładzie „Dziennika człowieka niepotrzebnego”

Streszczenie

Głównym tematem niniejszego artykułu jest specyficzny obraz śmierci, przedstawiony w utworze „Dziennik człowieka niepotrzebnego” autorstwa Iwana Turgeniewa. Zjawisko to zostało sklasyfikowane w pracy nie jako jednostkowe wydarzenie, kończące życie bohatera i związane jedynie z fizjologią, a jako chroniczny

²¹ Zob. tenże, *Ojcowie i dzieci*, Wydawnictwo TPPR „Współpraca”, Warszawa 1987.

stan duszy, porównywalny z ciężką depresją. Dla wyraźnego przedstawienia cech opisywanego motywu monotonnej śmierci psychicznej, został on zestawiony z najbardziej charakterystycznymi gwałtownymi śmierciami, stanowiącymi trzon fabularny arcydzieł XIX-wiecznej literatury rosyjskiej. Na podstawie powyższego porównania możliwe stało się wyróżnienie zasadniczych identyfikatorów specyficznego kodu śmierci, obecnego w twórczości Turgieniewa.

Głównym problemem badawczym pracy była próba możliwie najpełniejszego zdefiniowanie turgieniewowskiego pojmowania umierania, a jej cele poboczne to: znalezienie odpowiedzi na pytanie o zasadność pojmowania takiego typu umierania jako niezależnego od bohatera zjawiska i jego związek z permanentnym uczuciem rozczarowania, obecnym w większości dzieł autora.

Motyw umierania w „Dzienniku człowieka niepotrzebnego” poddano analizie, skupiającej się na działaniu barier psychologicznych głównego bohatera, ograniczających jego możliwości aktywnego podejmowania interakcji z otoczeniem. Zachowanie narratora utworu, który stał się pierwowzorem charakterystycznego dla XIX-wiecznej literatury rosyjskiej zbędnego człowieka, stało się przyczynkiem do rozważań na temat bierności szlachty rosyjskiej wobec spotykających ją niepowodzeń. W artykule omówione zostały przyczyny, które doprowadziły bohatera do martwoty duszy, tj. nieszczęśliwa miłość, zła sytuacja materialna i przedłużające się poczucie beznadziejności. Zasadność wspomnianych czynników wywołujących śmierć psychiczną została przeanalizowana przez pryzmat ogólnej sytuacji jednostki w Imperium Rosyjskim w XIX wieku.

Słowa kluczowe: Iwan Turgieniew, umieranie, śmierć psychiczna, rozczarowanie, zbędny człowiek

Thanatos jako przewodnik w drodze do domu. O motywie śmierci-powrotu w twórczości Jacka Malczewskiego. Przyczynek do badań

1. Wprowadzenie

W tekście analizie poddany został pojawiający się w twórczości Jacka Malczewskiego motyw śmierci-powrotu. Obejmuje on alegoryczne przedstawienie Thanatosa jako przewodnika bohatera, artysty w drodze do domu. Wskazane zostają dwa główne źródła inspiracji podobnym motywem: twórczość poetów młodopolskich, współczesnych Malczewskiemu oraz romantycznych, którymi był zafascynowany od najmłodszych lat. Przedstawiono repertuar powtarzalnych zabiegów kompozycyjnych i środków semantycznych wykorzystanych przez malarza mających na celu poszerzenie znaczenia motywu w kontekście doświadczeń osobistych oraz epokowych twórcy, a także jego manifestacji artystycznych.

Artykuł zarysowuje jedną z możliwych wersji interpretacyjnych motywu śmierci-powrotu. Jest przyczynkiem do podjęcia dalszych badań nad opisanym zagadnieniem. Punktem wyjścia do rozważań były obrazy należące do kolekcji hrabiego Edwarda Aleksandra Raczyńskiego prezentowane w rogalińskiej galerii obrazów oraz w galerii malarstwa polskiego Muzeum Narodowego w Poznaniu: „Studium głowy (Powrót)” z 1898 roku (32 cm x 40 cm) zakupiony przez Raczyńskiego w roku 1899 w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, numer inwentarzowy MNP FR 78; „Ukojenie” z 1911 roku (91 cm x 73 cm) pozyskany po roku 1913, MNP FR 63; „Thanatos” z 1911 roku (55 cm x 46 cm) zakupiony do kolekcji rogalińskiej po roku 1911, MNP FR 51, obecnie eksponowany w Galerii Sztuki Polskiej końca XVIII wieku do 1939 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu².

2. Ellenai, czyli śmierć romantyczna

Twórczość tanatologiczna Jacka Malczewskiego łączy inspiracje literackie zarówno z okresu romantycznego, jak i czasów współczesnych malarzowi. Zamiłowanie do twórczości Juliusza Słowackiego wyniósł Malczewski z domu rodzinnego. Zaszczepił mu je ojciec – Julian. Poecie także zawdzięcza artysta sposób obrazowania śmierci, wizyjność jej nadejścia.

Jako swego rodzaju sentymentalną podróż do czasów dzieciństwa prezentuje ją Ellenai, główna bohaterka poematu „Anhelli”. Składa ona Anhellemu obietnicę, iż po śmierci ujrzy ponownie kraj jego lat dziecięcych:

¹ a.wajroch@mnp.art.pl, Muzeum Pałac w Rogalinie oddział Muzeum Narodowego w Poznaniu, www.rogalin.mnp.art.pl.

² Gołąb M., Ławniczakowa A., Michałowski M.P., *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego [katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu, listopad 1997-marzec 1998]*, Poznań 1997, s. 110, 136-137.

Oto ja polecę do krainy twojej rodzinnej i obaczę dom twój, sługi twoje i rodzice twoje, jeżeli jeszcze żyją. I nawet miejsce to, gdzie stało twoje łóżeczko dziecinne, mała niegdyś kołyska twoja [...] z taką myślą śmierć piękniejsza³.

Słowa te zdają się w pełni obrazować specyfikę wyobrażeń utrwalonych przez Jacka Malczewskiego m.in. w cyklach „Thanatos”, „Powroty”, czy tryptyku „Moje życie”. Powrót w rodzinne strony, do ukochanych osób, stworzenie wizji swoistego raj, arkadii stanie się motywem dostrzegalnym w ujęciach scen śmierci samego Malczewskiego i jego bliskich.

Wiele zatem łączy Ellenai z Thanatoi Malczewskiego. Obydwie stają się tematami malowanych przez niego dzieł, w których dominuje motyw śmierci. Jakże jednak odmienny. W „Anhellim” przedstawił Słowacki historię wędrowki bohaterów przez białe, sybirackie piekło. Anhelli jako „człowiek anioł”, bezgrzeszny wybrany został przez Szamana na Zbawiciela narodu. Rozpoczyna podróż przez śnieżne ostępy, niczym bohater dantejskiej „Boskiej komedii” przemierzający kolejne kręgi piekielne. Poznaje potępionych, bitych, gnębionych, skłóconych. Jest samotny. Pragnie towarzystwa osoby, która dzielić z nim będzie cierpienia. Wybranką Wybawiciela okazuje się być zbrodniarka – Ellenai. Kobieta nawraca się, schodzi z drogi złych uczynków, stara się odkupić swe winy i darzy bohatera prawdziwie siostrzaną miłością. Często porównywana jest z Marią Magdaleną. W nagrodę za odprawioną pokutę i pokorę, po śmierci, w towarzystwie anioła trafia do nieba. Jednak Anhelli cierpi, pozostając sam tu na ziemi. Opuuszczony przez jedyną istotę, która go rozumiała i kochała.

Wątek Ellenai pojawił się na obrazach Jacka Malczewskiego parokrotnie. W 1882 roku namalował on „Śmierć wygnanki”, w 1883 roku – „Śmierć Ellenai”. Powstanie w 1907 roku kolejnej „Śmierci Ellenai” (Fotografia 1) to pokłosie wydarzeń roku 1905 i związanych z wybuchającymi niepokojami politycznymi oczekiwań artysty dotyczących odzyskania przez Polskę niepodległości⁴. Twarz Ellenai ma rysy wielkiej miłości Malczewskiego Marii Balowej. Sam malarz zatem staje się młodopolskim Anhellim, Maria Balowa – Ellenai, która składa mu wiążącą obietnicę: *Oto ja polecę do krainy twojej rodzinnej i obaczę dom twój*. Artysta zatem nie przedstawił jedynie wykreowanego przez Słowackiego Wybawiciela narodu, ostro karcącego niezgodnych braci. Przedstawił przede wszystkim zrozpaczonego mężczyznę, którego na zawsze opuściła ukochana. Po latach nieustającej walki artystycznej i zaangażowania w tematykę narodowo-wyzwoleńczą artysta postanowił u boku namalowanej zmarłej, uwielbionej muzy przedstawić już nie tylko wizję patriotyczną, lecz siebie, Malczewskiego-artystę, samotnego i zrozpaczonego Malczewskiego-mężczyznę. Nadzieję jednak w serce jego wlewała obietnica ponownego ujrzenia kraju lat dziecięcych, czasu jego szczęśliwości, jego arkadii i wytchnienia.

³ Słowacki J., *Anhelli*, Lwów 1924, w. 344 i nn.

⁴ Por. *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego*, dz. cyt., poz. kat. 243, Wyka K., *Thanatos i Polska*, Kraków 1971, Puciata-Pawłowska J., *Jacek Malczewski*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968.



Fotografia 1. Jacek Malczewski „Śmierć Ellenai” („Anhelli: Śmierć Ellenai”/„Śmierć wygnanki”), 1907 rok, farba olejna na płótnie, 208 cm x 114 cm, własność Fundacji im. Raczyńskich przy MNP

Z tego też powodu, wnioskować można, iż w ramach swoiście pojętej ciągłości interpretacyjnej – Ellenai, która odchodzi, zostanie zastąpiona Thanatosem, która przybywa, nawiązuje kontakt z malarzem w dniu jego śmierci, spełnia obietnice ponownego spotkania.

3. Zmysłowa śmierć młodopolska

Wizja śmierci ukazana przez Malczewskiego nie odbiegała także od tej przedstawianej przez współczesnych mu poetów młodopolskich. Przynosiła wytchnienie, była oczekiwana. Kojarzono ją z nirwaną, błogością. Tak właśnie prezentowali ją: Stanisław Korab-Brzozowski, Jan Kasprówicz czy Kazimierz Przerwa-Tetmajer oraz przyjaciele malarza – Adam Asnyk i Lucjan Rydel. Śmierć młodopolska potrafiła być zmysłowa, a jej nadejście nie budziło trwogi. Traktowano ją *jako przejście do innego bytu, nieśmiertelne odradzanie się, stąd ufność w dobroć i piękno śmierci, która nie jest nicością*⁵.

⁵ Puciata-Pawłowska J., dz. cyt., s. 231.

Problem śmierci istnieje wprawdzie zawsze, ale uprawiane przez modernistów ujęcie tego problemu zupełnie zmienia jego wygląd. Bo zazwyczaj jest śmierć niepokojącą zagadką metafizyczną – tutaj zaś jedynie dreszczem. Szukanie niezwykłości, dreszczu niesamowitego jest utajoną nicią przewodnią wezwań do nirwany i śmierci [...] Pozostaje on niewątpliwie w ścisłym związku tak z pesymizmem, jak ze zmysłowością modernistów. Ze zmysłowością z tej przyczyny, ponieważ szukanie dreszczu jest wynikiem nadmiernego rozkołysania zmysłów, które nie reagując na podniety o przeciętnej sile, poczynają się domagać bodźców niezwykłych, szarpających. Sensualizm modernistyczny jest ojcem niesamowitości pragnień⁶.

Stanisław Korab-Brzozowski czekać będzie na śmierć z utęsknieniem, niczym na ukochaną, zmysłową, piękną, niosącą ukojenie: *O przyjdź, jesienią –/ Wdziej szatę lekką, białą, zwiewną,/ pajęczą; [...] W chwilę zmierzchu senną, niepewną –/ i dłonie/ Swe przejrzyste, miękkie, woniejące/ na cierpiące/ Połóż mi skronie –/ o Śmierci!...*⁷ Jan Kasprowicz również wspominać będzie o kojącym dotyku skroni, niosącym spokój i odpocznienie:

O, zbliż się, śmierci, senna śmierci! Zwojem/ Swych chłodnych ramion obejmij te skronie,/ Które się palą; zbliż się ze spokojem,/ Którego niema w tem łonie. Jego śmierć nie budzi trwogi Ty mnie nie straszysz chrzęstem trupich kości,/ Ty mnie pustemi nie przerażasz oczy,/ Ni tem robactwem, co w mogiłach gości. Przeciwnie, czeka na nią O, zbliż się, śmierci! O, zbliż się, aniele!/ Niech cichy szelest twych słów mnie odwoła:/ Ty, co gotujesz spokój i wesele⁸.

Zgodnie z filozofią epoki modernizmu skoro świat jest padołem nędzy i cierpień, w takim razie śmierć powinna była występować w swym najokrutniejszym kształcie, powinna przerażać i grozić. Taka postawa byłaby jednak czymś codziennym, spotykanym, nie byłoby dreszczu, odwrócenia zjawisk, więc też śmierć stawała się kochanką, koicielką bólów, ponieważ to było bardziej niezwykle⁹. Kazimierz Przerwa-Tetmajer pisać będzie zatem o śmierci jako o wiernej, znanej towarzysze: *Patrzysz tak na mnie dobrymi oczyma./ Z mojego życia cóż oto wyniosłem?/ To, że mam – ciebie./ Gnany przez czucie i przez wyobraźnię/ pragnąłem Życie budować, szalony,/ a byłem tylko dla ciebie stworzony...*¹⁰ Lucjan Rydel docieka:

Gdzie Twej obłądnej myśli kres?/ Gdzie szranki twych skrzydlatych snów?/ Czy dla twych nóg/ Zgon to śmiertelny cel?/ Czy zgon – to jeno próg?/ [...] Na fletni z wodnych trzcini/ Faun człowiekowi gra/ żywiółów pieśń.../ A za człowiekiem, niewidna oczyma/ Z nietoperzemi skrzydłami u skroni,/ Gotową kosę w bladym ręku trzyma/ I w sine ostrze cichym palcem dzwoni/ śmierć...¹¹

⁶ Wyka K., *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 100.

⁷ Korab-Brzozowski S., *O przyjdź!*

⁸ Kasprowicz J., *O, zbliż się, śmierci!*

⁹ Wyka K., *Modernizm...*, dz. cyt., s. 101.

¹⁰ Przerwa-Tetmajer K., *Śmierć*.

¹¹ Wiersz Lucjana Rydla *Los* [w:] *Twórczość malarza w odczuciu poety. Jacek Malczewski i Lucjan Rydel*, „Przegląd Powszechny” R. 24, t. 93, z. 1 (stycz. 1907) = nr 227 + spis rzeczy za lata 1902/1907, por. Igliński

Antoni Lange w „Rozmyślaniach” opisuje śmierć idealną:

Ty, aniele bez imienia,/ Białoskrzydła mgło dziewicza,/ Której szept mię rozślodycza –/ Srebrna rzeko zapomnienia!/ Pani czysta, pani smutna –/ Nieugięta – absolutna –/ Cześć ci za twe białe płótna.../ Cześć ci, pani, za tę ciszę,/ Która słodko nas kołysze –/ U twych stóp w bezmiarach wiszę...¹²

Adam Asnyk odnajduje w śmierci obietnicę dalszego życia:

[...] Z spokojem patrzę na tę postać drogą,/ Co prowadziła mnie w słoneczne światy:/ [...] O nieśmiertelność skrzydła swe oparła,/ Poza grób sięga jasnym wzrokiem wiary/ I przerzucona w drugą światów stronę/ Znajduje wszystko, co tutaj mrok szary/ Pokrył dla oczu śmiertelnych zniknione¹³.

Nie tylko twórczość Adama Asnyka stanie się bodźcem dla Jacka Malczewskiego, ale i sam poeta zostanie przez malarza uwieczniony na płótnie. Jacek Malczewski i Adam Asnyk znali się osobiście i wzajemnie inspirowali. Świadczą o tym stworzone przez nich dzieła. Pisarz dedykuje artyście jeden ze swoich wierszy „Szkic do współczesnego obrazu”. Malarz z kolei utrwała na płótnie wizerunek poety siedzącego w towarzystwie ni to antycznej, ni to typowo polskiej muzy poezji lirycznej z lirą korbową jako atrybutem. W tle ukazuje korowód narodowych bohaterów, kosynierów, żołnierzy i kobiet, z personifikacją Polonii na czele.

Asnyk zarzucał malarzom doby Modernizmu tworzenie sztuki zbyt skomplikowanej, przesyconej erotyzmem i niezrozumiałymi symbolami, odwracającej się od tematów patriotycznych. Portret „Adama Asnyka” (Fotografia 2) jest odpowiedzią Malczewskiego na stawiane sztuce zarzuty. Jest przedstawieniem złotego środka, zachowaniem równowagi między światem zmysłów, natchnień a narodowym obowiązkiem.

Portret poety rozpoczęty został w roku 1894, uświetnić miał obchody 30-lecia jego pracy twórczej¹⁴. W 1895 roku Asnyk upublicznia „Szkic do współczesnego obrazu”, który ofiarowuje we wstępie Jackowi Malczewskiemu. Czy zatem oba dzieła są ze sobą powiązane? Krytycy nie są zgodni w tej kwestii. Bez wątpienia poeta odnosił się z szacunkiem do artysty, choć bliską mu sztukę określał dość jednoznacznie:

*I płynie myśli subtelny aromat,
Wyszlachetniony w cieplarnianej szkole,
Przystępny tylko dla wybranych gromad,
Odczuwających nastroj i symbole [...].*

G., *Między życie a śmiercią. Wiersz Lucjana Rydla [W promienne, słońcem złote rano] wobec obrazu Jacka Malczewskiego*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego”, 32 (2019).

¹² Lange A., *Rozmyślania*.

¹³ Asnyk A., *W cichej przystani*.

¹⁴ Haake M., *Symbolika Portretu Adama Asnyka z Muzy Jacka Malczewskiego*, „Quart”, nr 2 (20)/2011, por. Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego, dz. cyt., Budrewicz T., *Asnyk między symbolizmem a socjalizmem: (przeoczone konteksty „Szkicu do współczesnego obrazu”)*: cz. 1, „Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature” 55, Okulicz-Kozaryn R., *Rok 1894. Właściwy początek Młodej Polski*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, rok V (XLVII) 2012.



Fotografia 2. Jacek Malczewski „Portret Adama Asnyka z Muzą”/„Asnyk”, 1895-1897 rok, farba olejna na płótnie, 154 cm x 177 cm, własność Fundacji im. Raczyńskich przy MNP

Asnyk przedstawia krytyczną ocenę współczesnego malarstwa i poezji, estetyki modernizmu, która epatuje niedomówieniami, nieczytelnością, postaciami wymagowanymi, bachicznymi, jest dostępna jedynie dla wąskiego grona odbiorców rozumiejących jej nastroj i symbole, która staje się sztuką dla sztuki. Odpowiedzi udzielił poecie sam Malczewski, malując wizerunek autora tyrady, a ściślej dwa jego wizerunki: rogaliński „Portret Adama Asnyka z Muzą” i portret pośmiertny „Dzieje piosenki – Portret Adama Asnyka” (w otoczeniu faunów, 1899 rok, z Muzeum Narodowego w Warszawie). Jacek Malczewski doskonale rozumiał artystyczną postawę Asnyka i ogarniające go niepokoje.

Na portrecie przedstawiającym poetę z Muzą widzimy siedzącą na pierwszym planie, w wiklinowym fotelu, w nieco dekadentckiej pozie, postać mężczyzny odzianego w modny w owym czasie granatowy garnitur. Siwe włosy i rysujące się na twarzy zmarszczki świadczą o wieku modela, wówczas 59-letniego. Ręce jego spoczywają na założonych jedna na drugą nogach. W prawej dłoni trzyma palący się papieros. Wzrok jego jest nieobecny. Sięga daleko poza ramy obrazu.

Za poetą namalował Malczewski stół. Przy nim zasiada młoda kobieta – w połowie swej sylwetki przedstawiona jako wiejska dziewczyna w krakowskim kubraczku, w drugiej części niczym antyczna Muza odziana w przezroczysty woal, z uskrzydłonymi sandałami i złotym wieńcem laurowym na głowie. Nietrudno odgadnąć, kierując się tematyką wczesnych wierszy Asnyka, iż możemy tu mieć do czynienia z Muzą poezji lirycznej – Euterpe. Jednak zamiast charakterystycznego dla niej atrybutu – aulosu (rodzaj piszczałki) pojawia się lira korbowa. Tę samą lirę dzierży bohater „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego – Wernyhora, ukraiński wieszcz. Twórcą jego najbardziej

znanego wizerunku jest Jan Matejko. Przedstawił go w czasie wizji, u stóp jego umieszczając niemy instrument, a po jego prawicy postać skrętnie spisującą wypowiedziane przez wieszczka słowa prorocstwa dotyczące zmartwychwstania Polski. Na namalowanym przez Malczewskiego stole leżą księgi, zapisane zwoje i kartki papieru, kałamarz, pióro i lira korbowa – równie milcząca, jak ta Matejkowa.

W tle przedstawienia widnieje korowód skłębionych postaci przywołujących na myśl ten z powstałej niewiele lat wcześniej „Melancholii”. Dostrzec w nim możemy: poprawiającą swą koronę Polonię, ciało mężczyzny ucharakteryzowane i upozowane niczym zdjęte z krzyża ciało Chrystusa, a tuż obok Niego przygrywających na piszczałkach faunów i satyrów, strojne w kapelusze panie oraz biegnących w boju kosyńców. Jednym słowem „Polskę właśnie”.

Adam Asnyk zaznaczył w „Szkicu do współczesnego obrazu”, iż owi „współcześni” malarze porzucili tematykę narodową, patriotyczną, martyrologiczną na rzecz scen erotycznych przepełnionych postaciami wyimaginowanymi i symbolami. Malczewski zarówno w jednym, jak i w drugim portrecie poety zdaje się subtelnie polemizować z tym sądem, wskazując na zachowywaną równowagę między stosowanymi przez artystów środkami wyrazu. Akcentuje, iż to, co widnieje u podstaw sztuki w ogóle, to właśnie ów pierwiastek dionizyjski (fauny) i apolliniński (Muzy), które wzajemnie się uzupełniają. I dopiero w oparciu o nie artysta poruszać może tematy ważkie, te najistotniejsze, i dlatego by nie – sugestywnie symbolizowane. Pierwiastki owe są bowiem źródłem natchnienia, początkiem aktu tworzenia, wizji, dalej także symbolu, którym poddaje się i Asnyk, co uwiecznił w swym dziele symbolista Jacek Malczewski

Mimo wielu różnic programowych, które dzieliły Malczewskiego od twórców jemu współczesnych – łączyło ich wyobrażenie śmierci, a może właściwiej – podejście do śmierci.

Poeci Młodej Polski przeżywali śmierć, oczekiwali jej jako koicielki bólów i smutków, marzyli o niej jako o nirwanie słodkiej, upajającej. Chociaż Malczewski nie poczuwał się do łączności z Młodą Polską, nie znaczy to przecież, aby klimat epoki nie oddziaływał na naturę tak wrażliwą, jak jego¹⁵.

4. Thanatoi Malczewskiego – pomiędzy bólem a miłością

Pojawiające się w sztuce emblematy śmierci mają swe symboliczne uzasadnienie. Bładość połączona z czarnym odzieniem jest odzwierciedleniem faktu, iż brak światła był jednoznaczny z umieraniem¹⁶. Ukazywano ją z wieńcem wawrzynu, jako atrybutem władzy nad wszystkimi śmiertelnikami¹⁷. Przedstawiana była także z mieczem w jednym ręku, z płomieniem w drugim. *Śmierć odcina i oddziela śmiertelne od nieśmiertelnego, płomieniem zaś spala wszystkie władze zmysłowe odbierając siłę zmysłom, po czym wraz z ciałem obraca je w popiół i dym¹⁸*. W teologii żydowskiej i muzułmańskiej, śmierć jest aniołem, Azraelem, jest bożym posłańcem, który oddziela dusze od ciała¹⁹.

¹⁵ Puciata-Pawłowska J., dz. cyt., s. 235.

¹⁶ Ripa C., *Ikonomia*, Kraków 2013, s. 384.

¹⁷ Tamże, s. 385.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Kopaliński Wł., *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 800.

Była pojmowana także jako brama życia, przejście z jednego bytu do drugiego. Wieczny sen albo przeciwnie – wielkie przebudzenie²⁰.

Thanatos w mitologii greckiej przedstawiany był jako bliźniaczy brat Hypnosa – boga snu, *Jeden i drugi stan jest wyzwoleniem duszy, gdyż umożliwia jej poznanie niezakłócone błędami, złudzeniami i namiętnościami naszej cielesnej natury*²¹. Thanatos najczęściej przybierał postać młodego mężczyzny o pięknych rysach. Następnie przedstawiany był jako chłopiec wyglądem bardziej przypominający Erosa niż bożka śmierci. Pojawiał się nocą. Stawał nad łóżem konającego i złotym nożem odcinał mu pukiel włosów. Tym rytuałem ofiarowywał ciało zmarłego światu podziemnemu. Thanatos przedstawiany był jako uskrzydłona postać, rozjaśniająca mrok, pod osłoną którego się pojawiała trzymana w rękę pochodnię²².

Sposób percepcji śmierci zmieniał się na przestrzeni wieków. W rozumieniu świeckim jest ona elementem liniowego ujęcia życia, którego początek wyznaczają narodziny. Zgodnie z tradycją chrześcijańską, śmierć w wymiarze fizycznym nie wyznacza kresu życia. Otwiera jedynie kolejny etap oczekiwania na zmartwychwstanie, czyli życie wieczne. W czasach przedchrześcijańskich była momentem przejściowym, którym można było właściwie pokierować przy pomocy odpowiednich rytuałów i ceremonii²³.

Jacek Malczewski, tworząc wizerunek śmierci, sięga tylko częściowo do jej greckich wyobrażeń. Jednak Thanatos polskiego symbolisty wabi kobiecymi wdziękami²⁴. Nie zawsze przychodzi z kosą czy klepsydrą. Thanatos Malczewskiego jest aniołem, zatem wysłannikiem. W ujęciu malarza w postaci alegorycznej przedstawiany jest jako kobieta-efeb.

*Dotknięcie wszechwładnego efeba śmierci poczuł na swoich oczach twórca, kiedy był u zenitu i w pełni sił. Jest w tym coś bardzo i po ludzku przejmującego: akcent przewidującej zgody na prawa ludzkiego bytowania. Stało się to na tle krainy rodzinnej artysty i na tle ścian najbliższych jego sercu i pamięci*²⁵.

Pierwszy Thanatos pojawia się w 1898 roku – „Thanatos I”, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, powstaje pod wpływem odczuć związanych ze śmiercią ojca malarza – Juliana Malczewskiego, „Thanatos II” z roku 1899 z Muzeum Narodowego w Krakowie powstaje pod wpływem silnych uczuć wywołanych z kolei śmiercią matki artysty – Marii Malczewskiej. *Miłość do ojca, miała, prócz synowskiego przywiązania, podkład serdecznej intelektualnej przyjaźni. Miłość do matki, była uwielbieniem jej świętości*²⁶.

Na obu przedstawieniach dominuje powaga, dostojeństwo i piękno, nieubłagana konieczność, którą trzeba przyjąć bez buntu, ze spokojem i ufnością, bo przecież jest

²⁰ Tamże, s. 799.

²¹ Wyka K., *Thanatos...*, dz. cyt., s. 49, za: Dąbbska I., *Zagadnienie marzeń sennych w greckiej filozofii starożytnej*, [w:] *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii i historii filozofii*, Warszawa 1975.

²² Parandowski J., *Mitologia*, Londyn 1992, s. 161-163.

²³ Por. Woźny J., *Symbolika śmierci i rytuałów pogrzebowych w kulturach wczesnotradycyjnych na ziemiach polskich*, „Funeralia Lednickie”, 2002.

²⁴ Por. Skorupa E., „*Thanatos*” Malczewskiego i poetyckie wyobrażenia śmierci, [w:] *Jacek Malczewski i symboliści*, red. Stępiak K. i Gabryś-Sławińska M., Lublin 2012.

²⁵ Wyka K., *Thanatos...*, dz. cyt., s. 49-50.

²⁶ Heydel A., *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933, s. 146.

coś jeszcze poza nią²⁷. Ból, strata i cierpienie przyjmują w dziełach Malczewskiego bardzo plastyczny kształt. Tym właśnie stają się pierwsze Thanatoi²⁸.

Od 1889 roku w kompozycjach artysty pojawia się śmierć w postaci alegorycznej. W dwóch pierwszych obrazach jest to zmodyfikowane przedstawienie greckiego boga śmierci Thanatosa, później anioła śmierci, lub po prostu kobiety z kosą. Zawsze jednak będzie to postać kobiety młodej i pociągającej, której piękno wabi do siebie, a dotknięcie jej palców przynosi ukojenie wędrowcom strudzonym życiem. Motyw śmierci pojawia się u Malczewskiego najczęściej na tle dworu w Wielgiem lub Gardzienicach, gdzie artysta spędził dzieciństwo. W późniejszych latach temat ten nabiera autobiograficznego znaczenia [...] na podstawie wielokrotnie powracającej w tym cyklu podobnej konfiguracji motywów, możemy powiedzieć, że Malczewski pojmował śmierć jako „nieśmiertelność przeobrażeń [...] jako wyzwolenie i ukojenie, wreszcie jako powrót do utraconego raju dzieciństwa”. Istnieje duża zbieżność między sposobem pojmowania śmierci przez Malczewskiego i przez poetów polskiego modernizmu, a zwłaszcza przez Jana Kasprowicza.

Jak zauważa badaczka twórczości Malczewskiego – Agnieszka Ławniczakowa²⁹.

Pierwsze przedstawienia Thanatoi są charakterystyczne. Mają jasno określone zadanie.

Wszelkie Thanatoi u Malczewskiego zarówno wykonują swą funkcję śmiertelną wobec istoty ludzkiej, jak pełne są biologii, cielesne i dorodne. Zostało w nich przekazane dręczące twórcę napięcie pomiędzy tym, co biologiczne, a tym, co przemijalne³⁰.

Adam Heydel zaznacza, iż:

Ta kobieca postać ma w sobie coś z kobiet Michała Anioła – kobiet z rasy olbrzymów. Thanatos jest tu postem jakichś niezmiernych potęg, przychodzi spełnić swój obowiązek, wsłuchana w ich rozkazy. Mechanicznie ostrzy nóż kosi, doświadczona, mądra, wszechwiedząca³¹.

Jednak Thanatoi Malczewskiego nie są niezmienne. Ich wygląd i zachowanie przekształcają się po roku 1900, kiedy to Malczewski poznaje miłość swego życia – Marię Balową.

Maria Balowa była swoistą *femme fatale* w życiu Jacka Malczewskiego. Zakazana, piękna, nęcąca, znacznie młodsza i zamężna. Znajomość z nią ukształtowała sztukę artysty, czyniąc z relacji tej źródło natchnienia i tworząc bohaterkę licznych malarskich opowieści. *Miłość do kobiety i miłość do Ojczyzny są równie silne, lecz czasem to ta pierwsza staje się faktycznym motorem decyzji i wyborów. Na dodatek jest źródłem szczęścia [...]*³².

²⁷ Puciata-Pawłowska J., dz. cyt., s. 229.

²⁸ Tamże.

²⁹ Ławniczakowa A., *Jacek Malczewski*, Warszawa 1976, s. 47-50.

³⁰ Wyka K., *Thanatos...*, dz. cyt., s. 47.

³¹ Heydel A., dz. cyt., s. 147.

³² Kudelska D., *Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012, s. 174-175.

Balowa pojawia się na wielu dziełach Malczewskiego, pozostaje piękną, bezimienną inspiracją malarza, w której rysach twarzy nawet sam Stanisław Bal z dumą dopatrywał się podobieństwa do swej żony³³. Maria Balowa rzadko posługiwała się swoim właściwym imieniem. Listy często kończyła, podpisując je 'Kinia Bal'. Jadwiga Maria Brunicka, późniejsza Balowa zmieniła swoje imię na Maria Kinga. Miało być nietuzinkowe, jak i osobowość kobiety, która je nosiła.

Ku niej biegły jego myśli, jego wzruszenia i zachwyty. [...] Piękna jak misternie rzeźbiony klejnot, jak diament rzucająca świetne, różnobarwne, migoczące blaski. Samo życie, radość, słońce. Rozjaśniała mu ciemne godziny. Z szumem, pędem, jak meteor wdarła się w jego życie i jak meteor przeleciała, zagasła³⁴.

Więź, która łączyła Marię Balową i Jacka Malczewskiego spłotła ich życiorysy zarówno na polu sztuki, jak i życia codziennego. Związek ten przynosił artyście twórcze pobudzenie, a Marii Balowej możliwość kontemplacji świata u boku bratniej duszy. *Dziękuję Ci panie najdroższy, dziękuję i do nóg ci składam miłość moją, szczęście ducha swego i tęsknotę... Dziękuję, żeś mi stworzył świat nowy, przezczysty, wyłącznie nasz. Tajemny a olbrzymi [...]*³⁵. Relacja między artystą i jego muzą zakończyła się jeszcze przed wybuchem pierwszej wojny światowej. W 1913 roku najprawdopodobniej po raz ostatni przyszło im się ze sobą spotkać.

Kiedy odchodzi ukochana Ellenai, zastępują ją zmysłowe Thanatoi. Przez pewien czas funkcjonowały one równolegle.

I zapytał się Anhelli Szamana... co to za Anioł z białymi skrzydłami i ze smutną gwiazdą na włosach, przed którym ucichają grobowce? [...] A przybliżywszy się Anhelli ku owemu Aniołowi, spojrzal na niego i upadł jak człowiek martwy [...] Otom zobaczył Anioła podobnego téj niewieście, którą kochałem z całej duszy mojej, Miłość platoniczna, będąc jeszcze dzieckiem. Młodość, Wspomnienia. A miłowałem ją w czystości serca mego; dlatego lzy mię zalewają, kiedy myślę o niej i o mojej młodości [...] I zobaczył owego Anioła, który mu był przypomniał miłość dla niewiasty i pierwszą jego miłość na ziemi³⁶.

Takie też będą Thanatoi Malczewskiego. Przybiorą rysy ukochanej malarza. To wizerunek Marii Balowej otrzymał anioł śmierci na obrazie „Thanatos” z 1911 roku z Muzeum Narodowego w Poznaniu (Fotografia 3). Na pierwszym planie widzimy sylwetki dwóch postaci, kobiety i mężczyzny szczelnie wypełniających pole obrazowe. Specyficzne kadrowanie zwraca uwagę widza przede wszystkim na antyczne bóstwo śmierci – Thanatosa, ukazanego jako wabiąca swymi wdziękami niewiasta. Anioł przychodzący po dusze zmarłych pozbawiony jest jednak anielskich skrzydeł. Ukazaną z prawego profilu głowę zdobią czerwono-brunatne skrzydła nietoperza. Palcami prawej dłoni stara się delikatnie dotknąć powieki stojącego przed nią mężczyzny – Jacka Malczewskiego. Lewą rękę swobodnie oparła o ostrze będącej jej atrybutem kosa, skrytej pod połami płaszcza.

³³ Kudelska D., dz. cyt., s. 182.

³⁴ Heydel A., dz. cyt., s. 231-232.

³⁵ Kudelska D., dz. cyt., s. 182.

³⁶ Słowacki J., *Anhelli*, Lwów 1924, w. 242 i nn.

Nietoperz jako symbol oznaczał ucieczkę od światła i praw rządzących tym światem – jest aktywny nocą, sypia z głową w dół. Przynosi z sobą śmierć i smutek. W starożytnej Babilonii uważano go za wcielenie zmarłych. W antycznej Grecji za stworzenie demoniczne kontaktujące się ze światem Hadesa. W tradycji wschodniej nietoperze były symbolem nieśmiertelności. Same skrzydła nietoperza natomiast zwiastować miały sen³⁷. *Sen jak śmierć, stopą ołowianą wkroczy i nietoperza skrzydłem skryje oczy* („Sen nocy letniej” W. Shakespeare).

Ukazany na obrazie wizerunek śmierci nie budzi strachu. *Surowe, nienawiązujące z ludźmi kontaktu postaci aniołów z pierwszej serii Thanatosów są zupełnie inne od łagodnych w postępowaniu, fizycznie pięknych kobiet w greckich chitonach serii drugiej*³⁸. Thanatos przybiera postać Marii Balowej – wielkiej miłości artysty. *Ich związek jest przedstawiany jako wspólna droga ku poznaniu, dążność ku egzystencjalnemu przejściu, w którym to ona bywa przewodniczką*³⁹. Połączenie Erosa i Thanatosa – miłości i śmierci zwraca uwagę na dwie najważniejsze i nieokiełznane siły, które kierują ludzkim losem. Często ukazywanie śmierci pod postacią wymarzonej towarzyszką życia czyni jej wizerunek przyjaznym, a oczekiwanie jej przyjścia upragnionym. Dlatego artysta z pokorą poddaje się jej gestom. Nadchodząca bowiem śmierć nie jest dla niego znakiem końca, lecz momentem przejścia do wspólnej, wiecznej krainy szczęśliwości.

Interpretacji tej dopełniają pojawiające się w tle zabudowania i prowadząca do nich brama. W przedstawieniach Jacka Malczewskiego wizje spokojnej i szczęśliwej wiejskiej arkadii łączą się zazwyczaj z okresem jego dzieciństwa spędzonego w Wielgim. Dostępu do raju malarza broni brama. Stoi ona na granicy dwóch przestrzeni, wewnętrznej i zewnętrznej, idąc dalej – na straży rozgraniczenia między sacrum i profanum. Uchyłona brama staje się znakiem przejścia (por. „Po żniwie” 1892 rok, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, „Moje życie” tryptyk 1911-1912 rok Muzeum Narodowe w Warszawie). Opuszczenie jednego świata, w tym wypadku ziemskiego, grzesznego jest jednoznaczne z wejściem do innego, nowotestamentowego dostąpienia upragnionej, wiecznej szczęśliwości⁴⁰.

Znacząca jest symbolika stron przypisanych postaciom. Aniołowi śmierci przynależne jest miejsce po prawicy mężczyzny. Od czasów średniowiecznych strona ta przeznaczona była dla sfery boskiej, pełnej cnoty. Strona prawa symbolizowała duszę, lewa – ziemskie życie grzeszne, które na obrazie Malczewskiego dobiega już kresu.

Obie postaci przedstawiono na niezwykle urokliwym tle wiejskiego dworku. Artysta często pojawiający się w jego dziełach motyw śmierci osadzał w otoczeniu domu z lat dziecięcych. Jest on swoistą, dobrze znaną arkadią. Ozdobioną kwitnącymi w najpiękniejszej porze roku roślinami ogrodowymi. Kraj lat młodości staje się wizją obiecywanego raju. Miejscem odwiecznej wędrówki. Powrotem do czasów bez troski i szczęśliwości. Nieprzerwanie odradzająca się i bujna przyroda zestawiona została z pojawiającą się w niej śmiercią. Jest ona przecież oczywistym i nieuniknionym elementem nieprzerwanego kręgu życia.

³⁷ Por. Kopaliński Wł., dz. cyt., *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego*, dz. cyt.

³⁸ Kudelska D., dz. cyt., s. 182.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Por. Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989.



Fotografia 3. Jacek Malczewski „Thanatos” z cyklu „Thanatos”, 1911 rok, farba olejna na płótnie, 46 x 55 cm, własność Fundacji im. Raczyńskich przy MNP (obecnie eksponowany w Muzeum Narodowym w Poznaniu)

Poprzez gest dotknięcia, zamknięcia oczu mężczyzny czytelna w ujęciu Malczewskiego staje się także analogia między śmiercią i snem. *Jeden i drugi stan jest wyzwoleniem duszy, gdyż umożliwia jej poznanie nie zakłócone błędami, złudzeniami i namiętnościami naszej cielesnej natury.* W mitologii Thanatos był bratem Hypnosa, boga snu. I tak jak oczywistą jest konstatacja, iż natura ludzka jest dwoista – duchowa i cielesna, tak dopiero sen, a później i śmierć pozwalają w pełni dojść do głosu duchowej stronie człowieka⁴¹.

Śmierć na obrazie Malczewskiego została okiełznana. Nie przychodzi zniecka. Zdaje się być oczekiwaną. Nie budzi też przerażenia ani niepokoju. Nie odstrasza swoim wyglądem. Idealne odzwierciedlenie prawidłowych proporcji ciała i pięknych rysów twarzy zderzone zostaje z przypisaną jej funkcją. Eros i Thanatos: miłość i śmierć, dwie siły, którym podporządkowuje się człowiek. Dualizm charakterystyczny dla symboliki młodopolskiej. Dzięki niemu śmierć w „Ukojeniu” nie przynosi z sobą żalu, lecz wytchnienie i spokój.

Podobnie odczytać można dzieło Jacka Malczewskiego również z 1911 roku zatytułowane sugestywnie „Ukojenie” z Muzeum Pałacu w Rogalinie (Fotografia 4). Na pierwszym planie „Ukojenia” przedstawiono dwie postaci. Po lewej stronie namalowano skrzydlatą sylwetkę anioła śmierci. Delikatną, kobiecą twarz ozdobiło kolczykami. Rudawe włosy zostały starannie upięte. Głowę jego wieńczy skrzydła ćmy. Owada wiązane z mrokiem, jednak dążącego ku światłu, którego symbolika częściowo zbieżna jest z ogólnym znaczeniem motyla – będącego znakiem ludzkiej duszy i obietnicy zmartwychwstania.

⁴¹ Wyka K., *Thanatos...*, dz. cyt., s. 49.



Fotografia 4. Jacek Malczewski „Ukojenie” z cyklu „Thanatos”, 1911 rok, farba olejna na tekturze, 73 x 91 cm, własność Fundacji im. Raczyńskich przy MNP

Anioł z czułością spogląda na klęczącą przed nim postać starca. Lewą dłonią ujął jego brodę, prawą delikatnie zbliża do jego oczu. Serdeczny palec lewej dłoni ozdabia złota obrączka. Namalowany tuż przy nim mężczyzna klęczy. Odziany jest w brązową marynarkę i narzucony na ramiona płaszcz, do złudzenia przypominający tak często pojawiające się na obrazach Malczewskiego odzienie sybirackie. Dłonie starca złożone są do modlitwy. Oczy spuszczone. Na twarzy maluje się spokój. Całkowicie poddaje się on gestom Thanatosa. Nie został przez niego zaskoczony. Poza mężczyzny świadczy, iż oczekiwał mającego nadejść ukojenia.

W „Ukojeniu” Jacek Malczewski przedstawił scenę śmierci. Thanatos – antyczny bóg śmierci ponownie przybiera postać zmysłowej kobiety, zakazanej miłości malarza – Marii Balowej, która delikatnym dotknięciem palcami powiek sprowadza wieczny sen. Nie budzi trwogi ani żalu. Jest aniołem, bożym wysłannikiem. Zdaje się być oczekiwana. Jej przyjście jest zapowiedzią powrotu do ukazanej w tle przedstawienia arkadyjskiej krainy dzieciństwa, piękna i spokoju. Spełnieniem obietnicy, ukojeniem. Malczewski ponownie wykorzystał w swym dziele charakterystyczne zestawienia motywów: śmierci i snu oraz Erosa i Thanatosa.

Thanatoi Malczewskiego podlegają przemianom. Pierwsze – to Tahanatoi bólu – piękne, młode kobiety, które niczym greckie posągi przybierają pozy, przyjmujące oddawanie im czci, nie nawiązują bezpośredniego ani nawet pośredniego kontaktu z człowiekiem, są bezimienne, znajdują się poza rzeczywistością. Drugie Thanatoi pojawiają się po poznaniu Marii Balowej. Od tej pory śmierć w ujęciu Malczewskiego stanie się typowym młodopolskim ujęciem śmierci. Nie będzie niosła z sobą nicości a ukojenie. Obietnicę spotkania i odpoczynku. Stanie się aniołem opiekuńczym, niczym Ellenai dla Anhellego podczas podróży przez piekło życia ziemskiego.

5. Dworki w Gardzienicach i Wielgiem – motyw śmierci-powrotu

„Thanatos I” ukazana została na tle dworku w Gardzienicach, w którym zmarł ojciec Malczewskiego, „Thanatos II” przed dworkiem w Wielgiem, gdzie spoczęła jego matka⁴². Julian Malczewski zmarł 5 stycznia 1884 roku w Gardzienicach. Został pochowany w Ciepeliowie⁴³. Matka Jacka – Maria z Szymanowskich Malczewska zmarła po 25 marca w roku 1898⁴⁴.

Z miejscami tymi łączy malarz nie tylko te najsmutniejsze, ale i najszczęśliwsze chwile swego życia. W Wielgiem u wujostwa Karczewskich przebywał Malczewski od roku 1867. Przeniósł się tu z Radomia jako trzynastoletni zaledwie chłopiec. W Wielgiem pod czujnym okiem Feliksa Karczewskiego wraz z trzema kuzynami przygotowywał się do egzaminów wstępnych do szkoły krakowskiej⁴⁵.

Jakaż to wieś, jaki to krajobraz? Wyrosłem wśród niego i dlatego właśnie trudno mi go opisać. Dla mnie jest to ten jedyny, najbardziej polski kraj. Każda inna rzeźba ziemi, inny koloryt, inny kształt dachów, chat i stodoł wydają mi się niewłaściwe, egzotyczne i dlatego pełne charakteru, i odrębności. Tamte lasy, to po prostu pojęcie lasu bez przymiotnika, droga, to pierwowzór drogi, pole, to właśnie kwintesencja pola⁴⁶.

W Wielgiem mieszkał wuj, kuzynostwo, babka – bona Karłowa⁴⁷, nauczyciel Adolf Dygasiński⁴⁸. W swych wspomnieniach, notatkach zatytułowanych „Luźne kartki” Jacek Malczewski pisze:

Dziwna mię wtedy, jak na dziecko opanowywała tęsknota – jakieś przecucia przyszłych kolei napęniają mi głowę. I dotychczas nawet koleje życia mojego, życia tego wypadki, zdają się być urzeczywistnieniem myśli tych moich dziecinnych i marzeń⁴⁹.

To tu rysował z zapalem⁵⁰.

Cały szkicownik, w pięćdziesiąt lat po wyjeździe z Wielgiego, zappełnił rysunkami widoków, sylwetkami ludzi, przede wszystkim Karłową. Drogi, opłotki, obejścia gospodarskie z tych stron, niski biały dwór wielicki, zczerniały modrzewiowy dwór w Gardzienicach, staw i kościół, tamtejsze gazony, krzewy i drzewa setki razy powtarzają się w jego obrazach. Wszystkie niemal najbardziej osobiste obrazy Malczewskiego mieć będą za tło okolice Wielgiego⁵¹ (Por. „Dzieciństwo – Jacek nad stawem w Wielgiem”, z cyklu „Moje życie”, 1919 rok, wł. prywatna).

⁴² Heydel A., dz. cyt., s. 147.

⁴³ Kudelska D., dz. cyt., s. 79.

⁴⁴ Tamże, s. 83.

⁴⁵ Heydel A., dz. cyt., s. 13.

⁴⁶ Tamże, s. 14.

⁴⁷ Tamże, s. 19.

⁴⁸ Tamże, s. 23.

⁴⁹ Tamże, s. 18.

⁵⁰ Tamże, s. 20.

⁵¹ Tamże s. 22.

W dworku w Wielgiem mieszkali jego krewni Karczewscy, w Gardzienicach za-
przyjaźnieni Heydlowie, w Lusławicach należących do Adolfa Vayhingera zamieszkał
Malczewski z siostrami w roku 1919⁵² (por. „Autoportret z Parkami” 1920 rok, Muzeum
Narodowe w Lublinie, „Dwór w Lusławicach” 1922 rok). Te trzy dworki pojawiać się
będą w tle tworzonych przez malarza dzieł. Tak z nostalgią wspominać będzie Mal-
czewski kraj swój lat dziecięcych:

*Nad tym stawem, na tym ganku, moście i w tym dworze, co wapienną ścianą
odrzyna na tle drzew zielonych – spędziłem życie moje od lat trzynastu do
siedemnastu. Nic dziwnego, że każda ścieżka, każdy kamyk, każdy kącik jest mi
znany i drogi. Różowe szkła dzieciństwa pozostały dla tego miejsca aż po dziś
dzień w moich oczach – i przez te same tylko na nie patrzę. [...] Mijały lata,
jak tygodnie i dni, a ja uczyłem się i rysowałem w wolnych chwilach wszystko
i wszystkich. Chowałem starannie do szafki, układałem rysunki, ołówki i farby.
[...] Przeszło to wszystko od dawna, rozproszyliśmy się po świecie i po-
rozłączali⁵³.*

Nostalgię tę dostrzec można w dziele „Powrót” z 1898 roku z kolekcji Edwarda
Aleksandra Raczyńskiego z Muzeum Pałacu w Rogalinie (Fotografia 5). Uderzające
jest podobieństwo namalowanej głowy mężczyzny z rysami samego artysty. Ukazanie
postaci od tyłu jest rzadko spotykane w portretach tworzonych przez Jacka Malczew-
skiego. Uwagę zwraca zatem cel zastosowania takiego zabiegu⁵⁴. Sytuuje on widza tuż
za plecami mężczyzny, w bezpośredniej jego bliskości. Pozwala to nawiązać z portre-
towanym wyjątkowo intymną więź, nie tylko fizyczną, ale i emocjonalną. To właśnie
studium psychologiczne postaci staje się w tym ujęciu najważniejsze. Tytułowy powrót
nie budzi w niej pozytywnych emocji. Być może powrót ten jeszcze nie nastąpił.
Mężczyzna przedstawiony został w stanie oczekiwania. Znaczący jest pojawiający się
w tle pejzaż i zabudowania. Przywodzą na myśl arkadyjską krainę dzieciństwa. Uprag-
nione miejsce powrotu.

Zajmująca praktycznie cały pierwszy plan głowa mężczyzny nie pozostawia wątpli-
wości, iż mamy do czynienia z ujęciem portretowym. Przedstawiona postać pozostaje
jednak anonimowa. W jej oddanych naturalistycznie rysach dopatrywać się można
podobieństwa do samego artysty. Jednak nie tożsamość modelu jest tutaj najistotniejsza,
lecz jego odczucia.

Istotne jest tło przedstawienia. W oddali namalował Malczewski budynki dworskie,
czy też folwarczne z wyraźnie zaznaczonym bielonymi elementami. Jednak mężczyzna
nie spogląda w ich kierunku. Namalowany „Powrót” nie przynosił z sobą szczęścia,
ukojenia i spokoju. Na twarzy mężczyzny widoczny jest smutek i zmęczenie. Pojawia-
jące się na horyzoncie zabudowania, być może są jedynie imaginacją krainy rodzimej,
dworku w Wielgiem, z którym łączył artysta najszcześniejszy okres swego życia. Mamy
zatem do czynienia z powrotem upragnionym i wyczekiwany, jeśli nie samego
mężczyzny, to osoby, której powrotu i on oczekuje, z pragnieniem powrotu jeszcze
niezrealizowanym, za który wznosi się modlitwy i o którym myśli się bez wytchnienia.

⁵² Kudelska D., dz. cyt., s. 104.

⁵³ Ławniczakowa A., dz. cyt., Rękopis MNP 1882 „Luźne zapiski”.

⁵⁴ Por. Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego, dz. cyt., poz. kat. 220.



Fotografia 5. Jacek Malczewski „Z powrotem”, „Powrót”, „Studium głowy”, 1898 rok, olej na tekturze, 40 cm x 32,5 cm, własność Fundacji im. Raczyńskich przy MNP

Dworek wujostwa w Wielgiem opuścił Malczewski, idąc za sztuką. Już nigdy do niego nie powrócił. Z nim wiązał swe najczystsze, najpiękniejsze wspomnienie. Tu odkrył pasję i rozwijał artystyczne umiejętności, stąd rozpoczął swą artystyczną podróż. Tylko dzięki Thanatosowi, artysta mógł po raz ostatni spojrzeć na „powaby rodzinnego kraju”⁵⁵. Z uporczywą powtarzalnością, powraca on w swych dziełach do domu. Wraca po latach tułaczki jako żołnierz, zesłaniec w sybirackim płaszczu, samotny starzec. Raz, o własnych siłach, zmęczony. Kiedy indziej przynoszą go na marach. Powraca do dworku w Wielgiem, w którym spędził najpiękniejsze lata swej młodości. Do jego utraconej arkadii. Krainy wiecznej szczęśliwości.

*Tęsknota za domem, za życiem, które minęło, za rodzicami, których już Thanatos zabrał. [...] Dopelnieniem i wyrazem tych samych uczuć są wiersze pisane w 1913 roku w Krakowie, w których artysta wskrzesza wspomnienie młodości, widzi znów swoich rodziców; wydaje mu się, że słyszy melodie płynące spod palców matki na klawiaturze, a przy niej siedzi znowu mały i oczekuje znużony, czy dłoń jej nie spocznie na jego głowie*⁵⁶.

6. Artystyczny manifest czy testament?

Agnieszka Ławniczakowa w katalogu wystawy dzieł z kolekcji Edwarda Aleksandra Raczyńskiego dotyczącego wystawy z lat 1997-1998 zaznacza, iż:

od około 1911 roku zauważyć można w sztuce Malczewskiego pierwsze oznaki podsumowania przebytej drogi. Wyraża się to w autobiograficznej refleksji, uwewnętrznionej nie tylko w przedstawieniach, ale i w tytułach obrazów, takich

⁵⁵ Puciata-Pawłowska J., dz. cyt., s. 241.

⁵⁶ Tamże.

np. jak: „*Moje życie*”, „*Pożegnanie z pracownią*”, „*Moja dusza*” czy „*Powrót na marach*”. *Refleksja ta sięga aż do projekcji ostatecznego finału życia*⁵⁷.

Śmierć, obumieranie, rozpad zdaje się tutaj łączyć z sugestią, iż takiego kresu dobiega także każda artystyczna droga⁵⁸. Jadwiga Puciata-Pawłowska interpretowała pojawiającą się na obrazach Malczewskiego czaszkę jako *aluzję do sławy, o którą nie warto zabiegać: krucha jest ona jak owe żdźbła zboża i przychodzi często dopiero po śmierci*⁵⁹.

Czyż zatem dzieł Jacka Malczewskiego ukazujących zmęczonego trudem podroży Sybiraka, rodzime dworki, tak bardzo wpisane w jego biografię, piękne i zmysłowe Thanatoi z obliczem miłości jego życia – Marii Balowej i spełnienie obietnicy powrotu do krainy arkadyjskiej, spokojnej, bliskiej sercu nie możemy traktować jako swoistą artystyczną manifestację, a zarazem szczególny artystyczny testament, „artystyczne memento”⁶⁰ (por. „Powrót w rodzinne strony”, ok. 1911 rok, Muzeum Narodowe w Krakowie)?

Śmierć zabiera człowieka ze świata, staje się jego towarzyszem w wędrówce powrotnej. „Jej przybycie zwiastuje tylko jedno”⁶¹. Jednak śmierć w ujęciu Malczewskiego jest wysłannikiem, przewodnikiem nie do innego świata, lecz do dawnego świata, ma atemporalny charakter. Arkadia jest konkretnym miejscem, lub miejscami, z naszej przeszłości. W twórczości Jacka Malczewskiego nie chodzi o oswojenie ze śmiercią i o oswojenie śmierci, chodzi o deklarację, manifest artystyczny, zilustrowanie dekalogu twórczości artystycznej. Zarysowanie drogi artystycznego rozwoju, malarskich inspiracji. O celowość twórczości w ujęciu osobistym, już nie narodowym, patriotycznym, lecz indywidualnym. To już nie malowanie dla idei „by Polska zmartwychwstała”. To nakreślenie artystycznej drogi nieśmiertelności duszy jednostki, ale i ocena jej artystycznego dorobku, nieśmiertelność twórczości.

Władysław Tatarkiewicz w eseju „*Vita brevis, ars brevis*” zaznacza, iż:

Dzieło musi skończyć swe pierwsze życie, przejść przez kryzys podobny do śmierci, musi stać się bardziej odległe, oderwane od naszego życia, wejść w drugi żywot, aby można było łatwiej zająć wobec niego postawę estetyczną, aby mogło być ujmowane czysto estetycznie [...] „Trzeba umrzeć, żeby żyć”⁶².

Może dlatego Malczewski skrupulatnie zaplanuje swój pogrzeb. Określi strój, w którym ma zostać pochowany i korowód żałobników, którzy nieść winni jego ciało (por. „*Mój pogrzeb*”, tryptyk 1923 rok, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu).

Na obrazach Malczewskiego, co szczególnie, śmierć nie następuje wewnątrz dworu, to ludzie wychodzą do śmierci. Thanatoi nigdy nie przestępują progu domostwa (por. „*Thanatos*” 1898/1899 rok, Muzeum Narodowe w Warszawie, „*Thanatos*” 1917 rok, wł. Prywatna, „*Śmierć II*”, 1917 rok, Muzeum Sztuki w Łodzi, „*Moje życie*”, tryptyk 1911-1912 rok, Muzeum Narodowe w Warszawie). Ono ma wymiar wręcz sakralny. Jest bezpiecznym azylem. Dostępu do niego broni brama. To kraina niewiecznej szczę-

⁵⁷ Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego, dz. cyt., s. 137.

⁵⁸ Jarosz A., *Autoportret ze śmiercią Artystyczne memento Jacka Malczewskiego*, „Quart”, 1/2006, s. 50.

⁵⁹ Puciaty-Pawłowskiej J., dz. cyt., s. 232.

⁶⁰ Jarosz A., dz. cyt., s. 50.

⁶¹ Gracla J., *Modernistyczne dialogi ze śmiercią. Kulturowe inkarnacje i personifikacje*, „*Studia Wschodniosłowiańskie*”, t. 18, 2018, s. 10.

⁶² Tatarkiewicz W., *Vita brevis, ars brevis*, [w:] *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 50-51.

śliwości, przemijająca arkadia przeszłości. Do niej prowadzi wycieńczonego Sybiraka ukochana muza artysty – Maria Balowa, upragniony anioł śmierci, przynoszący wytchnienie, wiarę w spełnienie złożonej obietnicy:

– *Oto ja polecę do krainy twojej rodzinnej i obaczę dom twój, sługi twoje i rodzice twoje, jeżeli jeszcze żyją. I nawet miejsce to, gdzie stało twoje łóżeczko dziecinne, mała niegdyś kołyska twoja [...] z taką myślą śmierć piękniejsza (Ellenai, Juliusz Słowacki „Anelli”)*

– *Niech przed śmiercią z dziecinną prostotą*

Spojrzyć zdolam na powaby rodzinnego kraju,

I odczuję, że sztuką moją była oto

Polska, widziana przez pryzmat dziecięcego raj⁶³ (Jacek Malczewski).

Literatura

Gołąb M., Ławniczakowa A., Michałowski M.P., *Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego (katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu, listopad 1997-marzec 1998)*, Poznań 1997.

Gracla J., *Modernistyczne dialogi ze śmiercią. Kulturowe inkarnacje i personifikacje*, „Studia Wschodniosłowiańskie”, t. 18, 2018.

Haake M., *Symbolika Portretu Adama Asnyka z Muzy Jacka Malczewskiego*, „Quart”, nr 2, (20)/2011.

Heydel A., *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933.

Igliński G., *Między życie a śmiercią. Wiersz Lucjana Rydla [W promienne, słońcem złote rano] wobec obrazu Jacka Malczewskiego*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego”, 32, 2019.

Jarosz A., *Autoportret ze śmiercią Artystyczne memento Jacka Malczewskiego*, „Quart”, 1/2006.

Kopaliński Wł., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

Kudelska D., *Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012.

Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989.

Ławniczakowa A., *Jacek Malczewski*, Warszawa 1976.

Puciata-Pawłowska J., *Jacek Malczewski*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968.

Ripa C., *Ikologia*, Kraków 2013.

Skorupa E., *„Thanatos” Malczewskiego i poetyckie wyobrażenia śmierci*, [w:] *Jacek Malczewski i symboliści*, red. Stępiak K. i Gabrys-Sławińska M., Lublin 2012.

Twórczość malarza w odczuciu poety. Jacek Malczewski i Lucjan Rydel, „Przegląd Powszechny”, R. 24, t. 93, z. 1.

Woźny J., *Symbolika śmierci i rytuałów pogrzebowych w kulturach wczesnotradycyjnych na ziemiach polskich*, „Funeralia Lednickie”, 2002.

⁶³ Wiersz Jacka Malczewskiego, z 08.12.1913 roku, cyt. za: Wyka K., *Thanatos...*, dz. cyt., s. 84.

Wyka K., *Modernizm polski*, Kraków 1968.

Wyka K., *Thanatos i Polska*, Kraków 1971.

Thanatos jako przewodnik w drodze do domu. O motywie śmierci-powrotu w twórczości Jacka Malczewskiego

Streszczenie

W tekście analizie poddany został pojawiający się w twórczości Jacka Malczewskiego motyw śmierci-powrotu. Obejmuje on alegoryczne przedstawienie Thanatosa jako przewodnika bohatera, artysty w drodze do domu. Wskazane zostają dwa główne źródła inspiracji podobnym motywem: twórczość poetów młodopolskich, współczesnych Malczewskiemu oraz romantycznych, którymi był zafascynowany od najmłodszych lat. Przedstawiono repertuar powtarzalnych zabiegów kompozycyjnych i środków semantycznych wykorzystanych przez malarza mających na celu poszerzenie znaczenia motywu w kontekście doświadczeń osobistych oraz epokowych twórcy, a także jego manifestacji artystycznych.

Dzięki Thanatosowi, artysta mógł po raz ostatni spojrzeć na „powaby rodzinnego kraju”. Z uporczywą powtarzalnością, powraca on w swych dziełach do domu. Wraca po latach tułaczki jako żołnierz, zesłaniec w sybirackim płaszczu, samotny starzec. Raz, o własnych siłach, zmęczony. Kiedy indziej przynoszą go na marach. Powraca do dworku w Wielgiem, w którym spędził najpiękniejsze lata swej młodości. Do jego utraconej arkadii. Krainy wiecznej szczęśliwości.

Słowa kluczowe: Thanatos, Malczewski, przewodnik, powrót, Ellenai

Podróż w światło. Śmierć jako akt kreacji w filmie „Źródło” („The Fountain”, USA 2006) Darrena Aronofsky’ego

1. Wprowadzenie

Philippe Ariès, jeden z najwybitniejszych historyków francuskich XX wieku w swoim fundamentalnym dziele „Człowiek i śmierć” („L’Homme devant la mort”)², w którym opisał ewolucję stosunku człowieka do śmierci w ostatnim tysiącleciu, przedstawiając tendencję znamionującą kulturę współczesną, konstatawał, że nad śmiercią zapadło milczenie. Śmierć, zawsze dojmująca egzystencjalnie, staje się – według Ariès – coraz bardziej sprawą osobistą, a współczesny człowiek usiłuje ją przemilczeć, wyprzeć ze świadomości i doświadczenia społecznego. Monografia śmierci Ariès została wydana w 1977 roku, zatem jego spostrzeżenia odnosiły się do społecznego wypierania śmierci znamionującego kulturę Zachodu drugiej połowy XX wieku, choć tendencja ta wcale nie uległa osłabieniu, a wręcz wzmocnieniu w dwudziestoleciu kolejnego stulecia. Ariès pisał o pewnej presji ze strony społeczeństwa, które uznając realność śmierci, eliminuje z życia jej realia i przeżywanie żałoby traktując je z taką samą pruderią jak niegdyś życie seksualne. To efekt dłuższego procesu narastania traumy związanej ze śmiercią, która była obca średniowieczu „oswajającemu” śmierć, a która wzbierała na sile:

od lęku przed pozorną śmiercią, od tego, że przez miłość do drugiego człowieka ukrywano przed nim bliski koniec i że przez odrazę do chorego chowano go przed ludźmi. Teraz ów protest ukazuje się w pełnym świetle, jako główny rys charakterystyczny naszej kultury. Teraz lzy żałoby upodobniono do wydzielin chorego. Jedne i drugie są obrzydliwe. Śmierć zostaje wyeliminowana³.

Wprawdzie nikt nie zaprzecza nieuchronności śmierci, ale najlepiej byłoby o niej zapomnieć, wyeliminować ją z doświadczenia osobistego – wszak nikt nie wyobraża sobie własnego kresu i odsuwa od siebie świadomość możliwości odejścia bliskiego, pielęgnując w sobie przekonanie, że śmierć dotknie innego spoza jego bezpośredniego otoczenia. Wówczas staje się ona niezauważalna i jako doświadczenie innego objęta okresem milczenia. Społeczny protest przeciwko śmierci obejmuje wszystko, co się z nią styka i grozi „zarażeniem”, dotyczy samego umierania, drastycznych realiów

¹ iwona.kolasinska-pasterczyk@uj.edu.pl, Instytut Sztuk Audiowizualnych, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie.

² Po raz pierwszy książka opublikowana została w wydawnictwie Le Seuil, Paris 1977, wyd. pol.: *Człowiek i śmierć*, przeł. Bąkowska E., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989, kolejne wydanie: Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011. Dzięki tej książce Philippe Ariès uzyskał potwierdzenie tytułu doktora filozofii w zakresie historii i nauk społecznych. Ariès podjął w niej temat zainicjowany we wcześniejszym dziele *Essais sur l’histoire de la mort en Occident: du Moyen Âge à nos jours (Rozważania o historii śmierci w kulturze Zachodu: od średniowiecza po czasy współczesne)*, Seuil, Paris 1977 – wyd. pol.: *Rozważania o historii śmierci*, przeł. Marczeńska K., Oficyna Naukowa, Warszawa 2007.

³ Ariès P., *Człowiek i śmierć*, przeł. Bąkowska E., Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, s. 576.

śmierci i przeżywania żałoby, zatem również osób w żałobie. Ariès zauważa, że jej eliminowanie znajduje wyraz także w traktowaniu przeżywania żałoby jako przejawu choroby, choć w istocie jest ona drogą do przewyciężenia doznanej traumy, do zaleczenia głębokiej rany po stracie i akceptacji nieobecności drogiej sercu osoby. W myśl tej tendencji:

uwaga się, że żałoba i to, co się z nią łączy, jest zakaźną chorobą, której można się nabawić w pokoju umierającego lub zmarłego, nawet jeśli są nam obojętni, czy na cmentarzu, gdzie nie spoczywa nikt z bliskich. Są miejsca, gdzie można się zarazić żałobą, jak grypq⁴.

Stosunek współczesnego człowieka do śmierci sprowadza się do przemilczania tego, co jawi się jako przerażające i wytwarzania pustki wokół dotkniętych doświadczeniem straty bliskiej osoby. Ariès podkreśla:

społeczeństwo nie może już znieść widoku rzeczy związanych ze śmiercią, a w konsekwencji ani ciała zmarłego, ani oplakującej go rodziny. Pozostały przy życiu ugina się więc równocześnie pod ciężarem swojego bólu i interdysku społeczeństwa⁵.

Śmierć w ujęciu Ariès stanowi pewien konstrukt społeczny, a tendencja do jej eliminowania we współczesnym świecie zaświadcza o kondycji duchowej społeczeństwa.

Prawem paradoksu społeczna negacja śmierci nie oznacza zaniechania dyskursu na jej temat. Wraz z ekspansją egzystencjalizmu można wręcz odnotować dominację tego tematu w refleksji filozoficznej. W antropologii filozoficznej nastąpiło wyraźne przesunięcie zainteresowania na ujmowanie człowieka:

z pozycji śmierci i wręcz na ostateczne wyjaśnianie, kim jest człowiek, poprzez tęzę o spełnianiu się człowieka w śmierci. Śmierć uzyskała pozycję pryncypium, wyjaśniającego życie, sens życia i bytowy obszar człowieka, a nawet los człowieka w jego „życiu po życiu”⁶.

Ta redukcja antropologii filozoficznej do tematu śmierci ma swoje źródło w „filozofii egzystencji” Sørensa Kierkegaarda, romantycznego prekursora chrześcijańskiego nurtu w XX-wiecznej filozofii egzystencjalnej oraz refleksji Martina Heideggera z jej istotnym wątkiem zwycięstwa nad przemijalnością jednostkowego życia przez wkład w tworzenie kultury nadający temu życiu sens. Podstawowym zagadnieniem poruszonym we wszystkich dziełach Kierkegaarda było:

poczucie absurdu śmiertelnej, ludzkiej egzystencji w obliczu czy to wszechmocy i nieskończoności Boga, czy też w obliczu niewiary w Boga i przyjmowania istnienia całkowicie obojętnej dla losu człowieka, wiecznie istniejącej przyrody. Całość jego twórczości można nazwać wyzwaniem rzuconym chrześcijańskiemu światu do zweryfikowania swej wiary w obliczu tegoż paradoksu egzystencji „w obliczu Boga”⁷.

⁴ Tamże, s. 577.

⁵ Tamże, s. 579.

⁶ Zob. Gogacz M., *Konieczność precyzyjnego określenia śmierci*, [w:] tegoż, *Filozoficzne ujęcie śmierci*, „Roczniki Filozoficzne” 37-38, 1989-1990 1, s. 223-237, pdf, <https://dlibra.kul.pl/dlibra/show-content/publication/edition/26332?id=26332>, s. 223 [data dostępu: 30.11.2022].

⁷ Cyt. za: https://pl.wikipedia.org/wiki/S%C3%B8ren_Kierkegaard.

Refleksja o śmierci pojawia się u Kierkegaarda w kontekście pojęcia rozpacz. W „Chorobie na śmierć” (pierwszym jego dziele sygnowanym pseudonimem Anti-Climacus oznaczającym autora reprezentującego stadium religijne) rozpacz jest:

przedstawiona jako odnosząca się do dwóch kategorii: życia i śmierci. Te koncepty, choć do tej pory filozoficznie rozumiane jako przeciwstawne, u Kierkegaarda przyjmują wyjątkową postać oraz zyskują specyficzne relacje. Śmierć staje się pewną sferą życia, zaś szczególny sposób życia zyskuje wymiar śmierci⁸.

W „Chorobie na śmierć” Anti-Climacus pisze:

Gdyż, mówiąc po ludzku, śmierć jest rzeczą ostateczną i, mówiąc po ludzku, nadzieja istnieje, póki istnieje życie. Ale, rozumując po chrześcijańsku, śmierć nie jest czymś ostatecznym, jest tylko drobnym zdarzeniem w przebiegu całości, to znaczy życia wiecznego, i rozumując po chrześcijańsku, w śmierci jest nieskończenie więcej nadziei niż wtedy, kiedy po ludzku mówimy, że istnieje jeszcze życie, a nawet życie w pełni zdrowia i sił⁹.

Przyjęcie chrześcijańskiej perspektywy spojrzenia na śmierć oznacza, że w refleksji Kierkegaarda śmierć biologiczna nie jest czymś ostatecznym, ponieważ z jednej strony śmierć jest stanem trwającym po śmierci biologicznej, z drugiej zaś zarówno stanem, jak i procesem trwającym równolegle podczas życia biologicznego. Prawdziwa śmierć to śmierć ducha, którą Anti-Climacus nazywa rozpaczą, czyli chorobą na śmierć. Rozpacz jest umieraniem za życia, czyli życiem w śmierci¹⁰. Kierkegaard nie utożsamiał śmierci ze „śmiertelną chorobą” (nie są nią też cierpienie, udręka duchowa czy smutek), bo jest w niej więcej nadziei niż w życiu pełnym sił. To choroba „na śmierć” jest rozpaczą będącą grzechem.

Wiernym Kierkegaardowi w jego podstawowych tezach o egzystencjalnej funkcji śmierci jako sytuacji granicznej pozostaje Karl Jaspers¹¹. Różni te podejścia stosunek do wiary:

to właśnie wiara, czy też lepiej: sposób praktykowania wiary, stosunek do wiary i sposób jej widzenia, jest tym, co stanowi o głównej różnicy w poglądach na temat graniczności śmierci obu filozofów. (...) O ile bowiem u Jaspersa doświadczenie granicznego charakteru śmierci otwiera człowieka na możliwą Egzystencję (...), to u Kierkegaarda ostatecznym rezultatem granicznego doświadczenia jest uległość wobec paradoksu i oparcie w wierze biblijnej – chrześcijaństwie, nawet jeśli nie ortodoksyjnym, to przecież bardzo surowo pojętym i zakorzenionym w treściach objawienia¹².

⁸ Za: Kaftański W., *Rozpacz jako życie w śmierci w myśli Sorena Kierkegaarda*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – Wobec śmierci”, Nr 9, Poznań 2012, pdf, <https://core.ac.uk/download/pdf/144962155.pdf> [data dostępu: 30.11.2022]. Autor wyjaśnia, że dawna przeciwstawność życia i śmierci, spotyka się tu z judeochrześcijańskim rozumieniem życia i śmierci, gdzie śmierć jest pewną kontynuacją życia. Zob. także: Kierkegaard S., *Okruchy filozoficzne; Chwila*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 116; Kierkegaard S., *Philosophical Fragments*, Princeton University Press, New Jersey 1985, s. 95.

⁹ Kierkegaard S., *Choroba na śmierć*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2008, s. 162/SUD, 7f/ 11, 124.

¹⁰ Kaftański W., dz. cyt., s. 84.

¹¹ Janiak M., *Śmierć jako sytuacja graniczna w filozofii Jaspersa i Kierkegaarda*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 20, 2014, s. 113.

¹² Tamże, s. 127.

Egzystencja u Jaspersa wydaje się *polegać na stałym intencjonalnym nakierowaniu na coś innego, coś więcej, coś poza*. Tym czymś jest „Transcendencja”¹³. Transcendencja była dla niego tym, co istnieje ponad światem czasoprzestrzeni. Niemiecki filozof w refleksji nad człowiekiem położył akcent na to, że nie można w niej pominąć śmierci jako jej przedmiotu. Opisywał ją jako jedną z postaci sytuacji granicznych. Swoje rozważania o śmierci rozpoczął od określenia ludzkiej pozycji w refleksji nad nią:

Śmierć jako fakt obiektywny (...) nie jest sytuacją graniczną. (...) Zachodzą jedynie dwa przypadki, w których doświadczamy śmierci nie jako faktu obiektywnego, ale jako sytuacji granicznej, pozwalającej doświadczyć owej metamorfozy. Są to: „śmierć osoby najbliższej” lub „moja własna śmierć”¹⁴.

Śmierć bliskiego powoduje wstrząs egzystencjalny, świadomość nieuchronności własnej śmierci pomaga zrozumieć właściwą ‘egzystencji’ hierarchię wartości. Przyjęta przez Jaspersa perspektywa skończoności bytu ludzkiego rzutowała na jego pojęcie śmierci jako sytuacji granicznej – sytuacja ta była pretekstem do refleksji nad postawami wobec niej. Zasadniczy wkład filozofii egzystencjalnej to rozpatrywanie istnienia ludzkiego w perspektywie śmierci.

Z ludzkiego punktu widzenia śmierć jest rzeczą ostateczną, ale dopóki istnieje życie, dopóty istnieje nadzieja. Przyjmując chrześcijański punkt widzenia, przestaje być ona czymś ostatecznym, staje się zdarzeniem przejściowym na drodze do życia wiecznego.

Zanim nastąpiła epoka kina (i form pochodnych jak telewizja, video itp.), tematyka tanatologiczna zawsze była obecna w sztukach wizualnych (choć w zróżnicowanym nasileniu w zależności od okresu w historii kultury). Motywy śmierci w takiej postaci, w jakiej pojawiają się w kinie, mają zatem dłuższą historię niż samo kino. Fakt, iż kino, będąc jednym z elementów konstytutywnych kultury masowej, realizuje jej założenia – zapewnienie rozrywki, rzutuje również na sposób obrazowania śmierci na ekranie. Główna tendencja sprowadza się do tego, iż:

Śmierć została uprzedmiotowiona, stała się towarem, jak wszystko wokół. By stać się jednak towarem pokupnym, musiała zostać odarta z kontekstu kulturowego, musiała się odnaleźć w kontekście mającym bardziej uniwersalny charakter. Ta uniwersalizacja śmierci spowodowała to, że utraciła ona swój wymiar egzystencjalny, gdyż najbardziej uniwersalna, zrozumiała niezależnie od kontekstu kulturowego odbiorcy, jest jej zewnętrżność, to co można pokazać, przedstawić na ekranie. Tak więc śmierć w kinie, czy też szerzej – w kulturze masowej, staje się widowiskiem, spektaklem¹⁵.

Znacznie częściej, zwłaszcza w kinie popularnym, obrazowanie śmierci służy zatem rozrywce, a nie głębszej refleksji nad umieraniem, podejmowanej niemal wyłącznie przez wielkich mistrzów europejskiego kina artystycznego. Estetykę śmierci ekranowej niejako dopasowano do estetyki kina w zgodzie z niepisanim choć obowiązującym „prawem ekranowej śmierci”:

¹³ Szalek P.K., *Karla Jaspersa koncepcja śmierci jako sytuacji granicznej*, „Analiza i Egzystencja” 3, 2006, s. 93.

¹⁴ Tamże, s. 99, 100.

¹⁵ Godzimirski J., *Śmierć w kinie*, „Film na świecie” 337-338, 1987, s. 65.

Im bardziej śmierć jest naturalna, spokojna, tym mniejsze są jej szanse pojawienia się na ekranie i wzbudzenia zainteresowania u widzów. I na odwrót. Im bardziej jest gwałtowna, spektakularna, tym na ekranie i u widzów ma większe szanse¹⁶.

Sposób jej przedstawiania w kinie jest uwarunkowany kulturowo, z jednej strony jest pochodną postawy społeczeństwa współczesnego wobec niej, tendencji eliminowania jej jako doświadczenia osobistego, o której pisał Philippe Ariès. Z drugiej, również zgodnie z konstatacją Ariès, uprzywilejowuje śmierć innego, co skutkuje faktem, że w kinie to z reguły, mówiąc jego słowami, śmierć drugiego, tym samym bardziej nierzeczywista, fikcyjna nieodnosząca się bezpośrednio do doświadczenia osobistego. Relacja twórców kina wobec śmierci odzwierciedla tendencję w kulturze współczesnej:

z jednej strony, zaprzeczenie tak niemilej nastawionemu na przyszłość i rozrywkę społeczeństwu rzeczywistości, jaką jest śmierć, z drugiej zaś strony – uczynienie ze śmierci, poprzez to, że jest ona czymś zakazanym, dobrze sprzedającego się towaru; proces ten można by określić mianem spektakularyzacji śmierci i rodzenia się nowego rodzaju brotszenii (od greckiego brotos – śmierć). Dlatego też śmierć na ekranie staje się często po prostu efektywnym (i dodać by można efektownym) zdarzeniem¹⁷.

Przeniesienie akcentu z egzystencjalnego lęku człowieka przed sytuacją ostateczną (w sensie kresu ziemskiego bytowania) i niepewności, jaka się z tym wiąże, na spektakularny wymiar śmierci i jej estetyzację sprzyja marginalizacji jej znaczenia jako największego egzystencjalnego wyzwania, maskowaniu śmierci jako takiej, tj. realnej, czyniąc z niej przeżycie bezpieczne, bo wpisujące się w ekranową iluzję, a w dalszej konsekwencji prowadzi do jej trywializacji i zubożenia na nią w ogóle. Zjawisko śmierci dotyczące przecież każdego człowieka i stanowiące fundament jego lęków:

może pozostawić widza całkowicie niewzruszonym. Kino bowiem kreuje iluzję śmierci, nie pokazuje jej, ale o niej opowiada, oddalając się od niej samej, tworząc wokół niej przestrzeń, która zapewnia nam poczucie bezpieczeństwa – tak cenne wrażenie nierzeczywistości umierania¹⁸.

Filmowa *ars moriendi* sprowadza się w znaczącej mierze do widowiska, jako spektakl do oglądania, czysta rozrywka odarta z sakralności. Zjawisko desakralizacji śmierci i jej spowszednienia na skutek zamiany jej w spektakl nieskładający do myślenia można uznać za istotną cechę nowoczesnego świata:

Śmierć ludzi bliskich i umiłowanych stała się [...] zdarzeniem przeżywanym prywatnie i w tajemnicy – ale umieralność ludzka, śmierć jako taka, zdarza się dziś na co dzień, na oczach milionów i w świetle dziennym lub w blasku

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 112.

¹⁸ Zwierchowski P., *Spektakl i ideologia. Szkice o filmowych wyobrażeniach śmierci heroicznej*, RABID, Kraków 2006, s. 7. Autor sformułował swoje spostrzeżenie nawiązując do, opisanej przez Gérarda Lenne’a, śmierci w kontekście natury kina jako spektaklu, iluzji implikującej dystans w stosunku do tego, co przedstawione na ekranie, zob. Lenne G., *Śmierć w kinie*, przeł. Szczepański T., [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne Stanisław Rosiek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 219.

reflektorów; ogląda się ją tak często, że widzowie oswoili się z jej widokiem, który nie wywołuje już zgrozy ani nie skłania do głębszych refleksji¹⁹.

Kino oferuje zatem obrazy śmierci, od których można się zdystansować, choćby z tego powodu, że nie dotyczą najbardziej intymnych przeżyć – straty bliskiej osoby czy zagrożenia śmiercią własną. Kino zakotwiczone w kulturze popularnej potwierdza fakt, iż:

Śmierć współczesna jest głównie spektaklem, gdyż tylko w ten sposób jesteśmy gotowi zaakceptować ją jako coś niezagrażającego naszemu istnieniu. Kiedy wkraczamy w śmierć prywatną, realną, dotykającą nas bezpośrednio, zamienia się ona w skandal, odsłania bowiem nieuchronność zjawiska, z którym dzięki kulturze staramy się zmagać. Spod spektaklu przebija czasem postawione z pełną świadomością egzystencjalnej doniosłości pytanie o heroizm w obliczu śmierci jako fundamentalny element człowieczeństwa²⁰.

W kinie, w szczególności amerykańskim, preferowane są obrazy śmierci gwałtownej ponoszonej w walce w ramach heroicznego poświęcenia w imię idei obrony określonych wartości, zadawanej skrytobójczo lub w walce wręcz, będącej efektem kataklizmów, wojen czy apokaliptycznej zagłady. Bliższa zaś doświadczeniu rzeczywistemu śmierć naturalna bywa natomiast trudnym wyzwaniem dla samych twórców, zarówno ze względu na drastyczność tematu zmagania się np. ze śmiertelną chorobą i nieuchronnością wyroku, jak i powszechnym zjawiskiem unikania przez współczesnego człowieka konfrontacji z problemami, jakie rodzi koniec życia. Tak więc, aby:

dostać się na ekran, śmierć musi być spektakularna, wyjątkowa, albo przynajmniej służyć jakiemuś wyższemu celowi. Zaś śmierć człowieka umierającego w szpitalu, czy też we własnym łóżku, w następstwie choroby nie spełnia właściwie żadnego z tych warunków. I to jest może jedną z przyczyn tego, że tak rzadko gości na ekranie, mimo że w rzeczywistości społecznej to właśnie z nią ma się najczęściej do czynienia²¹.

Podobnie jak niegdyś egzystencjalizm, kierując uwagę ludzi na fakt śmierci, wyznaczył jej w pewnym sensie rolę zasady wyjaśniającej kondycję ludzką, tak spojrzenie twórców filmowych na odwieczny i fundamentalny problem przemijalności i śmierci, na nurtujące człowieka kwestie ostateczne stanowi świadectwo zdolności bądź jej braku do namysłu nad istotą ludzkiego bytu, także do formułowania pytań wynikających z metafizycznej ciekawości, budzenia bądź uśmierzenia niepokoju w konfrontacji ze śmiertelnością, a co za tym idzie – stanowi miarę ich humanistycznej wrażliwości. Filmowe wizje śmierci definiują nie tyle kino, ile jego twórców, jako że:

¹⁹ Bauman Z., wypowiedź w czasie dyskusji *Ponowoczesne losy religii*, [w:] *O szansach i pułapkach nowocześniejszego świata. Materiały z seminarium Profesora Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury (jesień 1995-wiosna 1996)*, Zeidler-Janiszewska A. (red.), Warszawa 1997, s. 144, cyt. za: Zwierchowski P., dz. cyt., s. 8.

²⁰ Zwierchowski P., dz. cyt., s. 16. Autor sformułował tę uwagę w odniesieniu do filmowych wyobrażeń śmierci heroicznej, która w przeciwieństwie do śmierci jako zjawiska intymnego nigdy nie stanowiła tabu w kinie.

²¹ Godzimirski J., dz. cyt., s. 31.

temat śmierci to papierek lakmusowy sztuki, również sztuki filmowej. Ilekroć kino go dotyka, staje się więcej niż kinem. Pokaż mi nakręcone przez siebie sceny śmierci, a powiem ci, jakim jesteś filmowcem i – człowiekiem²².

2. „Źródło” jako uniwersalna przypowieść

Film „Źródło” Darrena Aronofsky’ego to rzadki, zwłaszcza we współczesnym kinie amerykańskim, przypadek dzieła poruszającego kwestię spraw ostatecznych²³ – konfrontacji z traumą wynikającą z nieuchronności śmierci i oswojenia ze śmiercią przez zwrot ku postawie religijnej i systemom mitologicznym. Jego znaczenie rysuje się na tle przywołanego kontekstu: znamionującej kulturę i człowieka współczesnego tendencji do wypierania śmierci (procesu umierania, realiów śmierci i przeżywania żałoby) ze świadomości i doświadczenia społecznego (opisanej przez Philippe’a Ariès), refleksji nad kondycją ludzką, a nawet losem człowieka w jego „życiu po życiu”, prowadzonej z perspektywy doniosłości śmierci, zwłaszcza pojmowanej jako „sytuacja graniczna” (rozwinętej wraz z ekspansją egzystencjalizmu) i uniwersalizacji śmierci w sztuce filmowej (jako składowej kultury masowej) prowadzącej do przekształcenia jej w widowisko, do zjawiska spektakularyzacji sprzyjającej marginalizacji jej znaczenia jako największego egzystencjalnego wyzwania.

Film Darrena Aronofsky’ego stanowi zaprzeczenie ogólnego trendu w kinie (zwłaszcza amerykańskim) przedstawiania śmierci odartej z mitu, z sakralności, przywracając jej głębszy sens. Historia bohaterów – niczym archetypicznej pary Adama i Ewy – rozwija się na dwóch płaszczyznach – realnej i fikcyjnej, wizyjnej. Właściwą historią jest ta rozwijająca się w terażniejszości, obrazująca modelowy przypadek doświadczenia śmierci jako „sytuacji granicznej”, w jej dwu wariantach: śmierci osoby najbliższej i nieuchronnej/możliwej własnej śmierci. Tom Creo (Hugh Jackman), naukowiec, najpierw podejmuje walkę z upływającym czasem, poszukując lekarstwa mogącego powstrzymać rozwijającego się guza mózgu żony Izzi Creo (Rachel Weisz), a potem musi zmierzyć się z jej stratą przynoszącą wstrząs egzystencjalny i uświadomienie więzi, jaka ich łączyła. Terminalnie chora Izzi staje wobec konieczności zmierzenia się z sytuacją nieuchronności własnej, przedwczesnej śmierci, a pogodzenie z tą perspektywą daje jej, inspirowana mitologią Majów o zaświatach, koncepcja śmierci jako aktu kreacji. Jej materializację stanowi pisany w trakcie choroby manuskrypt o tajemniczym tytule „Źródło” przywołujący, łączący różne wierzenia, motyw drzewa życia stanowiącego kontynuację mitu o Drzewie Kosmicznym zespalającym z sobą niebo i ziemię, i zarazem uniwersalny symbol połączenia z wszechświatem. Manuskrypt Izzi, dokończony, zgodnie z jej życzeniem, po jej śmierci przez męża, wprowadza alternatywne i zarazem komplementarne (wobec ich własnej) historie – osadzoną w odległej przeszłości i odnoszącą się do perspektywy kosmicznej, rozwinięte w duchu opowieści bohaterских, stanowiące fikcję nadbudowaną nad rzeczywistością wywiedzioną z manuskryptu, przybierającą efektowną formę wizualną.

²² Hendrykowski M., *Kilka refleksji na temat śmierci w sztuce*, [w:] *Strategie śmierci – formy umierania. Świadectwa literackie i kulturoznawcze*, Burszta W.J. (red.), Oficyna Wydawnicza Volumen, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, Warszawa 2004, s. 71.

²³ Podobna opinia została wyrażona w tekście: Sulka I., *Darren Aronofsky – destrukcja marzeń, dekonstrukcja formy*, [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, Plesnar Ł. (red.), Syska R., Rabid, Kraków 2010, s. 605.

W uniwersalnej przypowieści Aronowskiego Izzi pełni rolę przewodniczki duchowej prowadzącej Toma do pogodzenia się ze śmiercią jako początkiem czegoś nowego. Jej droga ku śmierci i jego do przezwyciężenia tej traumy zostały wyrażone metaforą podróży w światło.

3. Trzy warianty jednej historii

Ekspozycja filmu, na którą składają się trzy sekwencje następujące po tytule filmu, dezorientuje widza, sugerując równoległość trzech autonomicznych wątków budujących historię rozgrywane się w trzech okresach czasowych – jeszcze bliżej niesprecyzowanej przeszłości (to wątek rycerza królowej, który po starciu z poganami staje u wrót ich świątyni), również niedookreślonej przyszłości, ale zobrazowanej jako następstwo zdarzeń dokonanych/czy dokonujących się (wątek mężczyzny o nagiej czaszce wpisanego w przestrzeń rozgwieżdżonego nieba) i współcześnie (wątek doktora Toma Creo przeprowadzającego eksperymentalne operacje na małpach w celu znalezienia leku mogącego zatrzymać rozwój nowotworu, na który cierpi jego żona). Realna jest tylko historia z wątku współczesnego²⁴. Pozostałe dwie to ta sama historia, tyle że najpierw ujęta w kostium historyczny (to zwizualizowana, historyczno-baśniowa projekcja przeżyć Izzi zapisana w jej manuskrypcie), a następnie zmitologizowana jako przestrzenna odyseja w poszukiwaniu tajemnicy życia wiecznego (w tym przypadku jest wizją wywiedzioną z ostatniego rozdziału manuskryptu dopisanego przez Tommy’ego, oddającego stan jego ducha po stracie ukochanej żony). Film ma wprawdzie *złożoną strukturę*²⁵, ale w istocie dość klarowną – stanowiące realistyczną płaszczyznę dzieła traumatyczne doświadczenie Toma Creo, naukowca podejmującego bezskuteczną walkę z zagrażającym życiu żony nowotworem, ma odpowiedniki w wizjach subiektywnych: w postaci krucjaty przeciw złu śmierci zagrażającemu hiszpańskiej królowej (ucieleśnionemu zarówno w poganach, jak i inkwizytorze) oraz kosmicznej odysei zdobywcy usiłującego wydrzeć naturze tajemnicę wiecznego życia zapobiegającą śmierci. Ich fikcyjność, poza faktem, że mają swe źródło w manuskrypcie, jest podkreślona dodatkowo przez umowność świata przedstawionego, wynikającą z realizacji tych partii filmu głównie w warunkach studyjnych i dużej nonszalancji wobec tzw. realiów historycznych. Wszystkie inkarnacje postaci męskiej (Tomasa/Tommy’ego/Toma) łączy rozpoznawalna twarz Hugh’a Jackmana wcielającego się w każdą z nich, a różnicują, poza strojem, włosy (długie i zarost na brodzie, ogolone i średniej długości) oraz temperament (gwałtowność, wyciszenie, pasja).

Osadzona w przeszłości historia Tomasa ukazuje go jako rycerza serca królowej mającego poczucie misji. W samotnej szarży, ruszając w bój z otaczającymi go w mrocznym wąwozie poganami, wykrzykuje: *Jesteśmy jej zbawieniem, pod jej zwierzchnictwem żyć będziemy wiecznie. Nie umrę, nie tutaj, nie teraz...* A gdy osaczony przez nich, nie mając drogi odwrotu, wspina się po stromych schodach na szczyt ku kamiennej świątyni, jej strażnik, broniąc do niej dostępu, zagradza mu drogę i wbija w jego

²⁴ Zwrócił na to uwagę już recenzent filmu Roger Ebert, nie zgłębiając jednak istoty tego pomysłu i nie wiążąc go z egzystencjalną trwogą wobec śmierci. Zob. Ebert R., *Youth is wasted on the immortal* (recenzja z 13 września 2007 roku) <https://www.rogerebert.com/reviews/the-fountain-2007> [data dostępu: 30.11.2022]. W cytowanym tekście Iwo Sulki pojawia się uwaga, że to odosobnione odczytanie, choć przesłanek do innego w filmie nie ma. Zob. Sulka I., dz. cyt., s. 604.

²⁵ Pitrus P., *Darren Aronofsky: w poszukiwaniu wyjaśniającego schematu*, [w:] tegoż, *Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego przełomu wieków*, Wydawnictwo RABID, Kraków 2010, s. 28.

ciało miecz, krzyżąc: *Pierwszy Ojciec poświęcił siebie dla drzewa życia. Wejźdź i dziel jego przeznaczenie*. Ten epizod, który okaże się ogniwem opowieści o hiszpańskim konkwistadorze na prośbę królowej Isabel poszukującym mitycznego drzewa życia w kraju Majów, kończy bojowy okrzyk strażnika świątyni: *Śmierć to droga do chwały. Xibalba! Xibalba* (w wolnym przekładzie: „Miejsce strachu”²⁶) to w mitologii Majów rządzone przez duchy chorób i śmierci zaświaty, to rejon kojarzony ze śmiercią i starym bogiem śmierci. Strażnik świątyni oddaje zatem cześć chwalebnej śmierci i czczącym śmierć. W epizodzie tym rycerz królowej został przedstawiony jako chrześcijański bojownik, któremu przyjdzie się zmagać z siłami mroku i śmierci.

Ostre cięcie montażowe prowadzi do widocznego na tle rozgwieżdżonego nieba obrazu lewitującego w pozycji kwiatu lotosu mężczyzny z ogoloną czaszką, który wykrzykuje: *Nie!*, co wybrzmiewa jak zaprzeczenie okrzykowi strażnika świątyni i dodaje: *Już prawie jesteśmy...*, po czym odlatuje i znika w przestworzach. Przedstawienie mężczyzny (Tommy’ego doświadczonego już śmiercią żony) w pozycji lotosu (padmasana) wskazuje na przejście do etapu medytacji²⁷. Kwiat lotosu to uzdrawiająca pozycja sprzyjająca medytacji, w której ciało się odpręża, a umysł odpoczywa. Ta pozycja medytacyjna nawiązuje do kwiatu lotosu, który, mając silne ukorzenie, jest zwrócony ku niebu. To roślina, która, zwłaszcza w hinduizmie, jest *symbolem rozwoju duchowego człowieka, boskiego nieśmiertelnego pierwiastka w człowieku*²⁸. Takie przedstawienie Tommy’ego wskazuje na drogę duchową, jaką musi przejść i w perspektywie jego odrodzenie²⁹. Kosmiczną wizję dopełniają obrazy: szklanej kuli szybującej w przestworza, Tommy’ego, wpadającego do niej, by znaleźć się u stóp gigantycznego drzewa, w mikroraju i zwrotów Tommy’ego do antropomorfizowanej natury i zjawy żony, która nawiedza go przy jego drzewie życia. Patrząc na korę na poły obumarłego drzewa, Tommy widzi wyrastające z niej, niczym porastające skórę kobiety, delikatne włoski. Klęcząc pomiędzy konarami, zwraca się do drzewa słowami: *Uda ci się, nie pozwolę ci umrzeć*, które nabierają podwójnego sensu (odnoszą się też do kobiety). Wreszcie, patrząc na ślady życia w drzewie i konstatując, że jest wystarczająco silne, przemawia doń: *Nie martw się, nic nam nie będzie. Muszę tylko wziąć odrobinę*, po czym odcina kawałek kory i wkłada ją do ust, jakby przyjmował komunię z ciała. Magiczna czynność odnosi się w tym przypadku symbolicznie już do samego Tommy’ego, podejmującego walkę o własne życie wbrew rzeczywistości śmierci. Gdy Tommy odchodzi od drzewa, by umyć w oczku wodnym ręce, słyszy szmer, a odwracając głowę spostrzega Izzi w białym stroju (płaszczu, czapce i szalu) i zaskoczony pyta: *Co ty tu robisz?* W tym momencie przenikają się dwie rzeczywistości: Izzi ze wspomnienia i Izzi z zaświatów uobecniają się w jego wyimaginowanej podróży do wyimaginowanego raju, w którym odnalazł drzewo życia. I w obu przypadkach Tommy nie chce za nią podążyć, wymawiając się pracą.

²⁶ Hooker R., *Native American Creation Stories*, Washington State University, cyt. za: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Xibalba>.

²⁷ W tej pozycji najczęściej przedstawiany jest Buddha. Pozycja kwiatu lotosu jest też metaforą istoty filozofii jogicznej.

²⁸ Tresidder J., *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematy*, przeł. Stokłosa B., Wydawnictwo RM, Warszawa 2001, s. 115.

²⁹ Także w ikonografii Majów kwiat lotosu symbolizował odrodzenie, tamże, s. 116.

Zanim Tommy dopełni magicznych czynności pod drzewem, jego sylwetka widoczna jest na tle nocnego rozgwieżdżonego nieba, przez które przemyka mała szklana kula znikająca w przestworzach. Powolne ruchy Tommy'ego imitują układ Tai Chi³⁰. Ten rodzaj gimnastyki medytacyjnej (*Tai Chi Chuan* – dosł. pięć wielkiej ostateczności), zaliczanej do grupy tzw. systemów wewnętrznych³¹, jest sztuką samodoskonalenia poprzez panowanie nad własnym ciałem i umysłem. Oddając się tej technice relaksacyjnej, sprzyjającej zachowaniu zdrowia psychofizycznego, Tommy symbolicznie wchodzi na drogę radzenia sobie z doznaną traumą. Na Zachodzie układ ruchowy Tai Chi traktowany jest jako sposób na wyciszenie i odnalezienie spokoju oraz jako ścieżka rozwoju duchowego. Magiczne czynności Tommy'ego pod drzewem – rozniecenie ognia, rozpalenie ogniska, przygotowanie z jego sproszkowanego drewna, kory i wody ze źródła mieszanki przypominającej atrament, tatuowanie przy pomocy wiecznego pióra ramienia na kształt ułożonych pierścieniowato słojów w przekrojach poprzecznych drzew, nawiązują do, jak się później okaże, ostatniego podarunku, jaki Tom otrzymał od Izzi tuż przed jej śmiercią – kałamarza i pióra, za pomocą których miał dokończyć ostatni rozdział jej manuskryptu. W odnalezionym w przestrzeni kosmicznej mikroraju Tommy'ego zjawia się Izzi zapraszająca go na spacer i nalegająca: *Dokończ to* oraz martwa Izzi leżąca w łóżku lewitującym w przestrzeni. Epizod z Tommy'm medytującym, odnosi się do jego żałoby, czyli do czasu zmagania się z bólem, wewnętrznej walki pomiędzy zaprzeczaniem faktom a godzeniem się z nieobecnością tej, która odeszła i układaniem świata na nowo. Stanowi odzwierciedlenie tego, co się z nim dzieje po stracie żony. Ucieczka w inny świat jest uzewnętrznieniem stanu ducha bohatera rozdartego pomiędzy wypieraniem ze świadomości faktów dla uzyskania pozornego spokoju a potrzebą zmierzenia się z tajemnicą śmierci. Stąd na widok jej rozświetlonej uśmiechem, światłem i bielą stroju twarzy, najpierw prośba, by go zostawiła, bo nie wie, jak historia się kończy, a na wywołany spojrzeniem na ciemny ślad na palcu po obrączce, przywołany z pamięci obraz biegnącej, roześmianej, pełnej życia, ubranej w czerwoną sukienkę Izzi, przyzwolenie, by stała się dla niego przewodnikiem: *Dobrze. Ufam ci, zabierz mnie, pokaż*. Słowa rozpoczętego ostatniego rozdziału manuskryptu stanowią narracyjne przejście do poziomu realistycznego obrazującego postawy Tommy'ego i Izzi wobec śmierci, jego pokładanie wiary w naukę i desperacką próbę znalezienia lekarstwa na śmierć i jej triumf ducha nad umierającym ciałem, zobrazony jako odchodzenie w światło.

Tom Creo z historii współczesnej znalazł się wobec zagrożenia śmiercią żony, która nabiera znaczenia czegoś więcej niżli tylko faktu obiektywnego, znaczenia opisanej przez Karla Jaspersa sytuacji granicznej, w której śmierć osoby najbliższej (początkowo tylko możliwa, potem doświadczona osobiście) pozbawia *poczucia bezpieczeństwa*, gdyż życie (własne) zostaje *pozbawione elementu, który wydawał się trwały*³², czego efektem jest poczucie pustki. Do momentu, gdy Tom jest jedynie świadom zagrożenia wynikającego z choroby Izzi, przyjmuje postawę nieakceptacji, a nawet buntu, w heroiczny sposób, zawierając nauce, poszukuje lekarstwa pozwalającego zapobiec jej

³⁰ Tai Chi Chuan (Taijiquan) to stara chińska sztuka poruszania się. Pierwotnie w Chinach funkcjonowała jako odmiana sztuki walki; współcześnie jako technika relaksacyjna łączy aktywność ruchową z zaangażowaniem umysłu.

³¹ Taijiquan, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Taijiquan>; niekiedy traktowana jest jako związana z chińską filozofią.

³² Szalek P.K., dz. cyt., s. 100.

śmierci. W pewnym sensie wypiera możliwość jej śmierci, ucieka od rzeczywistości, a nawet owładnięty *idée fixe* – potrzebą znalezienia lekarstwa na śmierć, pochłonięty pracą w klinice, ma dla niej zbyt mało czasu. Gdy Izzi woła go, by poszedł z nią na spacer, bo właśnie spadł pierwszy śnieg, nie towarzyszy jej, lecz w desperacji jedzie do kliniki, by przeprowadzić operację guza mózgu u małpy (Donowana). Eksperyment z wykorzystaniem preparatu przygotowanego na bazie etnobotanicznego składnika pozyskanego ze starego drzewa z Gwatemali, odwracający, choć nie powodujący zmniejszenia guza, proces starzenia się Donowana, daje mu złudną nadzieję na wynalezienie lekarstwa pozwalającego zapobiec postępującej chorobie żony. Tom wybiera heroiczną postawę walki, która jest nie tylko wyścigiem z czasem, ale też przejawem lęku przed stratą.

Inną postawę wobec perspektywy własnej śmierci prezentuje Izzi. Śmierć własna to drugi, w myśl koncepcji Jaspersa, przypadek, gdy, poza faktem obiektywnym, nabiera ona znaczenia sytuacji granicznej pozwalającej doświadczyć metamorfozy – *wobec świadomości nieuchronności kresu może wyzwolić w człowieku potrzebę pełnej realizacji własnego życia*³³. Izzi wybiera heroiczną postawę męstwa wobec śmierci, która pozwala na przezwycięzenie lęku egzystencjalnego, jako że *postawa męstwa chroni nas z jednej strony przed rozpaczą, a z drugiej umożliwia odkrycie głębszego wymiaru naszego istnienia*³⁴. Ta postawa daje poczucie bezpieczeństwa. Ponadto, jako że *każda aktywność w obliczu śmierci nabiera nowego, pełniejszego znaczenia*³⁵, Izzi pisze swój manuskrypt, wierząc, że śmierć może być aktem kreacji, dać początek czegoś nowego. Jej pogodzenie z koniecznością odejścia wynika też z postawy religijnej oznaczającej nadzieję pokładaną w życiu wiecznym. Śmierć dla niej nie stanowi kresu, ma sens twórczy i jest pomostem do nowego życia. Dlatego też mrok i cień z nią związane zostały rozjaśnione przez światło, a postać umierającej Izzi – związana ze światłem.

4. Pod znakiem światła

Izzi jest stale ujmowana jako jasny punkt na tle pogrążonej w półmroku przestrzeni. Gdy mówi o pierwszym śniegu, ubrana jest w biały płaszcz, takąż czapkę i otulona białym szalem. Gdy natomiast wybiega z domu, by pójść na spacer, zamykające się za nią drzwi wpuszczają do wnętrza snop światła, który przybiera formę świetlistego krzyża. Tom, mierząc się z problemem guza u małpy i szukając natchnienia do dalszej pracy, spogląda w swoim laboratorium w górę ku oknu w suficie i widzi pokrywający je śnieg oraz przedzierający się przez nie snop jasnego światła. To ów biały puch związany z Izzi i jasne światło przynoszą mu rodzaj olśnienia, gdyż inspirują do podjęcia próby przetestowania mieszanki pozyskanej z gwatemalskiego drzewa, uzyskanej drogą połączenia dwóch substancji o komplementarnych domenach na wzór miłosego aktu pary kochanków, z kobietą na górze. Po powrocie do domu wieczorem, Tom, zaniepokojony nieobecnością żony, przeszukuje mieszkanie. Przypomina ono labirynt pogrążonych w półmroku korytarzy i pomieszczeń, z jasnymi punktami świetlnymi lamp rozmieszczonych po obu stronach, niczym reflektory wytyczające drogę. Z ich blaskiem koresponduje widoczne przez otwarte okno rozgwieżdżone niebo. Tom znajduje żonę siedzącą na pledzie na ośnieżonym dachu-ogrodzie i obserwującą jasne

³³ Tamże.

³⁴ Pisał o niej Karl Jaspers, za: tamże, s. 104.

³⁵ Tamże, s. 105.

gwiazdy rozsiane po ciemnym niebie. Klimat tej scenie nadaje gra światła: punktów świetlnych na niebie, girland świetlnych rozwieszonych na rosnącej w tym ogródku choince, łańcucha białych lampek na ścianie domu. Tworzą one świąteczną atmosferę. Izzi, ubrana w białą czapkę i sweter, stanowi dodatkowy punkt świetlny na tle girland ogrodowych. Patrząc w niebo przez teleskop, Tom spostrzega złotą gwiazdę wyróżniającą się na tle innych o białym świetle. Wówczas Izzi opowiada mu historię o mgławicy otaczającej umierającą gwiazdę, którą Majowie nazwaliby Xibalba. *To były – jak mówi – ich zaświaty. Miejsce, w którym dusze zmarłych rodziły się na nowo.* Opowieść Izzi o umierającej gwiazdzie ma sens przypowieści o odrodzeniu w innym duchowym wymiarze. Patrząc przez teleskop na złoty punkt na sklepieniu nieba Izzi opisuje los gwiazdy: *Wkrótce wybuchnie, umrze i przekaze życie nowym gwiazdom. Niesamowite, że Majowie wybrali umierającą gwiazdę na symbol swoich zaświatów. Jak, spomiędzy tylu zdrowych punktów świetlnych, znaleźli jeden umierający?* W historii śmierci gwiazdy przynoszącej życie innym zawoalowana została nadzieja. Izzi postrzega siebie jako umierający punkt we wszechświecie, ale w umieraniu upatruje widzialnego znaku niewidzialnych narodzin. Tę myśl chce przekazać mężowi, pisząc manuskrypt, w którym snuta przez nią opowieść o rycerzu królowej Isabeli zaczyna się w chrześcijańskiej Hiszpanii, a kończy przywołaniem zaświatów Majów. Ich obraz funkcjonuje na prawach metonimii wskazującej na jej śmierć, którą pojmuje jako pomost do nowego życia dla idącego po nim człowieka. To w gruncie rzeczy ujęcie w duchu chrześcijańskim, gdyż centralnym punktem Objawienia jest stwierdzenie, że w śmierci zaczyna się życie.

Tom spostrzega, że Izzi dotyka bosymi stopami śniegu, nie czując zimna. Chcąc ją ogrzać, skłania ją, by wróciła do domu i wzięła kąpiel. Zaburzenia czucia przybierające formę niedoculicy, czyli jego osłabienia, jakie pojawiły się u cierpiącej na guza nowotworowego pnia mózgu Izzi, są klinicznym objawem postępującej choroby wskazującym na rozrost guza. To symptom zbliżającej się śmierci. Podczas kąpieli, która ma ją rozgrzać, Izzi również nie czuje ciepła i prosi Toma, by rozgrzał jej gąbkę, która swym kształtem przypomina „złotą gwiazdę”, jaką wcześniej obserwowała, mgławicę, przywołaną obrazem z futurystycznej historii, stanowiącą zresztą ikonograficzny leitmotyw filmu. Utracony przedmiot, obrączka Toma, która zniknęła w laboratorium też jest swego rodzaju znakiem bliskiego rozstania, choć pozostały na jego palcu ciemny ślad symbolizuje nierozzerwalną więź małżonków. Jej potwierdzeniem jest ich wspólna kąpiel, akt miłości w obliczu zagrożenia śmiercią. Izzi, ze łzami w oczach wyznaje: *Boję się. To trwa już od pewnego czasu. Tracę wrażliwość na ciepło i zimno. Bo czuję się inaczej, w środku, czuję się inaczej. Cały czas, bez przerwy. Tommy!...* Jej wyznanie jest swego rodzaju ostatnim krzykiem rozpaczony w obliczu śmierci, po którym nastąpi pogodzenie się z losem. Reakcja Toma to zarazem przerażenie wyrażone wykrzyknikiem *Jezu!*, jak i zapewnienie o nierozzerwalności więzi: *Nie martw się, jestem przy tobie i zawsze będę.* Scenę zamyka stopniowe rozjaśnienie aż do białego światła wypełniającego cały kadr.

Strój nocny Izzi także utrzymany jest w jasnej tonacji i odcina się od tła, pogrążonej w półcieniu sypialni. Zanim Izzi uda się do snu uznaje, że przyszedł stosowny moment, by dać Tomowi spisywany od jakiegoś czasu manuskrypt. Tommy zainteresuje się nim dopiero po powrocie z laboratorium, do którego pilnie wyrusza wiedziony nadzieją, jaką daje odwrócenie procesu starzenia zoperowanej małpy. Jego podróż po zmierzchu,

pustą autostradą oświetloną z obu stron szeregiem białych reflektorów, została zobrażowana jako symboliczna droga wyznaczona przez światło. Po powrocie do domu, patrząc na leżącą w łóżku Izzi w bieli, z krótko ostrzyżonymi włosami, Tom wywołuje z pamięci jej obraz jako pełnej witalności dziewczyny, roześmianej, z niesfornie rozwiewanymi podczas biegu długimi włosami, ubranej w czerwoną sukienkę. Poruszony kontrastem tych wizerunków żony, całuje ją wzruszony i udając, że wszystko w porządku, że łzami w oczach wychodzi do sąsiedniego pokoju, gdzie zaczyna czytać pierwszy rozdział manuskryptu Izzi zatytułowanego „Źródło”, zaczynający się od słów: *Hiszpania płonie. Wielki Inkwizytor uśmiecha się do siebie...*

Treść tych słów wskazuje na motyw niszczycielskiego ognia utożsamianego z poczuciem satysfakcji inkwizytora, który uzurpuje sobie prawo do sądenia i wydawania wyroków w imieniu Boga. Treść rozdziału przybiera formę obrazów, sugerowanych zawartością rękopisu, ale ilustrujących to, w jaki sposób odczytuje ją Tom. W kryptohistorii wpisanej w realia XVI-wiecznej Hiszpanii zachowany został ten sam klucz wizualny zderzenia światła i mroku. I tak np. drogę wiernego sługi nazywanego kapitanem (jak Tom przez współpracowników w laboratorium) na audiencję u królowej Izabeli³⁶ wyznaczają girlandy białych punktowych świateł rozjaśniających mrok ogromnej sali. Postać inkwizytora jest wtopiona w mrok i wiązana jedynie z ogniem, średnio-wiecznym wyobrażeniem piekła. Symbolizuje stan zagrożenia – śmierć grożąca królowej, która skonfrontowana z zagrożeniem ze strony inkwizytora jest odpowiednikiem Izzi borykającej się ze śmiertelną chorobą. Konkwistador, wierny sługa królowej, ma poczucie, że zawiódł Hiszpanię i jest gotów za to umrzeć. Królowa, opisując moment, w jakim się znalazła ona i Hiszpania, sięga po metaforę światła:

Nie śmieć żałować Hiszpanii. Obecne czasy są mroczne, lecz każdemu cieniowi nieważne jak głębokiemu, zagraża światło poranka. Twoja lojalność inspiruje cię do obrony Hiszpanii za wszelką cenę, lecz zabicie inkwizytora to samobójstwo. Europa by mnie ścięła, a nie jestem gotowa na śmierć.

Pierwszy rozdział manuskryptu Izzi odnosi się do początków jej walki ze śmiertelnym zagrożeniem, gdy jest jeszcze nadzieja na odwrócenie biegu zdarzeń. Tak jak Tom z historii współczesnej poszukuje lekarstwa na bazie gwatemalskiego drzewa, tak królowa hiszpańska z manuskryptu wskazuje na nadzieję związaną ze znaleziskiem

³⁶ W epizodzie hiszpańskim pojawiają się trzy postaci: królowej Izabeli, inkwizytora i ojca Avila. Ich związek z postaciami historycznymi jest dość umowny, daleki od wierności faktom. Królowa Izabela to zapewne Izabela Portugalska, która jednak została królową Hiszpanii dopiero dzięki małżeństwu z Karolem V zawartemu w 1525 roku. Jedyny fakt wskazujący na zbieżność z historycznym pierwowzorem postaci filmu to przedwczesna śmierć królowej, która głęboko dotknęła jej męża Karola i jego żałoba do końca życia. W latach 1523-1539, czyli do śmierci Izabeli Portugalskiej, generalnym inkwizytorem Kastylii i Aragonii był Alonso Manrique de Lara (ale w filmie nie pada takie nazwisko). Zob. Rawlings H., *Inkwizycja hiszpańska*, przeł. Piątek M., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 58. Za postacią ojca Avila może kryć się jedynie święty Jan z Avili, kaznodzieja franciszkański, nazywany Apostołem Andaluzji, z tego względu, że zasłynął jako autor kazania wygłoszonego podczas pogrzebu królowej Izabeli Portugalskiej, które tak wpłynęło na wicekróla Katalonii, że wstąpił do jezuitów (znany jest jako św. Franciszek Borgiasz). Jan z Avili, późniejszy reformator Kościoła, spędził też dwa lata w więzieniu inkwizycji, jako podejrzany o głoszenie herezji. W 1531 roku oskarżono go o iluminizm, przeświadczenie, że prawdę można poznać wyłącznie dzięki oświeceniu umysłu przez Boga, zob. <https://brewiarz.pl/czytelnia/swieci/05-10c.php3> [data dostępu: 30.11.2022]. Ten fakt konfliktu z inkwizycją wskazuje, że w tej postaci historycznej można dostrzec pierwowzór postaci filmowej. Wierność faktom historycznym jest jednak w filmie nikła.

ojca Avila z zakonu franciszkanów Jej Królewskiej Mości, odebranych martwemu Majowi tajemniczym sztyletem używanym podczas religijnych rytuałów. To klucz do odczytania największej tajemnicy Majów i znalezienia drogi na mapie prowadzącej do opisanej w mitach ukrytej świętej piramidy, wybudowanej w samym centrum ziemi, w miejscu narodzin życia. Jak mówi królowa: *Rośnie tam szczególne drzewo. Mawiają, że ten, kto napije się jego soku, żyć będzie na wieki*, a potem dodaje, że opowieść mityczna to nie brednie, bo: *Nasza Biblia to potwierdza. Księga Rodzaju mówi, że istnieją dwa drzewa w rajskim ogrodzie: drzewo wiedzy i drzewo życia. Gdy Adam i Ewa sprzeciwili się Bogu i zjedli owoc z drzewa wiedzy, Bóg wygnał ich z raju i ukrył drzewo życia*. Przywołany tu mit drzewa życia wiąże się z desperackim pragnieniem znalezienia antidotum na śmierć, z towarzyszącym lękowi przed śmiercią marzeniem o nieśmiertelności z czasów rajskiego ogrodu, a nawet wyrwaniu tajemnicy naturze. Na taką drogę ku poznaniu ponownie wskazuje światło: zbliżenie na podświetloną od dołu mapę Majów, pod którą umieszczony został ów sztylet – klucz, odsłania kompozycję złożoną z kolistego otworu w sztylcie, przez który przenika światło, wyznaczając na mapie stopniowo rozszerzające się koło, aż rozbłyśnie i eksploduje światłem rozlewającym się na cały kadr.

Rytuałowi pasowania konkwistadora na rycerza – wyzwoliciela Hiszpanii/królowej z niewoli też towarzyszy światło. Gdy królowa nakazuje wpuścić do sali audiencyjnej światło poranka, ona i klęczący przed nią rycerz, w ujęciu filmowanym z góry, wpisani zostają w geometryczną kompozycję mozaiki na podłodze z centralnie usytuowanym okręgiem wydobywanym światłem, w którym niejako są zamknięci. Wpisywanie człowieka w koło jest nacechowane symbolicznie i ważne z tego względu, że jest ono symbolem doskonałości³⁷. Królowa namaszcza rycerza do roli swego wyzwoliciela, kierując do niego słowa: *Bestia opanowała me królestwo. Odsuwa mnie i ostrzy swe pazury przed kolejnym śmiertelnym atakiem, lecz zbawienie kryje się w dżunglach Nowej Hiszpanii*. Te słowa mają podwójny sens – sytuacja zagrożonej królowej Hiszpanii koresponduje z sytuacją Izzi świadomej możliwości rozwoju choroby. Symbolem przysięgi złożonej przez rycerza jest złota obrączka, którą daje mu królowa, mówiąc: *Zatem weź tę obrączkę na pamiątkę swej przysięgi. Załóż ją, gdy odnajdziesz Eden, a kiedy powrócisz, zostanę twoją Ewą. Razem będziemy żyć wiecznie*. Klamrę obrazową pierwszego rozdziału manuskryptu Izzi stanowią ujęcia eksponujące złotą barwę i kształt koła: to tradycyjna złożona monstrancja (naczynie liturgiczne służące do umieszczenia w nim konsekrowanej hostii), przed którym klęczy rycerz królowej i podarowana przez nią złota obrączka, symbol więzi, który będzie przechowywał jak relikwię. W słowach królowej o odnalezieniu Edenu przemawia tęsknota do doskonałości utożsamianej z nieśmiertelnością symbolizowaną przez owoc drzewa życia.

W wielu tradycjach uważa się, że drzewo życia rośnie na świętej górze lub w raju. Z jego korzeni może tryskać duchowa woda życia. (...) Za pośrednictwem drzewa życia ludzkość wznosi się z poziomu natury na poziom oświecenia duchowego, zbawienia czy wyzwolenia z cyklu życia i śmierci³⁸.

³⁷ De Chapeaurouge D., *Symbole chrześcijańskie*, przeł. Rawski G., Wydawnictwo WAM, Kraków 2014, s. 178.

³⁸ Tresidder J., *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach*, przeł. Bożenna Stokłosa, Wydawnictwo RM, Warszawa 2001, s. 41.

Pierwszy rozdział rękopisu Izzi kończą słowa królowej, które wiążą życie wieczne z odnalezieniem Edenu, czyli zwrot ku mitologii.

Kolejny epizod płaszczyzny współczesnej wskazuje na czas przybliżający Izzi do śmierci. Ściąga ona Toma do muzeum, by pokazać mu prawdziwą księgę Majów wyjaśniającą powstanie świata. Frontalną ścianę za gablotą z księgą zwieńcza napis *Divine Hords* (Boskie Akordy). Izzi opowiada o pierwszym ojcu, pierwszym człowieku Majów, który poświęcił swe życie, by stworzyć świat:

Jego brzuch rozsadza drzewo życia, a jego ciało przemieniło się w korzenie drzewa, które rozprzestrzeniły się i uformowały ziemię. Jego dusza przemieniła się w gałęzie i rozrosła, tworząc niebo. To, co pozostało, było głową pierwszego ojca. Jego dzieci powiesiły ją na niebie, tworząc Xibalbę.

Tę koncepcję stworzenia świata interpretuje na swój sposób, dostrzegając w niej ideę śmierci jako aktu kreacji. Nie oznacza ona definitywnego końca istnienia, tylko początek innego, choćby miało to być jedynie stopienie z naturą. Choć dla Izzi oznacza coś więcej, bo ona też pisze własną księgę, nadając w niej swemu krótkiemu życiu poetycki wymiar historii ukształtowanej na wzór archetypicznej pary – Adama i Ewy, próbujących sięgnąć nie tylko po owoc z drzewa poznania dobra i zła, ale także drzewa życia. Choć naznaczona śmiercią, jest też naznaczona światłem od Boga. Zanim w muzeum straci przytomność i upadnie na ziemię, jej sylwetka w białym stroju zostaje skąpana w snopie światła padającym przez okno z góry i tworzącym na ziemi świetlną elipsę. Owal elipsy to *de facto* świetlne koło. Tracąc przytomność Izzi osuwa się w sam jego środek, zaś Tom wbiega w nie, by ją podtrzymać. Znaczenie świetlistego koła zostaje wzmocnione przez obrazy, wyłaniającej się z mgławicy, czyli żółtej gwiazdy, wirującej złocistej kuli z załączkiem drzewa życia, zastąpionej krążącym po okręgu Tomem, czekającym na wynik badania Izzi w szpitalu. W tym przypadku ideogram koła, podobnie jak kula, odsyła do wieczności:

Koło jako powracająca do siebie samej linia, której wszystkie punkty są równo oddalone od centrum jest (...) obrazowym przedstawieniem pełni i doskonałości. (...). To samo odnosi się do kuli. (...). Kula jest symbolem absolutnej wszechobecności i wszechsprawczości Boga. (...) Koło i kulę uważano nie tylko za symbol wieczności Boga, lecz także odnoszono je do wiecznego kolistego ruchu kosmosu; podobnie jak linia koła powraca do swego punktu wyjścia, tak samo ziemskie życie stworzenia. W tym sensie figura ta staje się wyrazem najwyższego prawa przyrody władającego wszelkim życiem i tym samym obrazem owej nieśmiertelności, rodzącej się z wciąż odnawiającego się życia, które powstaje z obumierającej natury³⁹.

Wpisanie Izzi w figurę koła jest swego rodzaju znakiem jej powołania do nieśmiertelności w najwyższych sferach wszechświata, także w znaczeniu chrześcijańskim. Tym bardziej że figura ta jest połączona ze światłem, które, *jako najbardziej niematerialne zjawisko całego stworzenia, jest szczególnie odpowiednim symbolem duchowości Boga*⁴⁰.

³⁹ Forstner D., *OSB, Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. Zakrzewska W., Pachciarek P., Turzyński R., Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001, s. 57.

⁴⁰ Tamże, s. 92.

Pomost obrazowy pomiędzy sceną w muzeum a sceną w szpitalu stanowi lejtmotyw wirującej w przestworzach kuli otoczonej złotą mgławicą przechodzący w obraz Toma krążącego po okręgu stanowiący dominujący motyw ikonograficzny posadzki w holu szpitalnym. Na planie realnym jego ruch w kółko wyraża niepokój, niepewność, na poziomie symbolicznym odsyła do perspektywy kosmicznej, do wieczności. Okrąg jest bowiem *najważniejszym i najbardziej uniwersalnym spośród wszystkich symboli geometrycznych w myśli mistycznej, dotyczy zarówno tego, co stałe, jak i tego, co zmienne*⁴¹ i jako *pozbawiony początku i końca, symbolizuje wieczność Boga*⁴². Scena ukazująca leżącą na łóżku w sali intensywnej terapii Izzi eksponuje jej zmienioną, pobladłą i posiniąłą twarz. Gdy zwraca się do Toma słowami: *To już niedługo*, usiłując przygotować męża na swoje odejście, bliskość nadchodzącej śmierci potwierdza jej wygląd – błądź cery wzmocniona dodatkowo zimnym światłem lampy jarzeniowej padającym na jej twarz. Przecucie Izzi potwierdza diagnoza lekarza o nawrocie choroby nowotworowej i szybszym rozwoju guza w pniu mózgu. Tom wypiera zagrożenie śmiercią żony, żywiąc nadzieję, że ma jeszcze czas na zaadoptowanie eksperymentów na małpach do znalezienia cudownego leku, który zdoła jej zapobiec. Rozmowa małżonków w szpitalu ilustruje ich dwie postawy wobec śmierci – zawierzenia nauce i własnej roli w ochronie przed zagrożeniem (Tom) i pogodzenia z losem wynikającego z otwarcia na sferę duchowości (Izzi). Izzi, mówiąc: *Nie bałam się. (...) Gdy upadałam, byłam pogodzona, czułam oparcie* ma na myśli zgoła coś innego niż podtrzymanie przez Toma. Usiłuje mu to przekazać, ale Tom nie jest jeszcze na to gotowy.

Dla obojga – Toma i Izzi – kluczową jest noc po odzyskaniu przez nią świadomości. Najpierw Tom desperacko próbuje walczyć z upływającym czasem i w trakcie kolejnych operacji małp znaleźć sposób na zmniejszenie rozmiaru ich guzów. Jego determinacja odbierana jest jako nieracjonalne zachowanie, bo nikt nie odkrywa – jak mówi dr Lillian Guzetti (Ellen Burstyn) nowych leków w jedną noc. Dla Izzi to noc symbolicznego pożegnania, okazja do tego, by przekazać mu swoją prośbę dotyczącą czasu, gdy jej już nie będzie na tym świecie. Charakter ikonosfery w tej scenie dopełnia padające na łóżko Izzi zimne światło lampy jarzeniowej, kontrastujące z półmrokiem spowijającym salę intensywnej terapii. Tom przynosi żonie do szpitala jej manuskrypt, by nad nim popracowała. W szpitalu czeka na Toma prezent od niej – pudełko zawierające pióro i kałamarz z atramentem, akcesoria potrzebne do tego, by spełnił jej ostatnią wolę – dokończył jej manuskrypt. Gdy Tom dystansuje się wobec tego pomysłu, mówiąc, że *nie wie jak się skończy*, Izzi zapewnia go: *Wiesz. Będziesz wiedział*. A chcąc go oswoić z nieuchronnością własnej śmierci, opowiada mu historię o Mosesie Samoralesie, Maju – przewodniku z jej manuskryptu, pełniącą funkcję przypowieści o drodze ku wieczności:

Ostatniej nocy opowiedział mi o swoim ojcu, który zmarł. Ale Moses nie mógł w to uwierzyć. Postuchaj, postuchaj! Powiedział, że jeśli przekopią grób jego ojca, zobaczą, że go tam nie ma. Posadzili ziarno przy jego grobie. Ziarno stało się drzewem. Moses powiedział, że ojciec stał się częścią tego drzewa. Zmienił się w drewno, w kwiat. A gdy wróbel zjadł owoc z tego drzewa, ojciec odleciał z ptakami. Powiedział, że śmierć była dla ojca drogą zbawienia. Tak to nazwał. Drogą do zbawienia.

⁴¹ Tresidder J., dz. cyt., s. 146.

⁴² Carr-Gomm S., *Słownik symboli w sztuce. Motywy, mity, legendy w malarstwie i rzeźbie*, przeł. Stokłosa B., Wydawnictwo RM, Warszawa 2001, s. 182.

Uciekając się do przypowieści o ojcu Mosesa, Izzi wchodzi w rolę przewodnika na drodze do pogodzenia się Toma z koniecznością jej śmierci, która w wymiarze fizycznym jest tylko częścią zamierającej i wciąż odradzającej się natury, zaś w wymiarze metafizycznym etapem na drodze do zbawienia. Wiara w duchowy wymiar istnienia wyzwala ją od lęku przed śmiercią i pozwala zapewnić Toma, że zawsze będzie z nim, zgodnie z przeświadczeniem, że miłość znosi granice pomiędzy światem żywych i umarłych, bo miłość to nieśmiertelność.

Czas pomiędzy utratą przytomności przez Izzi a jej śmiercią odpowiada etapowi doznań z pogranicza śmierci (w jego ramach mieści się opowieść Mosesa o zmarłym ojcu), w którym doznanie światła jest najważniejszym elementem doświadczenia, czymś, co prowadzi do przemiany. Izzi, skąpana w padającym na nią z góry w muzeum świetle naturalnym, czy też ukazana w sztucznym świetle z lampy oświetlającej ją z góry w szpitalu, otwiera się na sferę duchowości, z której czerpie siłę do pokonania lęku przed śmiercią. Doświadcza czegoś, co bywa określane jako przeżycia na granicy śmierci, które *ukazują nam źródło życia, z którego wszyscy wzięliśmy początek*⁴³. Ten sens zawoalowany jest też w opowieściach zawartych w jej manuskrypcie.

Tom, spędzając u boku śpiącej Izzi noc w szpitalu, doświadcza profetycznego snu. W tym śnie widzi siebie – Tommy’ego z ogoloną głową siedzącego na łożu obok umierającej Izzi. Łoże znajduje się w dziwnym ogrodzie nieopodal ogromnego drzewa. Nad posłaniem widać złotą poświatę kształtem nawiązującą do mgławicy otaczającej umierającą gwiazdę z opowieści żony. Potem on, siedząc u podnóża drzewa, dotyka jego żyjącej kory przypominającej owłosioną ludzką skórę i przemawia do niego słowami: *Nie martw się, już prawie jesteśmy*, po czym dodaje: *Za tą ostatnią ciemną chmurą znajduje się umierająca gwiazda. Wkrótce Xibalba zginie. A gdy wybuchnie, na nowo się narodzisz. Zakwitniesz. A ja będę żyć*. Wtedy odłamuje kawałek kory i ją połyka. W jego śnie powraca zasłyszana od Izzi opowieść o umierającej gwiazdzie odradzającej się na nowo. Sen zapowiada śmierć Izzi i jego walkę o własne życie w jej obliczu. Po przebudzeniu ze snu, Tom zapala nocną lampkę, otwiera manuskrypt Izzi i zaczyna czytać: *Franciszkanin stoi samotnie...* Słowa manuskryptu przenoszą do, z pozoru innej, bo osadzonej w przeszłości, historii franciszkanina szukającego z pomocą rękojeści miecza Majów wskazówki drogi do ich świątyni, zbuntowanych rycerzy, którzy chcą go powstrzymać, zanim swymi ślepyimi poszukiwaniami doprowadzi do śmierci pozostałych i zdesperowanego kapitana, który za wszelką cenę chce znaleźć to, czego szuka. W potyczce zbuntowany rycerz (kapitan Ariel) rani w głowę franciszkanina, a ten przed śmiercią przekazuje Tomasowi rękojeść miecza, mówiąc, że świątynia jest blisko i można ją odnaleźć z pomocą tego „klucza”. Kapitan żegna umierającego słowami: *Tobie została tylko śmierć, lecz naszym przeznaczeniem jest życie*. Jego desperację w dążeniu do wytyczonego celu motywuje, wywołane modlitwą przed monstrancją i wyjętym z kieszeni zawiniątkiem, wspomnienie o królowej Izabeli ofiarowującej mu złotą obrączkę ze słowami: *Załóż ja, gdy odnajdziesz Eden, a gdy powrócisz, zostaną twoją Ewą*. Izzi widziała w mężu swego konkwestatora, wiecznego zdobywcę i jako takiego przedstawiła go w swoim manuskrypcie, wpisując w fikcyjną historię heroicznego poszukiwania biblijnego drzewa życia, które ma ocalić królową, aluzję do prowadzonych przez Toma badań nad lekiem mogącym pokonać jej chorobę.

⁴³ Morse M., Perry P., *Przemienieni przez światło. Potężny wpływ doznań z pogranicza śmierci na ludzkie życie*, przeł. Chudziński K., Limbus Ltd., Bydgoszcz 1993, s. 275, 276.

Śmierć Izzi została zobrazowana jako następstwo przebudzenia Tommy'ego/Toma ze snu – niepokojące dźwięki zasłyszane przez Tommy'ego, który budzi się wśród zarośli pod drzewem w tajemniczym ogrodzie gdzieś w przestrzeni kosmicznej, nakładają się na dźwięki realne – alarmujące sygnały aparatury monitorującej parametry życiowe Izzi w sali intensywnej terapii, wyrrywające go ze stanu zamyślenia. Tom zrywa się z krzesła i zaczyna reanimować nieruchomą, pobladłą Izzi. Do sali wbiegają lekarze, dokonują szybkiej diagnozy (migotanie komór, puls słaby) i podejmują interwencję mającą na celu przywrócenie jej parametrów życiowych, ordynując intubację (zapobiegającą niewydolności oddechowej) i elektrody (aby dostarczyć impuls defibrylacyjny⁴⁴ do serca). Usunięty z sali Tom zostaje skonfrontowany z własną bezradnością i przerażeniem uświadomionym na widok starca podłączonego do aparatury podtrzymującej życie. Izzi umiera rano w dniu, w którym miała być przewieziona z sali intensywnej terapii do zwykłej sali. Taką wiadomość, w związku z jej lepszym samopoczuciem, telefonicznie przekazał do laboratorium Toma poprzedniego dnia jej lekarz prowadzący – dr Alan Lipper. Wbiegając do sali, gdzie była reanimowana, z nadzieją, jaką dała mu pomyślna wiadomość przekazana przez dr Lillian Guzetti o cofaniu się, po zastosowaniu eksperymentalnej iniekcji, choroby Donowana, czyli kurczeniu się narośli małpy, Tom widzi jej nieruchome, blade, martwe ciało zakrywane przez personel medyczny białą kołdrą. W szoku podejmuje ostateczną, bezskuteczną walkę ze śmiercią, próbując ją reanimować. Nie chce przyjąć do wiadomości faktu, że jest za późno, oskarża lekarza o śmierć żony, miota się, nie godząc się na jej odejście. Rozpacзлиwa reanimacja, wbrew realiom śmierci, jest spazmatycznym krzykiem bólu i miłości. Kulminację stanowi ujęcie zrobione z perspektywy ptasiej na łóżko szpitalne z białą pościelą, spoczywającą w niej Izzi i pochylonym nad jej ciałem Tomem, uporczywie pragnącym ją przywrócić do życia. W scenie tej promienie światła padające z góry zbiegają się w centrum, które stanowi szpitalne łóżko ze zmarłą Izzi. Po śmierci ponownie zostaje ona nacechowana światłem. Koncentryczne światło, świetliste centrum z wpisana w nie postacią Izzi jest formą pośmiertnego przypisania jej duchowej siły. Śmierci bohaterki towarzyszy światło, które jest znakiem i symbolem obecności Boga⁴⁵. Jej śmierć po przebudzeniu Toma ze snu (zatem zapewne o świcie) też nie pozostaje bez znaczenia. Świt w tekstach biblijnych jest m.in. chwilą potężnych Bożych interwencji (Zmartwychwstanie również dokonało się o świcie). Nacechowanie Izzi światłością, zgodnie z symboliką biblijną, może m.in. wskazywać *na nieśmiertelność człowieka, jego życie w wieczności*⁴⁶. Być znakiem tego, czego poszukiwał kapitan z jej manuskryptu – z tym że w jego przypadku gwarancji życia wiecznego utożsamianej z magicznymi właściwościami drzewa życia.

Odchodzenie Izzi zostało ujęte w klamrę dwu obrazów związanych ze światłem – snopu światła przedzierającego się przez zamykające się za nią drzwi (gdy wybiega na spacer po świeżym białym śniegu) przybierającego formę świetlistego krzyża i pro-

⁴⁴ Defibrylacja to zabieg medyczny stosowany podczas reanimacji. Polega na zastosowaniu terapeutycznej dawki elektrycznej prądu stałego o określonej energii poprzez powierzchnię klatki piersiowej lub bezpośrednio na mięsień serca, w celu wygaszenia najpoważniejszych zaburzeń rytmu serca – migotania komór oraz częstoskurczu komorowego bez tętna. Zob. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Defibrylacja>.

⁴⁵ Światło to powszechnie uznawany symbol boskości, elementu duchowego..., zob. Prof. dr Biedermann H., *Leksykon symboli*, przeł. Rubinowicz J., MUZA SA, Warszawa 2001, s. 363.

⁴⁶ Zob. Szczepaniak M., *Symbolika światła w apokalipsach Starego Testamentu i w Apokalipsie świętego Jana*, Redakcja Wydawnictw UAM, Poznań 2001, s. 117.

mieni światła tworzących świetliste centrum wokół zmarłej Izzi leżącej w białej pościeli w szpitalu. Tę klamrę obrazową trudno uznać za przypadkową. Światło symbolizuje w tym przypadku jej przechodzenie/przejsie na drugą stronę, ku wieczności. W filmie Aronofsky’ego światło powiązane jest też ze źródłem (naturalne/sztuczne), intensywnością, a zwłaszcza barwą oraz kształtem (związaniem go z dominującymi figurami geometrycznymi). *Światło określonego koloru odpowiada jego symbolice, niosąc nadto sens właściwy emanacji, jako że jest ono również siłą stwórczą, energią kosmiczną, promieniowaniem*⁴⁷. Umieraniu Izzi towarzyszy białe światło. Białe światło (świec, lamp, reflektorów, gwiazd) jest też wyznacznikiem drogi/dróg pokonywanej/ych przez bohatera/ów zarówno na płaszczyźnie realnej (historii Toma i Izzi), jak i fikcjonalnej, wizyjnej, wywiedzionej z manuskryptu Izzi i jego końcowego rozdziału dopisanego przez Toma. W fikcyjnych historiach lejtmotywem wizualnym jest światło o barwie żółtej, względnie złotej, emanujące z przedmiotów czy obiektów, takich jak: bogato złożona monstrancja promienista⁴⁸ (w której hostia prezentowana była w promienistej glorii w kształcie słońca), adorowana przez rycerza królowej Izabeli, złota obrączka królowej – znak złożonej przysięgi i symbol wieczystej więzi (we wpisanej w realia średniowieczne opowieści o krucjacie, podjętej celem dotarcia do drzewa życia rosnącego na terenie ukrytej świątyni Majów, czy też mgławica o żółtym blasku, otaczająca umierającą gwiazdę, złota kula z rajskim drzewem, wędrująca w przestworzach i złota poświata rozświetlająca mrok, wyłaniająca się z przestrzeni kosmicznej (w historii przestrzennej odysei w poszukiwaniu drzewa życia). Gdy chodzi o kolory *najdoskonalej światłość wyraża złoto i biel*⁴⁹. Kolor biały jest m.in. symbolem duchowości, życia (wiecznego), uświęcenia, zbawienia⁵⁰. Biel jest też *kolorem nierozszczepionego światła*⁵¹, również kolorem, który *jeszcze wszystko w sobie zawiera, jest także symbolem początku, otwartych możliwości, nowego*⁵². Taką symbolikę wnosi białe światło w filmie Aronofsky’ego. Jest światłem nowego początku. Żółcień z kolei jest m.in. *symbolem wieczności, bram nieba, świętości, ducha, potęgi (boskiej) (...) energii, światła, jasności*⁵³. Barwa złota jest m.in. symbolem *boskości i oświecenia duchowego*; złoto oznacza również *splendor rajskiej światłości, przestrzeń idealną, boską*⁵⁴. Złoto-żółta poświata jest w filmie związana z motywem drogi do nieśmiertelności, rajskiej światłości i kosmicznej, boskiej energii. Symbolizuje ona obietnicę wiecznego życia. Obie barwy światłości, biel i złoto, wpisywane są w filmie w dominujące figury i bryły geometryczne: okrąg, koło, kulę. To choćby ewokacja ruchu po rozświetlonym okręgu, snopy białego światła padającego na posadzkę czy inne powierzchnie tworzące koła,

⁴⁷ Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. Kania I., Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 408.

⁴⁸ Typ monstrancji promienistej wprowadzono w okresie baroku. W filmie Aronofsky’ego pojawia się w opowieści osadzonej w XVI wieku. W tradycji katolickiej w repozytorium na hostię (zw. Głorią reservaculum) umieszczona jest konsekrowana hostia – uobecnienie Jezusa Chrystusa, Boga-Człowieka. W dobie późnego średniowiecza monstrancje przybierały formę stylizowanej, wieżowej kapliczki będącej swego rodzaju świątynią Chrystusa (wtedy hostię umieszcza się często w miejscu serca), w nowożytności rozpowszechniła się forma solaryczna – w formie promienistej glorii (w centrum tego repozytorium umieszczona jest hostia). Zob. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Monstrancja>.

⁴⁹ Sprutta J., *Światło jako znak i symbol obecności Boga*, „Studia Gnesnensia” T. Xix, 2005, s. 206.

⁵⁰ Kopaliński W., *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 22.

⁵¹ Forstner D., *OSB*, dz. cyt., s. 115.

⁵² Tamże, s. 116.

⁵³ Kopaliński W., dz. cyt., s. 506.

⁵⁴ Tamże, s. 495, 496.

czy też przezroczyta kula z rajskim drzewem w złotej poświacie przemierzająca kosmos. Okrąg należy do najważniejszych i najstarszych symboli chrześcijańskich. Daje obraz *całości zamkniętej w sobie, czegoś, co jest bezgraniczne i wieczne*⁵⁵. Jako figura doskonała może symbolizować Boga – np. według św. Bonawentury *Bóg jest okręgiem, którego środek znajduje się wszędzie, a obwód – nigdzie. Myśl tę odnajduje się później u wielu mistyków*⁵⁶. *Okrągły był także ogród rajski* (tak przynajmniej jest przedstawiany w modlitewniku *Très Riches Heures*)⁵⁷. Okrąg i kula są również symbolami pierwotnej pełni życia⁵⁸. Światło z nimi związane wskazuje na odrodzenie przez śmierć do nowego życia, odnosi się do wieczności, zaś zamknięty w szklanej kuli mityczny raj wiąże się z przekazem o pierwotnej pełni i utraconej nieśmiertelności przez wygnanych z Edenu Adama i Ewę.

5. Drzewo życia i źródło życia

Film Aronofsky'ego otwiera motto, które jest cytatem z Księgi Rodzaju: Wygnawszy zaś człowieka, Bóg postawił przed ogrodem Eden cherubów i połyskujące ostrze miecza, aby strzec drogi do drzewa życia (Genesis 3,24). Biblijne drzewo życia rosnące w środku raju miało zapewniać nieśmiertelność. Z czasem stało się wzorcem kulturowym – symbolizowało przemijalność, ale i odradzanie się natury. W Księdze Rodzaju trzykrotnie jest mowa o drzewie życia. Kiedy Bóg stworzył ogród Eden, na Jego rozkaz wyrosły z gleby wszelkie drzewa miłe z wyglądu i smaczny owoc rodzące oraz drzewo życia w środku tego ogrodu i drzewo poznania dobra i zła (Rdz 2,9). W rozumieniu symbolicznym można je traktować jako jedność; nie ma przecież żadnego (duchowego) życia bez poznania ani żadnego aktu poznania bez życia⁵⁹. Przekroczenie zakazu spożywania owocu z drzewa poznania było równoznaczne ze śmiercią – bo gdy z niego spożyjesz, niechybnie umrzesz (Rdz 2,26n). Po zjedzeniu owoców z tego drzewa Adam i Ewa zostali wygnani z raju, by nie mogli zjeść owoców z drzewa życia, dzięki którym mogliby zyskać nieśmiertelność. Zatem nabyta skutek pierwszego upadku możliwość poznania ma w przypadku człowieka charakter dwubiegunowy i dotyczy dobra i zła, mężczyzny i kobiety, życia i śmierci. I tak drzewo pierwotnej jedności zmieniło się w drzewo podwójności⁶⁰. Za drugim razem jest mowa o poleceniu Boga wydanym po złamaniu zakazu dotyczącego drzewa poznania: żeby człowiek nie wyciągał przypadkiem ręki, aby zerwać owoc także z drzewa życia (Rdz 3,22) – kto bowiem dobrowolnie i świadomie sięga po owoc śmierci, tym samym traci swoje prawo do życia⁶¹. Trzecia wzmianka to słowa przytoczone za Księgą Rodzaju jako motto filmu mówiące o odcięciu przed wygnanymi z raju drogi do drzewa życia. Stąd rozwijany przez niektórych uczonych, w tym również teologów (np. Schneider)⁶² wątek drzewa rosnącego w ukryciu, tak, by nie można go było rozpoznać: *Drzewo życia może*

⁵⁵ Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. BP. Kazimierz Romaniuk, Pallotinum, Poznań 1989, s. 153.

⁵⁶ Tamże, s. 154.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Forstner D., *OSB*, dz. cyt., s. 58.

⁵⁹ Lurker M., dz. cyt., s. 49.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ Tamże.

⁶² Zob. Humbert P., *Etudes sur le récit du paradis et de la chute dans la Genèse*, Neuchatel 1940, s. 22 i nast.

udzielić nieśmiertelności, ale niełatwo do niego dotrzeć. Jest ‘ukryte’⁶³. Możliwe przekroczenie Bożych zakazów spożycia owoców z drzewa poznania i drzewa życia niesie ze sobą inne skutki. Zwraca na to uwagę Mircea Eliade:

Czy człowiek będzie podobny do Boga tylko dlatego, że pozna dobro i zło, czy też dlatego, że stając się wszechwiedzący, będzie mógł ‘dojrzeć’, gdzie się znajduje drzewo żywota, i wiedzieć, jak osiągnąć nieśmiertelność? Tekst biblijny jest zupełnie jasny. (...) człowiek mógł osiągnąć życie boskie jedynie wtedy, gdy skosztował owoców drugiego drzewa: drzewa nieśmiertelności⁶⁴.

W mitologii związanej z drzewem żywota obdarzonym mocą udzielania nieśmiertelności pojawia się także wątek jego stróżów, ‘opiekunów’ drzewa życia. Człowiek poszukujący nieśmiertelności musi stać się herosem zdolnym pokonać strażnika-potwora broniącego dostępu do drzewa żywota. Jak pisze Eliade:

Sens tego współistnienia (człowieka, drzewa, węża) jest jasny: uzyskać nieśmiertelność jest rzeczą trudną, tkwi ona bowiem w jakimś drzewie żywota (lub źródle życia), które znajduje się w niedostępnym miejscu (na końcu świata (...) lub w jakimś ‘centrum’); potwór (lub wąż) strzeże drzewa, a człowiek (...) musi walczyć z potworem i pokonać go, aby zerwać owoce nieśmiertelności. Walka z potworem ma oczywiście znaczenie inicjacji: człowiek musi złożyć ‘dowody’, aby mógł stać się ‘herosem’ i mieć prawo dostępu do drzewa nieśmiertelności⁶⁵.

Owoc drzewa życia stał się symbolem nieśmiertelności, wyzwolenia z cyklu życia i śmierci, będącego doświadczeniem człowieka po wygnaniu z raju. W tradycji chrześcijańskiej starotestamentowe drzewo życia rosnące w środku raju postrzegane jest jako prefigurację krzyża Chrystusa, a utożsamiane z nim drzewo krzyża interpretowane jest jako miejsce, w którym śmierć stała się początkiem życia. Mircea Eliade w przypisywaniu krzyżowi Chrystusa znaczenia drzewa życia dostrzega kontynuację mitu o Drzewie Kosmicznym:

Zrobiony z Drzewa Dobra i Zła krzyż jest utożsamiany z Drzewem Kosmicznym albo je zastępuje; opisywany jest jako drzewo, które ‘rośnie z ziemi ku niebu’, nieśmiertelna roślina, która ‘wznosi się w centrum nieba i ziemi, mocna podpora uniwersum’ (...) Liczne teksty patrystyczne i liturgiczne porównują krzyż do drabiny, kolumny lub góry; są to charakterystyczne sposoby ekspresji Środka Świata. Jest to dowód, że obraz Środka w sposób naturalny narzucał się chrześcijańskiej wyobraźni. To pewne, że obraz krzyża jako Drzewa Dobrego i Złego oraz Drzewa Kosmicznego ma swe korzenie w tradycjach biblijnych. Ale to poprzez krzyż (=środek) dokonuje się łączność z niebem, a przez to całe uniwersum jest ‘zbawione’⁶⁶.

⁶³ Cirlot J.E., dz. cyt., s. 116.

⁶⁴ Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. Kowalski J.W., Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 307.

⁶⁵ Tamże, s. 308.

⁶⁶ Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych. Tom II. Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, przeł. Tokarski S., Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1994, s. 261, 262.

Do tej asymilacji symboliki drzewa życia i drzewa krzyża nawiązywała ikonografia średniowieczna, tj. obrazy ukrzyżowanego Jezusa na drzewie, a nie na krzyżu: *ukrzyżowanie Jezusa na drzewie wzmacnia symbolikę zbawienia, którego dokonał, i symbolikę kozła ofiarnego, jakim się stał, umierając za grzechy świata. Ten obraz łączy drzewo wiadomości (upadek w raju) z drzewem życia*⁶⁷. Biblijne drzewo wiedzy dobra i zła było drzewem śmierci, jako że zakazany owoc spożyty w Edenie ściągnął na ludzkość przekleństwo śmiertelności. Ofiara krzyża odkupująca grzech pierworodny czyni tę śmierć początkiem życia. Drzewo życia z kolei kojarzy się często z *życiodajnym źródłem i z owocami strzeżonymi przez potwora*⁶⁸. Drzewo życia interpretowane jest też jako symbol życia duchowego. W Nowym Jeruzalem to drzewo rodzące *12 razy, wydające co miesiąc swój owoc, a liście drzewa służą do uzdrawiania narodów* (Apok. 22,2)⁶⁹. Chrześcijaństwo nadało też drzewu podstawowy sens osi łączącej światy (niższy, chtoniczny albo piekielny, pośredni-ziemski albo zjawiskowy i wyższy-niebiański):

*W istocie ażeby drzewo lub krzyż mogły rzeczywiście komunikować z sobą w duchu trzy światy, musi być spełniony warunek umieszczenia ich w centrum kosmosu. Interesujące jest, że w strukturze drzewa odnajdujemy zróżnicowanie morfologiczne odpowiadające trzem poziomom, które jego symbolika wyraża – korzenie, pień, koronę*⁷⁰.

Wraz z rozwojem mitologii narosłej wokół biblijnego drzewa życia potężne drzewo nabrało znaczenia centralnej osi dla przepływu boskiej energii, łącząc świat sił nadprzyrodzonych ze światem natury (drzewo życia z drzewem kosmicznym). Jako symbol drzewo życia pojawia się w świętych księgach judaizmu i chrześcijaństwa, choć w wielu tradycjach czy wierzeniach, jako motyw mitologiczny, jest ono też sytuowane jest w raju, a z jego korzeni ma tryskać duchowa woda życia.

Motyw drzewa życia jest ogniwem łączącym dwie płaszczyzny narracyjne filmu Aronofsky'ego – realistyczną współczesną i fikcyjną, wykreowaną na kartach manuskryptu Izzi z ostatnim rozdziałem dopisanym po jej śmierci przez Toma. Postacie Izzi i Toma Creo to współczesne wcielenia archetypicznej pary, Ewy i Adama, wygnanych z raju, którzy w obliczu zagrożenia przedwczesną śmiercią kobiety – każde na swój sposób – poszukują źródła życia. Potrzeba źródła staje się nagląca, gdy życie dobiega kresu, wysycha. Tym źródłem dla Izzi jest odkrycie, zgodne z przesłaniem chrześcijańskiego Objawienia, że śmierć jest pomostem do nowego życia. Wskazuje na nie dyskretnie wprowadzony motyw świetlistego krzyża związany z przekroczeniem drzwi/granicy światów. W finalnych partiach filmu powraca on w wizji Toma, w której podąża on za Izzi, wybiegając za nią na śnieg. Wówczas przez zamykające się z nim drzwi, podobnie jak w przypadku Izzi, wnika snop jasnego światła przybierającego formę świetlistego krzyża. Wizja odnosi się do sytuacji, w której ich wspólne życie wieczne, jako Adama i Ewy, byłoby możliwe po przekroczeniu przez obojga granicy śmierci. O Izzi jako obdarzonej łaską mówi dr Lillian Guzetti podczas jej pogrzebu na farmie, miejscu, które sama wybrała:

⁶⁷ Tresidder J., dz. cyt., s. 41.

⁶⁸ Kopański W., dz. cyt., s. 73.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ Cirlot J.E., dz. cyt., s. 115.

Wygląda na to, że całe życie walczymy o to, by być wystarczająco gotowi na otrzymanie łask, gdy umieramy. Niewielu się to udaje. Większość z nas kończy w punkcie wyjścia, kopiąc i krzycząc. Ale jakimś cudem Izzi, choć tak młoda, otrzymała tę łaskę. Podczas swych ostatnich dni dopełniła siebie.

Na przeciwnym biegunie cechującej Izzi postawy męstwa wobec śmierci (opisanej przez Jaspersa jako autentyczna) mieści się postawa Toma, którego lęk egzystencjalny wywołuje potrzebę wyparcia nieuchronności śmierci (zgodnie z tendencją znamionującą kulturę i współczesnego człowieka, o której pisał Philippe Ariès). Przerzywa on przemowę Lillian nad trumną Izzi: *Przestań. Śmierć to choroba, taka jak wszystkie. Istnieje na nią lekarstwo i ja je odnajdę*, po czym oddala się, uciekając przed traumą jej świadomości, manifestując swój protest. Tom chciał widzieć w śmierci chorobę, którą można wyleczyć i poszukiwał na nią lekarstwa na bazie etnobotanicznego składnika pozyskanego ze starego gwatemalskiego drzewa (które dla niego było odpowiednikiem mitycznego/biblijnego drzewa życia). Klęskę Toma w desperackiej walce z nieuchronnością kresu życia można skwitować sentencją łacińską: *Contra vim mortis non est medicamen in hortis* (*Przeciwko mocy śmierci nie ma ziół w ogrodach*). Nie było lekarstwa na śmierć ani w „ogrodach” średniowiecznych alchemików, ani nie można go znaleźć w laboratoriach współczesnych uczonych. Marzenia o nieśmiertelności trzeba odłożyć na czas nieokreślony.

Wobec niemożności opanowania śmierci pozostaje wiara w mit o drzewie życia. Poprzez swój manuskrypt Izzi usiłowała przekazać prawdę o tym, że za badaniami Toma kryje się mit drzewa nieśmiertelności. Jako że, w myśl koncepcji Karla Jaspersa, *każda aktywność w obliczu śmierci nabiera nowego, pełniejszego znaczenia*⁷¹, to w pisaniu manuskryptu, który sam w sobie jest aktem kreacji, można dopatrzeć się idei śmierci jako początku czegoś nowego i intencji przekazania Tomowi prawdy o tym, jak niewielka granica dzieli laboratorium badawcze od magicznego myślenia. Stąd średniowieczne wcielenie Toma – Tomas z manuskryptu jest rycerzem-zdobywcą poszukującym drogi do drzewa życia – rosnącego w ukryciu, strzeżonego przez ‘opiekunów’ (jak strażnik świątyni Majów); herosem zdolnym pokonać owego strażnika-potwora (oddającego swe życie po rozpoznaniu w nim Pierwszego Ojca). Choć Tomas-heros dostaje się przez bramę świątyni do mitycznego raju, w centrum którego rośnie ogromne bujne drzewo, spod którego wypływa rzeka, którą podąży pod samo drzewo, to jego łapczywe pragnienie „nektaru nieśmiertelności” także skończy się porażką. Nakłuwając drzewo życia, z którego wypływa biały nektar, Tomas namaszcza nim ranę, a potem chciwie spija go z drzewa niczym z mitycznego źródła życia. Rana zabliznia się, ale w jej miejscu wyrastają kwiaty tak bujnie, że wkrótce on sam zostaje pochłonięty przez naturę i staje się częścią ogrodu. W tej historii Tomas stał się herosem i dotarł do drzewa życia, ale próbując, wbrew Bożemu zakazowi, osiąść nieśmiertelność, stracił byt osobowy wrastając w bujną naturę.

Jako że własna śmierć jest dla człowieka niedoświadczalna, to dokończenie manuskryptu Izzi powierza Tomowi (jej słowa: *Dokończ to* wybrzmiewają w filmie wielokrotnie – za jej życia i po jej śmierci, w widzeniach czy też wspomnieniach męża). To, że ma on dopisać dwunasty rozdział też nie wydaje się przypadkowe – można w tym fakcie upatrywać związku z podziałem roku na dwanaście miesięcy i przyjąć, że

⁷¹ Szalek P.K., dz. cyt., s. 105.

manuskrypt Izzi powstawał w ciągu roku bądź też związku z drzewem życia z Apokalipsy św. Jana (Ap 22,2), gdzie jest mowa o rodzeniu przez nie dwunastu owoców, wydawaniu owocu każdego miesiąca, co korespondowałoby z motywem przewodnim manuskryptu. Jeśli Izzi postrzegała Toma jako Tomasa-herosa, to jej mąż portretuje siebie na podobieństwo buddyjskiego mnicha, co jest motywowane stanem żałoby. Finalne partie filmu, które w przeważającej mierze stanowią wizualizację dokończoną przez Toma opowieści Izzi odnoszą się do przepracowywania żałoby (od silnych emocji związanych ze stratą po pogodzenie się z nią i powrót do życia). W nawiązaniu do opowieści Izzi o Xibalbie, Tom rozwija jej historię krucjaty rycerza docierającego do drzewa życia w rodzaj odysei w przestrzeni i czasie w stronę mgławicy otaczającej żółtym światłem umierającą gwiazdę. Jego odyseja ma charakter mentalny, jest całkowicie wyjęta z rzeczywistości. Składają się na nią magiczne obrazy podróży mężczyzny w przestworzach w przezroczystej kuli wraz z umierającym drzewem. Zamknięcie w kuli z obumarłym drzewem, które chce ocalić, odpowiada uporczywej walce Toma o życie Izzi. Również po jej śmierci kontynuuje on przecież prace w laboratorium, realizując swoją *idée fixe*, by: *Powstrzymać śmierć. Naszym celem jest powstrzymać śmierć*. Wnętrze kuli z wyschniętymi, bezlistnymi konarami drzewa, które Tommy chce ocalić, symbolizuje to, co utracone, jego świat związany z Izzi. A gdy Izzi się w nim „pojawia” w tym samym białym stroju, w którym wychodziła, by zobaczyć pierwszy śnieg, to Tommy jest tak pochłonięty adoracją drzewa, że irytuje go jej „obecność”: *Przestań. Czego chcesz? Zostaw mnie, proszę. Boję się*. Tommy’emu łatwiej przystać na mitologię niżli pogodzić się z duchową egzystencją Izzi. Jego odyseja to mentalna podróż w stronę światła, gorejącej żłoto-żółtym blaskiem mgławicy, która, gdy otoczy umierającą gwiazdę, niczym Xibalbę, przyniesie jej nowe życie. Kulminacyjne obrazy tej podróży to: przezroczysta kula wirująca wewnątrz mgławicy, Tommy wspinający się na wierzchołek obumarłego drzewa, wydostający ze szklanej kuli-bańki i wznoszący w przestrzeń w pozycji kwiatu lotosu, wnikający do wnętrza mgławicy oraz Tommy znikający w przestworzach, w miejscu którego pojawia się żywe drzewo. W odysei Tommy’ego-mnicha dominuje światło o barwie żółtej symbolizujące energię kosmiczną i siłę stwórczą. Śmierć przynosi nowe życie. Teraz Tom może pogodzić się ze śmiercią Izzi, pozwolić jej odejść. Kosmiczna odyseja to wizualizacja stanu ducha Toma opisanego w ostatnim rozdziale manuskryptu. Przybiera formę magicznej podróży, której niezwykle piękno jest dziełem operatora Matthew Libatique’a. Film zamyka scena, w której Tom powraca na miejsce spoczynku żony na farmie Lillian i wkopuje w ziemię nasiono, z którego powinno wyrosnąć drzewo upamiętniające życie. Tom odnalazł swoje źródło życia – była nim Izzi i jej manuskrypt, torujący drogę do pogodzenia ze śmiercią i odbudowy życia na nowo.

Efektowna wizualnie mozaika trzech historii składających się na film „Źródło” – dwu stanowiących echa, w zmitologizowanej przeszłości i przyszłości, współczesnej historii traumatycznego doświadczenia straty żony, jest metaforyczną opowieścią o złu śmierci rozdzielającej dwa istnienia i zarazem przezwyciężeniu doczesności przez zwrot ku metafizyce.

Literatura

- Ariès P., *Człowiek i śmierć*, przeł. Bąkowska E., Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, s. 576.
- Bauman Z., wypowiedź w czasie dyskusji *Ponowoczesne losy religii*, [w:] *O szansach i pułapkach nowoczesnego świata. Materiały z seminarium Profesora Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury (jesień 1995-wiosna 1996)*, Zeidler-Janiszewska A. (red.), Warszawa 1997, s. 144.
- Prof. dr Biedermann H., *Leksykon symboli*, przeł. Rubinowicz J., MUZA SA, Warszawa 2001, s. 363.
- Carr-Gomm S., *Słownik symboli w sztuce. Motywy, mity, legendy w malarstwie i rzeźbie*, przeł. Stokłosa B., Wydawnictwo RM, Warszawa 2001, s. 182.
- De Chapeaurouge D., *Symbole chrześcijańskie*, przeł. Rawski G., Wydawnictwo WAM, Kraków 2014, s. 178.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. Kania I., Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 408.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. Kowalski J.W., Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 307.
- Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych. Tom II. Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, przeł. Tokarski S., Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1994, s. 261, 262.
- Forstner D., OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. Zakrzewska W., Pachciarek P., Turzyński R., Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001, s. 57.
- Godzimirski J., *Śmierć w kinie*, „Film na świecie” 337-338, 1987, s. 65.
- Hendrykowski M., *Kilka refleksji na temat śmierci w sztuce*, [w:] *Strategie śmierci – formy umierania. Świadectwa literackie i kulturoznawcze*, Burszta W.J. (red.), Oficyna Wydawnicza Volumen, Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej, Warszawa 2004, s. 71.
- Humbert P., *Etudes sur le récit du paradis et de la chute dans la Genèse*, Neuchatel 1940, s. 22 i nast.
- Janiak M., *Śmierć jako sytuacja graniczna w filozofii Jaspersa i Kierkegaarda*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 20, 2014, s. 113.
- Kierkegaard S., *Okruchy filozoficzne; Chwila*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 116; Kierkegaard S., *Philosophical Fragments*, Princeton University Press, New Jersey 1985, s. 95.
- Kierkegaard S., *Choroba na śmierć*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2008, s. 162/ SUD, 7f/ 11, 124.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 22.
- Lenne G., *Śmierć w kinie*, przeł. Szczepański T., [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne Stanisław Rosiek, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 219.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. BP. Kazimierz Romaniuk, Pallotinum Poznań 1989, s. 153.
- Morse M., Perry P., *Przemienieni przez światło. Potężny wpływ doznań z pogranicza śmierci na ludzkie życie*, przeł. Chudziński K., Limbus Ltd., Bydgoszcz 1993, s. 275, 276.

Pitrus P., *Darren Aronofsky: w poszukiwaniu wyjaśniającego schematu*, [w:] tegoż, *Porzucone znaczenia. Autorzy amerykańskiego kina niezależnego przełomu wieków*, Wydawnictwo RABID, Kraków 2010, s. 28.

Rawlings H., *Inkwizycja hiszpańska*, przeł. Piątek M., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 58.

Sprutta J., *Światło jako znak i symbol obecności Boga*, „Studia Gnesnensia” T. Xix, 2005, s. 206.

Szałek P.K., *Karla Jaspersa koncepcja śmierci jako sytuacji granicznej*, „Analiza i Egzystencja” 3, 2006, s. 93.

Sulka I., *Darren Aronofsky – destrukcja marzeń, dekonstrukcja formy*, [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, Plesnar Ł. (red.), Syska R., Rabid, Kraków 2010, s. 605.

Szczepaniak M., *Symbolika światła w apokalipsach Starego Testamentu i w Apokalipsie świętego Jana*, Redakcja Wydawnictw UAM, Poznań 2001, s. 117.

Tresidder J., *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematy*, przeł. Stokłosa B., Wydawnictwo RM, Warszawa 2001, s. 115.

Zwierzchowski P., *Spektakl i ideologia. Szkice o filmowych wyobrażeniach śmierci heroicznej*, RABID, Kraków 2006, s. 7.

Źródła internetowe

Ebert R., *Youth is wasted on the immortal* (recenzja z 13 września 2007 roku)
<https://www.rogerebert.com/reviews/the-fountain-2007> [data dostępu: 30.11.2022].

Gogacz M., *Konieczność precyzyjnego określenia śmierci*, [w:] tegoż, *Filozoficzne ujęcie śmierci*, „Roczniki Filozoficzne” 37-38, 1989-1990 1, s. 223-237, pdf, <https://dlibra.kul.pl/dlibra/show-content/publication/edition/26332?id=26332>, s. 223 [data dostępu: 30.11.2022].

Hooker R., *Native American Creation Stories. Washington State University*, cyt. za:
<https://pl.wikipedia.org/wiki/Xibalba>.

Kaftański W., *Rozpac jako życie w śmierci w myśli Sorena Kierkegarda*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein – *Wobec śmierci* Nr 9, Poznań 2012, pdf,
<https://core.ac.uk/download/pdf/144962155.pdf> [data dostępu: 30.11.2022].

https://pl.wikipedia.org/wiki/S%C3%B8ren_Kierkegaard.

Taijiquan, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Taijiquan>.

<https://brewiarz.pl/czytelnia/swieci/05-10c.php3> [data dostępu: 30.11.2022].

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Defibrylacja>.

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Monstracja>.

Podróż w światło. Śmierć jako akt kreacji w filmie „Źródło” („The Fountain”, USA 2006) Darrena Aronofsky’ego

Streszczenie

Film „Źródło” stanowi rzadki, zwłaszcza we współczesnym kinie amerykańskim, przypadek dzieła poruszającego kwestię spraw ostatecznych – konfrontacji z traumą wynikającą z nieuchronności śmierci i oswojenia z nią przez zwrot ku postawie religijnej i systemom mitologicznym. Historia bohaterów – niczym archetypicznej pary Adama i Ewy – rozwija się na dwóch płaszczyznach – realnej i fikcyjnej, wizyjnej. Właściwą historią jest ta rozwijająca się w teraźniejszości, obrazująca modelowy przypadek doświadczenia śmierci jako „sytuacji granicznej”, w jej dwóch wariantach: śmierci osoby najbliższej i nieuchronnej/możliwej

własnej śmierci. Tom Creo, naukowiec, musi zmierzyć się ze stratą żony Izzi przynoszącą wstrząs egzystencjalny. Terminalnie chora Izzi staje wobec konieczności zmierzenia się z sytuacją nieuchronności własnej, przedwczesnej śmierci, a pogodzenie z tą perspektywą daje jej, inspirowana mitologią Majów o zaświatach, koncepcja śmierci jako aktu kreacji. Jej materializację stanowi pisany w trakcie choroby rękopis o tajemniczym tytule „Źródło” przywołujący, łączący różne wierzenia, motyw Drzewa Życia stanowiącego kontynuację mitu o Drzewie Kosmicznym zespalającym z sobą niebo i ziemię, i zarazem uniwersalny symbol połączenia z wszechświatem. Manuskrypt Izzi, dokończony zgodnie z jej życzeniem po jej śmierci przez męża, wprowadza alternatywne i zarazem komplementarne (wobec ich własnej) historie – osadzoną w odległej przeszłości i odnoszącą się do perspektywy kosmicznej, rozwiniętą w duchu opowieści bohaterkich, stanowiącą fikcję nadbudowaną nad rzeczywistością wywiedzioną z manuskryptu, przybierającą efektowną formę wizualną.

W uniwersalnej przypowieści Aronofsky`ego, Izzi pełni rolę przewodniczki duchowej prowadzącej Toma do pogodzenia się ze śmiercią jako początkiem czegoś nowego. Jej droga ku śmierci i jego droga do przezwyciężenia tej traumy zostały wyrażone metaforą podróży w światło, odnalezienia drogi dzięki światłu rozjaśniającemu ciemność.

Słowa kluczowe: źródło, Darren Aronofsky, drzewo życia, śmierć, sytuacja graniczna, motyw światła

„Don Andréa Vésalius” Pétrusa Borela, czyli fascynacja anatomią. W kierunku romantycznej koncepcji ludzkich zwłok

Car je veux, dans ma bière close,

Comme le soir de son aveu,

Rester éternellement rose

Avec du khôl sous mon oeil bleu².

1. Wprowadzenie do zagadnienia

Okres romantyzmu, wraz ze zmianą wrażliwości, przyniósł również nowe spojrzenie na ludzkie zwłoki. Nowość ta polegała między innymi na tym, że na ciało zmarłego zaczęto patrzeć ze zdwojonym emocjonalnym natężeniem, czemu zaczęła towarzyszyć inaczej niż wcześniej przeżywana żałoba. Pojawiła się też nowa symbolika śmierci, która miała odzwierciedlać zmianę. W tym kontekście można nawet mówić o swoistej necromanii³, ponieważ to zainteresowanie było niemal fascynacją, nierzadko podążającą w stronę patologii. U źródeł zmiany w postrzeganiu martwego ciała ludzkiego w okresie romantyzmu leży wiele czynników. Niemal wszystkie one pochodzą z epoki wcześniejszej, Oświecenia. Należała do nich między innymi fascynacja ciałem jako swoistą maszyną, co pozwalała odkrywać wciąż kontrowersyjna nauka zwana anatomią. „Prawda o ciele”, która zaczęła się wyłaniać, była nowym wyzwaniem na polu medycznym, artystycznym, semantycznym i łączyła się z pogłębionymi rozważaniami epistemologicznymi, które doprowadziły stopniowo do „odkrycia” ciała, zwłok jako przedmiotu naukowych badań (anatomia). W następstwie tego, broniąc zwłoki przed naukowym uprzedmiotowieniem, symbolicznie nadano ciału utraconą podmiotowość (balsamacja). Te dwie tendencje współistniały ze sobą i zaczęły w okresie romantyzmu odgrywać równorzędną i wiodącą rolę. Innym, ważnym zagadnieniem, które należy tu poruszyć, jest pojawienie się w okresie romantyzmu tzw. świeckiego kultu zmarłych⁴, który przybierał bardzo różne formy.

Istotną częścią mojej analizy jest również kontekst literacki omawianych sytuacji. To, co w epoce Oświecenia i romantyzmu było nowe i szokujące, znalazło swój wy-

¹ Dr, literaturoznawca, badacz nieafiliowany, rodin111@wp.pl.

² *Bo chcę w mej zamkniętej trumnie./ Tak jak w wieczór jego wyznania./ Pozostać wiecznie różową/ Z ciemną szminką pod moim błękitnym okiem.* Fragment wiersza *Coquetterie posthume* Théophile’a Gautier ze zbioru *Émaux et Camées* (1852 rok), podaję za: Carol A., *L’embaumement, une passion romantique*, Champ Vallon 2015, s. 182 [Wszystkie tłumaczenia z języka francuskiego obecne w artykule są mojego autorstwa, R.N.].

³ Termin ten tłumaczę jako ponadprzeciętne zainteresowanie sprawami związanymi ze śmiercią i zwłokami.

⁴ Zjawisko to drobiazgowo przeanalizował Emmanuel Fureix, koncentrując swoje badania na gruncie francuskim, zwłaszcza paryskim w okresie od czasu restauracji Burbonów do sprowadzenia szczątków Napoleona tj. od 1814 do 1840 roku. Zob. [w:] Fureix E., *La France des larmes. Deuils politiques à l’âge romantique (1814-1840)*, Champ Vallon, 2009.

dźwięk w utworach, które miały przerażać czytelnika budzącymi grozę badaniami anatomicznymi i sposobem obchodzenia się z ciałem zmarłego. Dla potrzeb swojej analizy wybrałem utwór Petrusa Borela, który skutecznie utrwał negatywny stereotyp anatomisty.

Głównym celem mojej pracy jest przeanalizowanie nowych zjawisk w epoce romantyzmu w sposobie manipulacji ludzkim martwym ciałem. W związku z tym, że chcę ukazać zmianę paradygmatyczną, która nastąpiła w okresie romantyzmu, uważam za konieczne przywołanie kontekstu oświeceniowego, jako gruntującego późniejsze postrzeganie zwłok ludzkich. Zarysowane w dalszej części pracy zjawiska i konteksty pozwolą wyraźniej ukazać istotę romantycznego przełomu związanego z nową konceptualizacją ludzkiego, martwego ciała. Co ciekawe, oryginalne tendencje, które się wtedy pojawiły, obecnie są do dzisiaj. Praca ma charakter w pewnym zakresie przeglądowy oraz analityczny. Metodą, którą wybrałem w swoim badaniu, jest krytyczna analiza źródeł pod kątem interesującego mnie zagadnienia i ówczesnych zjawisk kulturowych.

2. Anatomia – konwulsja zmysłów

Mówiąc o osiemnastowiecznej sekcji zwłok, należy mieć na uwadze wszystko to, co dla ówczesnych anatomów było rzeczywistością i koniecznością. Zwłoki przeznaczone do badań, wbrew obiegowej opinii, były łatwo dostępne. W przypadku trudności wyczekiwano ich niecierpliwie, ponieważ szybki rozkład narzucał tempo pracy. Nierzadko smród gnijącego ciała uniemożliwiał samo badanie i prowadził do zatrucia⁵. Pomimo tych niedogodności obcowanie z ciałem było nieustannym stykaniem się z tajemnicą, która prowokowała lęk i pobudzała fascynację. To właśnie ona przewyższała wrodzony wstręt i dodawała odwagi rękoma anatoma. Trupy, które ze swej natury *immunda sunt*, mimo wszystko motywowały do badań. Goethe, który uczęszczał na kursy anatomii prowadzone przez lekarza Jeana Frédéricica Lobsteina w Strasburgu, czynił to głównie po to, aby wyzbyć się swojego lęku przed tym, co jest najbardziej dla człowieka odpychające. Doświadczenie to dało mu, jak twierdził, dwie korzyści. Nauczyło go przewyżżyć odrazę oraz zaspokoilo pragnienie wiedzy⁶. Odraza była czymś, co każdy anatom musiał sam pokonać stykając się z nieczystą, gnijącą materią:

Ponieważ trzeba było manewrować tym ciałem i dosłownie wkładać w nie rękę, tak jak Vesalius, który w Bolonii w 1540 [roku] zagłębiał swoje palce w substancję mózgu, albo chwycił swoją lewą ręką jelita, aby je rozwinąć aż do samej odbytnicy, którą chwycił swoją prawą ręką i zabierał⁷.

Te wszystkie czynności były czynione w sposób bardzo ostrożny nie tylko dlatego, że były odpychające, ale przede wszystkim dlatego, że każdy anatom miał świadomość licznych niebezpieczeństw. Warto też nadmienić, że już od wieku XVI eksperymentowano z ułożeniem ciała, najbardziej dogodnym do przeprowadzenia badania anatomicznego. Według lekarza Charles'a Estienne'a, poniektórzy z anatomów preferują, aby zwłoki stały w pozycji pionowej lub wisiały. W tym celu wieszają zwłoki na lewarze

⁵ Można przywołać tutaj znany przykład Michała Aniola, który po wieloletnim praktykowaniu anatomii musiał z niej zrezygnować, ponieważ wykonywane sekcje doprowadziły go do takiego stanu obrzydzenia, że nie mógł nic jeść ani pić. Podaję za: Mandressi R., *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Éditions du Seuil 2002, s. 171.

⁶ Tamże, por. s. 172.

⁷ Tamże, s. 172.

i w tej pozycji sekcjonują⁸. Dodatkowo mocują je za pomocą bandaży, dzięki czemu mogą je dowolnie obracać, bacząc przy tym, aby zasłonić twarz i miejsca wstydlive⁹.

Niezawodnie można mówić o wieku osiemnastym, że ogarnęła go namiętność anatomii¹⁰. Powszechnie znany był proceder kradzieży zwłok z cmentarzy, dla potrzeb prywatnego kształcenia lekarzy. W kontekście mojej analizy ważne jest ukazanie tego, czym w wieku XVIII były zwłoki, jak je traktowano i konceptualizowano. Rafael Mandressi, w swoim studium poświęconym perturbacjom anatomii¹¹, pisząc o tym okresie i wzmiankowanym procederze, pośrednio ukazuje swoistą frenetyczność ówczesnych badań anatomicznych, które powoli ewoluowały w stronę nowoczesności, mozolnie wypracowując znane nam standardy w obchodzeniu się z ludzkimi zwłokami. W wieku XVIII były one zasadniczo inaczej konceptualizowane niż obecnie. Ówczesnie pojmowana nauka i badanie anatomiczne było priorytetem, który przysłał inne przesłanki np. godziwego obchodzenia się ze zwłokami:

W tym kontekście kilka głosów wniosło się, aby potępić okrucieństwo anatomów, toporne okaleczenia, których niewprawne ręce dopuszczały się na kradzionych ciałach, degradację poszanowania winnego zmarłym, sprowadzonych do roli anonimowych, użytecznych przedmiotów. Zganiono również złe warunki, brak higieny i płynące stąd zagrożenie śmierci, w których to liczni studenci i młodzi chirurdzy są zmuszeni pracować z powodu braku legalności¹².

Oczywiście zmiana w podejściu do zwłok (również zmiana w zakresie prawa) była procesem długofalowym, który przyspieszały liczne w tamtym czasie skandale dokumentujące nierzadko bezczeszczące podejście do zmarłych¹³.

Wskazany powyżej przypadek przedmiotowego obchodzenia się ze zwłokami jest decydujący, ponieważ ukazuje on *stricte* empiryczne podejście. Z nim z kolei związane są wyodrębnione przeze mnie trzy symboliczne figury ówczesnego badacza, które wypływały z jednego źródła zainteresowania ludzkim martwym ciałem, tj. anatoma, wiwi-sektora i konstruktora-wynalazcy.

3. Oświeceniowy anatom, *ergo* cel uświęca środki

W wieku XVIII Paryż był ośrodkiem, który proponował studentom medycyny nowatorskie metody w zakresie anatomii. Polegały one między innymi na odejściu od przestarzałej metody praktykowanej jeszcze w innych europejskich ośrodkach, kiedy to student był biernym obserwatorem w trakcie sekcjonowania. Dlatego też chirurg

⁸ Jako graficzny odpowiednik i przykład może posłużyć znana osiemnastowieczna rycina W. Hogartha ukazująca lekcję anatomii. Do przewierconej głowy trupa przymocowany jest sznur, podnoszony za pomocą lewara tak, aby móc dowolnie manipulować ciałem, łącznie z jego pionizowaniem.

⁹ Mandressi R., dz. cyt., por. s. 174.

¹⁰ Oświeceniowe zainteresowanie anatomią zrodziło między innymi pasję badania ludzkiej twarzy i naukę kranioetrii, popularną w wieku XIX. Zob. [w:] Courtine J.-J., Haroche C., *Histoire du visage. Exprimer et taire émotions XVIe- début XIXe siècle*, Rivages/Histoire, 1988, s. 122-126.

¹¹ Jego analiza zamyka się pomiędzy wiekiem XIII a końcem wieku XVIII.

¹² Mandressi R., dz. cyt., s. 183.

¹³ Oświeceniowe sekcje anatomiczne często były przedmiotem społecznych skandali. Ich ślady możemy znaleźć chociażby u Merciera w jego „Obrazie Paryża” („Tableau de Paris”) z 1782 roku, gdzie opisuje częsty proceder porwania zwłok z cmentarzy przez studentów, którzy następnie ćwiczą pokątne sekcje na poddaszach lub strychach domów, następnie wyrzucając szczątki (fragmenty ciała, członków) do publicznych ścieków. Podobne sytuacje przywołuje Rétif de La Bretonne w swoich „Nocach paryskich” („Les nuits de Paris”).

William Hunter (1718-1783) używał określenia „Paris Manner”, mówiąc o metodzie, która przywodziła studentów do indywidualnego, bezpośredniego przeprowadzania sekcji zwłok¹⁴. Nie zawsze było to łatwe ze względu na pewne ograniczenia dostępności zwłok w ramach szpitali czy wydziałów anatomicznych¹⁵. Dlatego też popularnością cieszyły się prywatne kursy, prowadzone przez znanych anatomów. Ograniczenia w dostępie do zwłok prowokowało nielegalne ich pozyskiwanie, co z sukcesem zapełniało tę lukę¹⁶. Znany jest przypadek niejakiego Le Roy, studenta związanego ze szpitalem La Charité, który czerpał obfite profity z tego rodzaju nielegalnego procederu. Początkowo osobiście wygrzebywał trupy na cmentarzu Saint-Sulpice, dla swoich własnych potrzeb sekcyjnych, potem zorganizował sześćosobową szajkę. Punkt dowodzenia znajdował się u sprzedawczynie lemoniady na ulicy Grenelle. Rozstawiał czaty na rogu ulicy i w zupełnym spokoju, „pracując” pomiędzy północą a czwartą godziną, wygrzebywał od sześciu do ośmiu trupów, które następnie wrzucano na wynajęty wóz, który je zwoził (nie niepokojony przez nocny patrol) w miejsce odbioru przez zamawiających¹⁷.

Ukazany proceder, który rozgrywał się w różnych odsłonach, jest zjawiskiem symptomatycznym i niemal synonimicznym w kontekście ówczesnej anatomii. Regulacje prawne związane z ludzkimi zwłokami próbowano wtedy wprowadzać, ale były one niewystarczające i powszechnie nierespektowane. Skuteczne ustawodawstwo przyszło później, tj. na początku wieku XIX¹⁸. W kontekście mojej analizy ważne jest to, że ówczesna, osiemnastowieczna anatomia była zjawiskiem wzbudzającym liczne kontrowersje, ale też był to czas anatomii triumfującej i walczącej poprzez publiczną debatę. Rafael Mandressi dostrzega również inne, tradycyjne negatywne fasety tego zjawiska:

Do dawnych lęków doszły dysfunkcje sprowokowane przez dydaktyczne, wciąż wzrastające wymogi, które były pożywką dla krytyki: odmowa wykształconych, nieufność i powszechna dezaprobat. Podejrzana dyscyplina, jednym słowem skazana za praktyki hańbiące, a nawet bezużyteczne¹⁹.

Tak była w szerszym obiegu społecznym postrzegana anatomia, co w dalszej perspektywie sprowokowało liczne debaty obrońców i zwolenników.

4. Wiwisektor – „Ból jest użyteczny nauce”

Z osiemnastowieczną anatomią związane jest również zjawisko wiwisekcji, które wpisuje się w jej *continuum* i dla której zagadnienie wiwisekcji przynależy niczym cień wciąż prawie milczący, który sygnalizuje jeden z najbardziej newralgicznych punktów napięcia pomiędzy wymaganiami epistemologicznymi i granicami etycznymi²⁰. Zagadnienie to łączy się z ówczesną debatą dotyczącą sekcji zwłok i kwestii sanitarnych.

¹⁴ Mandressi R., dz. cyt., por. s. 180.

¹⁵ Około roku 1720 studenci chirurgii regularnie uczestniczyli w sekcjach organizowanych w szpitalu La Charité, natomiast w La Salpêtrière i u Inwalidów dostępność zwłok pozwalała na jedną sekcję tygodniowo. Tamże, por. s. 181.

¹⁶ W tym sensie można mówić o łatwości dostępu do zwłok, ponieważ ten nielegalny proceder działał bez większych przeszkód.

¹⁷ Mandressi R., dz. cyt., por. s. 182.

¹⁸ Brak regulacji w tym zakresie sprawiał, że byli i tacy, jak np. Marat, którzy mogli dysponować zwłokami w dużej ilości i w dobrej cenie, pochodzącymi z miejskich szpitali. Zob. [w:] Favre R., *La Mort au Siècle des Lumières*, Presses Universitaires de Lyon, 1978, s. 238.

¹⁹ Mandressi R., dz. cyt., s. 185.

²⁰ Tamże, s. 191-192.

Wybitny badacz zjawiska śmierci w okresie oświecenia Robert Favre zauważa, że paradoksalnie ówczesne społeczne obawy bardziej jednak związane były z wiwisekcją aniżeli z samą sekcją²¹. Wynikały one głównie z ówczesnej niewiedzy i z pogłosek, które często niepokoili opinię publiczną²². Pojęcie „użytecznej śmierci” (*la mort utile*) było wyraźnie obecne w świadomości ówczesnych naukowców, którzy chcieli, aby na rzecz eksperymentów naukowych przekazywać złoczyńców, których śmierć byłaby wtedy podwójnie użyteczna²³. Można domniemywać, że takie eksperymenty miały jednak miejsce, zważywszy na bardzo duże zainteresowania ówczesnych medyków zagadnieniem wrażliwości i bólu²⁴. Zazwyczaj tego rodzaju doświadczenia były dokonywane na zwierzętach, głównie żywych psach. Baron von Haller, tak pisze (sam o sobie w trzeciej osobie) w artykule zamieszczonym w Suplemencie Encyklopedii:

*Pan de Haller [...] dokonał wielu eksperymentów na psach: wielu innych anatomów naśladowało go: zrobił ponad trzysta eksperymentów; ścięgną drażnione w jakikolwiek sposób by to nie było, nie powodowały nigdy bólu ani zaburzenia. Ośmielony przez ten sukces Pan de Haller & wielu innych anatomistów dokonało takich samych doświadczeń na ludziach, u których różne wypadki odśloniły ścięgną i rezultaty były te same*²⁵.

Przeprowadzone przez barona doświadczenia oczywiście wzbudziły spore kontrowersje, ale i sprowokowały obrońców jego metody. Ujął się za nim sam Condorcet, który widział w jego doświadczeniach swoistą rewolucję w anatomii²⁶.

Analizując wskazane powyżej przypadki, należy podkreślić główny imperatyw, który stał za tego rodzaju doświadczeniami, tj. ich użyteczność. W jej imię dokonywano często doświadczeń kontrowersyjnych, zazwyczaj nieprzydatnych i z którymi łączył się daremny ból. Wrażliwość na bodźce, które badano, jest związana się z naukowym poszukiwaniem takich miejsc na ciele. Jakkolwiek mamy wzmianki dobitnie świadczące o dokonywanych na zwierzętach i ludziach doświadczeniach, wszelkie okoliczności są skrzętnie zatajane. Z drugiej zaś strony te zagadnienia są przedmiotem otwartej debaty publicznej, więc mamy duże prawdopodobieństwo, że jednak mogły być w jakimś zakresie aprobowane:

²¹ Tamże, podają za: Mandressi R., s. 192.

²² Podłożem tych pogłosek były częste zaginięcia, zwłaszcza wśród młodych włóczęgów i dzieci, które mogły trafiać w ręce szajek pedofilów. Na ten temat pisze: Sigaut M., *La Marche rouge. Les enfants perdus de l'Hôpital général*, Éditions Jacqueline Chambon, 2008.

²³ Takie poglądy prezentują również Rétif de La Bretonne (1734-1806) i markiz de Sade (1740-1814). De Sade swoje przekonania w tym zakresie wkłada w usta chirurga Rodina, w powieści: „Nieszczęścia cnoty” („Les Infortunes de la vertu”) (1787) i „Justyna, czyli nieszczęścia cnoty” („Justine ou les Malheurs de la vertu”) (1791). Rodin, który wraz ze swoim kolegą Rombeau przygotowują do wiwisekcji swoją czternastoletnią córkę, twierdzi, że nigdy anatomia nie osiągnie najwyższego stopnia rozwoju, jeśli obdukcja wnętrza nie będzie przeprowadzana na dziecku czternastoletnim lub piętnastoletnim, które umrze śmiercią okrutną [w:] Mandressi R., dz. cyt., por. s. 193.

²⁴ Odsyłam do obszernego artykułu pomieszczonego w Wielkiej Encyklopedii Francuskiej pod tytułem „Sensibilité” autorstwa Henri Fouquet (1707-1806). Podają za: Mandressi R., dz. cyt., s. 194.

²⁵ Tamże, s. 194-195.

²⁶ Znane są przypadki samoookaleczeń doświadczalnych: Ranby, pierwszy chirurg króla Anglii odciął sobie nożyczkami ścięgno zginacza palca, nie odczuwając przy tym bólu. Tekel zrobił to samo, odsłaniając ścięgno. Znane są i inne tego rodzaju przypadki. Podają za: Mandressi R., dz. cyt., s. 195.

*Francuski XVIII wiek podchodził do kwestii anatomii, sekcji, statusu społecznego trupa i wiwisekcji na własnych warunkach z natężeniem i swobodą tonu niezwykłym w stosunku do innych kontekstów. [...] Klótnia o zwłoki i zagadnienie wiwisekcji odstawiają, na ten przykład strategię w stawianiu i rozwiązywaniu sprzeczności pomiędzy przeznaczeniem indywidualnym i wspólnym dobrostanem: czymże jest „użyteczna śmierć” [mort utile] powiązana z wiwisekcją, jeśli nie jednym ze skrajnych wyimaginowanych projektów podporządkowania pewnych najważniejszych wartości „interesowi wspólnemu”?*²⁷

Tak zarysowana przez oświeceniowców perspektywa użyteczności badań obudziła debatę i spory ich zwolenników (m.in. Diderota i Hallera) oraz przeciwników. W ich kontekście można mówić o ówczesnej anatomii, że była namiętnością, która zaprzętała największe umysły. Haller otwarcie dowodził, że można pokusić się o eksperymenty podobne do tych przeprowadzanych na zwierzętach i przeprowadzić je na ludziach. Zaripostował mu oburzony S. Mercier, powołując się na swoje własne studenckie doświadczenie i sytuację, która silnie utkwiała mu w pamięci:

*Wciąż jestem wzburzony, widząc w kolegium profesora, który pod koniec roku fizyki ukoronował go poprzez eksperymentalne barbarzyństwo: za cztery łapy przybito żywego psa, pomimo bolesnego wycia w ciało zagłębiono mu skalpel; otworzono mu wnętrzności i profesor zaczął obracać jego pulsującym sercem. Czy okrucieństwo musi towarzyszyć nauce? Czy uczniowie nie są w stanie nauczyć się anatomii bez bycia wpięciem katem?*²⁸

Z ówczesnymi badaniami szeroko rozumianej anatomii często łączyła się transgresja, przekraczanie naznaczonych przez tradycję i religię granic. Wiek osiemnasty jest wiekiem eksperymentu, który jednakowoż paradoksalnie wyznaczył granice, w ramach których będzie rozwijać się anatomia dziewiętnastowieczna.

5. Anatomia animata – od trupa do androida

Można uznać, że *anatomia animata* jest rodzajem odpowiedzi na impas epistemologiczny, w który popadła ówczesna anatomia. Zwierzę-maszyna – ta idea zaprzętała umysły anatomów już w wieku szesnastym i znalazła swoje zwińczenie w traktacie Kartezjusza „Le Monde” (1664), który wskazywał na duże podobieństwa w funkcjonowaniu ciała zwierzęcia (w domyśle również ciała człowieka) z maszynierią. Jednakże, jak podkreśla, człowiek w przeciwieństwie do zwierząt nie może być całkowicie opisany jako maszyneria, ponieważ posiada on atrybuty jeszcze inne, niż tylko cielesne²⁹. Jednakowoż, według filozofa, można opisać funkcjonowanie ciała ludzkiego na wzór maszynierii pod warunkiem, że weźmie się w nawias to, co immanentnie czyni człowiekiem tj. słowo i umysł. Swoją koncepcję oparł o badania anatomiczne, których sam był praktykiem i entuzjastą³⁰. Obserwacje Kartezjusza już w jego epoce spotkały się z rezerwą. Dedukcje i koncepcje biologiczne, które zaprezentował, przyjęto z nieufnością i niedowierzaniem. Był to jednak tylko krótki impas, bowiem już niespełna sto lat później,

²⁷ Tamże, s. 197.

²⁸ Tamże, s. 197.

²⁹ Por., tamże, s. 208.

³⁰ W Amsterdamie, w którym mieszkał długie lata zimą, codziennie praktykował sekcje anatomiczne na wybranych częściach ciał, które dostarczał mu rzeźnik. Podają za: Mandressi R., dz. cyt., s. 209.

jego idea zwierzęcia-maszyny zyskała dopowiedzenie w filozoficznej optyce La Mettrie'go (1709-1751), który w swoim dziele „L'Homme-Machine” (1747)³¹ zaproponował koncepcję człowieka radykalnie materialistyczną i która też w uproszczonej formule sprowadzała się do obrazu ciała jako rodzaju zegara z całą zależną maszynierią kółek i trybików. Zatem w tym ujęciu „fabryka” ciała nie była niczym innym jak mechaniczną strukturą popchniętą w ruch (ożywioną).

Odrębnym zagadnieniem był *spiritus movens*, który wprawiał w ten ruch. Materializm La Mettrie'go nie był w stanie udzielić jednoznacznej odpowiedzi, ale dopuszczał istnienie ożywiającej siły, której istota jest nieznaną. Co więcej, twierdził, że najmniejszy fibr i partia ciała jest poruszana przez zasadę, która jest mu przynależna. Podobne mniemanie odnosił do ludzkich zwłok, w których ta sama ożywiająca zasada jest ukryta w zimnym ciele³². W tym miejscu osiemnastowiecznych dociekań następuje epistemologiczny przełom, który należy wyraźnie zaznaczyć. Pojawiły się przekonania, że ludzkie zwłoki można „ożywić”, ponieważ sztuka mechaniczna doprowadzi (poprzez stworzenie odpowiedniej maszynierii, dzięki której poznane zostaną zasady działania) do rekonstrukcji tego, co zostało rozłożone przez anatoma na poszczególne części. Jest to już przedsmak szaleńczej idei (literacko urzeczywistnionej przez badania Frankenstein'a):

Że porządek kompozycji ciała w końcu przeszedł od doświadczenia umysłowego anatomów, którzy uznali go za kryterium narracyjne w swoich traktatach do materialnej realizacji. Że działanie natury może być odtworzone poprzez zręczność. I że to będzie naśladować życie tak dobrze, że możliwość jego prawdziwego tworzenia będzie pewne i nieuchronne³³.

W duchu przekonań La Mettrie'go i jego Człowieka-Maszyny zaczęły w następstwie powstawać konstruowane przez sprawnych mechaników androidy, obdarzone różnymi umiejętnościami. Oczywiście, automaty te nie były zabawkami, natomiast miały zdemonstrować „ożywienie”, tę nadrzędną *idee fix* oświeceniowych teoretyków. Warto się na moment zatrzymać przy nich, bowiem są najlepszym materialnym dowodem ówczesnych poszukiwań tajemnicy życia w materii. Jednym z najbardziej znanych twórców automatów był Vaucanson. Stworzył ich wiele, m.in. w 1738 roku zaprezentował androida, flectistę z drewna, siedzącego i grającego na flecie poprzecznym. Wygrywał on jedenaście melodii, poruszając przy tym ramionami i palcami, modulując melodię za pomocą ruchu warg i zaworu, który odgrywał rolę języka. Drugim ważnym androidem był mężczyzna naturalnej wielkości, stojący i ubrany w strój pasterza prowansalskiego, który odgrywał na swoich dwóch instrumentach dwadzieścia różnych melodii. Vaucanson skonstruował również kaczkę ze złoczonej miedzi, która potrafiła unosić się na swoich łapach, kręcić głową na prawo i w lewo, pluskać się w wodzie i wydawać dźwięki³⁴. Mechanik twierdził, że nawet udało mu się odtworzyć układ i funkcje trawienne ptaka: *tenże połykał ziarno, trawił je i ostatecznie wydalał w formie i rodzaju zielonej owsianki przez odbyt, po tym jak przeszedł przez rurki, które imitowały jelita³⁵.* W swoich

³¹ Warto zauważyć, że La Mettrie zadeedykował swoje dzieło anatomowi Hallerowi, przywołanemu już wcześniej przeze mnie, który fizjologię postrzegał jako ożywioną anatomię (*animata anatome*).

³² Mandressi R., dz. cyt., por. s. 210-213.

³³ Tamże, s. 213.

³⁴ Podaję za: Mandressi R., dz. cyt., s. 213.

³⁵ Tamże, s. 213.

planach Vaucanson chciał stworzyć mechanizmy, które miały imitować główne funkcje życiowe, takie jak: oddychanie, trawienie, cyrkulację krwi oraz „grę” mięśni u człowieka dla potrzeb kursantów anatomii. Przykład tego twórcy dowodzi, jak bardzo idee Człowieka-Maszyny zapładniały wyobraźnię, ale i umysły ówczesnych wynalazców-konstruktorów, którzy dla ich realizacji „zaprzęgli” wszystkie swoje talenty, czas i środki³⁶.

Sam La Mettrie, śledząc rozwój osiągnięć związanych z tymi mechanicznymi andro-idami, był pełen nie tylko uniesień, ale i nadziei na szybkie zrealizowanie karte-zjańskiej idei maszyny, która będzie obdarzona głosem, będącym jedną z własności istoty ludzkiej. Co więcej, La Mettrie uważał, patrząc na automaty Vaucansona, że jego teza człowieka-maszyny jest słuszna i prawdziwa. Należy podkreślić paradoksalny fakt, że oświeceniowa obserwacja stworzenia jako mechanizmu (praktycznie i skutecznie urzeczywistniona poprzez automaty), była głoszona już niemal od stulecia, zatem maszynieria automatów w tej perspektywie nie kopiowała wyłącznie stworzenia, ale kreowała coś zupełnie nowego i niespotkanego dotychczas. Automat był czymś pochodnym od anatomii i zegara, czyli był zupełnie nowym stworzeniem.

Konkludując tę część rozważań poświęconych koncepcji zwłok w okresie Oświeceni-ania, chcę jednoznacznie podkreślić rolę trzech symbolicznych figur: anatoma, wiwi-sektora i konstruktora. Pierwszy z nich dał w pełni obraz ludzkiego ciała, badając poszczególne jego elementy składowe. Drugi poprzez badanie wrażliwości na ból dokonywał transgresji uświęconych tradycją norm, zastanawiając się jednocześnie nad tajemnicą „iskry” ożywiającej członki. Trzeci spróbował namacalnie ożywić dzieło, które na wzór ludzkiego ciała stworzył. W kontekście mojej analizy te wnioski są istotne, ponieważ pokazują paralelę pomiędzy oświeceniową koncepcją anatomii i zwłok z tą, wypracowaną w okresie romantyzmu. Oświeceniowi szeroko rozumiani anatomowie poprzez zwyczajowe naruszenie granic związanych z ludzkim ciałem, jego istotą i chrze-ścijańską koncepcją integralności, otworzyli nowe badawcze horyzonty, które wiodły w stronę optymistycznie postrzeganego eksperymentu.

Najlepiej w tę paralelę na pograniczu dwóch epok Oświecenia i romantyzmu wpisuje się utwór Mary Shelley, która tworząc w roku 1818 swojego „Frankensteina” nawiązała w istocie do tych trzech symbolicznych i wskazanych przeze mnie powyżej figur. W istocie doktor Frankenstein był jednocześnie każdą z nich, tj. był anatomem, wiwisektorem i konstruktorem i jako „współczesny Prometeusz” pałał chęcią znalezienia odpowiedzi na pytanie czym jest istota życia. Tworząc swoje „dzieło”, składał je z kawałków zwłok, które następnie ożywił iskrą odkrytą podczas wykonania wiwisekcji na zwierzętach. Utwór Mary Shelley symbolicznie naznacza granicę, której nie należy przekraczać, natomiast naruszenie jej grozi dramatem epistemologicznym. Nawet w samej anatomii są granice, czego jest świadoma ta romantyczka, a przekroczenie ich prowadzi do okrucieństwa, szaleństwa i bezużyteczności³⁷.

³⁶ Automaty tworzył m.in. Jean-Baptiste Le Cat (1700-1768), będący też chirurgiem w l'Hôtel-Dieu w Rouen. Chciał stworzyć automaty, które wiernie ukazywałyby czynności człowieka żyjącego tj. oddychanie, cyrkulację, trawienie, wydalanie. Obdarzonych sercem, płucami i wątroba; Pierre Jaquet-Droz (1721-1790) i jego syn Henri-Louis (1752-1791) skonstruowali trzy automaty: Petit Écrivain (Małego pisarza), Dessinateur (Rysow-nika), Musicienne (Muzykantkę), która interpretowała pięć różnych utworów na organach. Podaję za: Mandressi R., dz. cyt., s. 214.

³⁷ Cathy Bernheim w biografii Mary Schelley wskazuje na medyczne (i anatomiczne) utopie wieku XVIII, które zapładniły wyobraźnię wczesnych romantyków i urzeczywistniły się w wieku XX. Zob. [w:] Bernheim C., *Mary Shelley. La jeune fille et le monstre. Biographie*, Éditions du Félin, 1997, s. 207-221.

6. „Don Andréa Vesalius” Pétrusa Borela, czyli anatomia, która zabija

Pétrus Borel (1809-1859)³⁸ w swoim opowiadaniu „Don Andréa Vesalius, l’anatomiste (Madrid)”, opublikowanym w 1833 roku, przeprowadza paralelę pomiędzy renesansowym i romantycznym obrazem anatoma i anatomii jako takiej. Na początku mojej analizy chcę zaznaczyć, że utwór Borela jest w interesującym mnie zakresie reprezentatywny i dlatego też można pokusić się w oparciu o niego o wyprowadzenie sądów ogólnych. Romantyczna problematyka anatomiczna nigdzie nie jest tak wieloaspektowo ukazana jak w tym właśnie utworze. Głównym bohaterem uczynił pisarz słynnego anatoma Andreasa Vesaliusa, którego obdarzył cechami zbrodniczymi i niemal demonicznymi. Vesalius, pomimo swojego starczego wieku, poślubia młodziczką Marię, która niezupełnie zadowolona z tego aliansu nadal utrzymuje intymne relacje ze swoim stałym kochankiem, który nagle przestaje się u niej pojawiać. W następstwie tego braku, Maria bierze sobie innych kochanków i sytuacja się znowu powtarza. W końcu, złożona śmiertelną chorobą wyznaje mężowi zdrady, których się dopuściła. Vesalius odkrywa wtedy przed nią swój sekret. Wiedząc, że żona go zdradza, pozabijał wszystkich jej amantów, których ciała posłużyły mu do jego anatomicznych studiów. Finalnie Marię spotyka ten sam los, kiedy Vesalius ją truje. Opowiadanie Borela, bazując na autentycznej postaci, ukazuje przede wszystkim jej tragizm. Wiadome jest, że historyczny Vesalius za swojego życia oskarżany był o praktykowanie swojej sztuki na osobach jeszcze żyjących. Z drugiej zaś strony pisarz pokazuje „skandal zła”, jeden z najbardziej niemoralnych, bo uderzający czytelnika w całej swojej brzydocie irracjonalnej zbrodni. Pisarz w pewnym stopniu jednak próbuje zrehabilitować swojego bohatera, który cierpi z racji niesprawiedliwych oskarżeń ze strony tłumu i mści się w okrutny sposób.

W kontekście tej analizy ważne są stereotypy związane z pracą anatoma, które Borel celowo powieli, bowiem budują one napięcie i tworzą złowrogą aurę opowiadania. W pierwszej części opowieści widzimy tłum zde gustowany małżeństwem starca z młodą dziewczyną. Padają wtedy określenia zawierające pogardę i wykluczenie: *Doktor dobrze wybrał dzień swojego ślubu, sobotę, święto sabatu, czarownik nie mógł tego lepiej zrobić, powiedział bezzębny starzec, skulony w wykuszu okienka*³⁹. Określenia typu: doktor, sabat, czarownik mają tutaj bliską religijnej blasfemii konotację. Bohater opowiadania jest również oskarżony o kanibalizm. Świadczy o tym cytat: *Zapewniano mnie, mówi mały brodaty człowiek zagłębiony w tłumie i wspinający się na czubkach palców, że często jada mięsne kotlety, które nie pochodzą z rzeźni*⁴⁰. Oskarżenie i potępienie przez wrogi tłum dotyka również pomocnika Vesaliusa:

Cisza! Zamkniesz się? krzychał coraz głośniejszy człowiek w brązowej kapie i sombrero po same oczy, nie rozpoznajecie go? to Henrique Zapata, uczeń oprawcy! to po prostu, Verdugo i Ahorcador wzajemnie się wspierający.

³⁸ Prace dotyczące jego życia i twórczości: Steinmetz J.-L., *Pétrus Borel. Vocation: „poète maudit”*, Fayard 2002, ss. 434; osobny szkic można znaleźć w: Bénichou P., *Le sacre de l’écrivain 1750-1830. Essai sur l’avènement d’un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Éditions Gallimard, 1996, s. 435-439.

³⁹ Borel P., *Champavert. Contes immoraux*, Le Chemin vert, Paris 1985, s. 63.

⁴⁰ Tamże, s. 64.

Zalóżę się, że jeśli by mu pogrzebać w jego kaftanie znalazłoby się tam kilka [odciętych] rąk lub kilka nóg⁴¹.

Logicznym następstwem emocjonalnego rozgorączkowania jest fizyczna agresja:

W tym czasie tłum stawał się coraz większy i przybierał niczym staw w trakcie burzy. Zamieszanie stawało się dominujące a bachanalia przerażająca. Tłum odzyskał swoją pierwotną hardość i zbliżając się wolno śmiał się pod nosem halabardników. Złorzeczenia, okrzyki śmierci warczały na nowo; zaczęto rzucać kamieniami w okna, pomazano ściany krwią byka i odchodami⁴².

Następnie ze zbiorowiska wyłonił się prowokator: *Wtedy człowiek w brązowej kapie wchodząc na stopnie, krzychał donośnym głosem: Przyjaciele! uczyńmy to, co należy! lotr, kto z nami nie pójdzie! Zemsty! śmierć Vesaliusowi! śmierć nekromancie!⁴³* Przywołane powyżej sytuacje symbolizują atawistyczny strach, który tradycyjnie wzbudza w tłumie praca anatoma. W powszechnym mniemaniu, co uwypukla Borel, anatomia jest czymś z pogranicza czarnoksięstwa, jest zatem emanacją zła, natomiast sam anatom to czarownik, kanibal, profanator, nekromanta, którego winę może zmasać jedynie jego własna śmierć.

Z drugiej strony, Borel wkłada w usta Vesaliusa słowa, które mają być jego usprawiedliwieniem i obroną:

Czy można pojąć, co ci dobrzy ludzie mają przeciwko mnie? mnie, cichemu i wycofanemu, spędzającemu w ukryciu dni moje na ponurym badaniu anatomii dla dobra ludzkości, dla postępu nauki, dla chwały Boga! Ci dobrzy ludzie żądają mojej głowy, uważają mnie za czarownika; wszyscy ci, którzy zaginęli z miasta to ja, Vesalius, który każe ich porywać do doświadczeń. Tłum będzie więc ciągle brzydki i głupi! głupi i niewdzięczny! Oto przeznaczenie zarezerwowane dla tych wszystkich, którzy się mu poświęcą! dla tych wszystkich, którzy przybędą wskazać mu drogę, nowe słowo. On ukrzyżował Jezusa z Nazaretu i śmiał się w twarz Krzysztofowi Kolumbowi. Tłum będzie więc zawsze brzydki i głupi! głupi i niewdzięczny!⁴⁴

W przytoczonej autoapologii widzimy symboliczne i epistemologiczne odwrócenie zarzutów, które głosi tłum. Zatem według bohatera anatomia to poświęcenie nauce dla powszechnego dobra, natomiast tłum jest niewdzięczny, niesprawiedliwy i głupi.

Nieodłącznym elementem opowiadania jest sceneria, w której pracuje anatom. Borel kreśli czytelnikowi dosyć precyzyjny obraz pracowni anatomicznej w duchu popularnych na przełomie wieku powieści zwanych gotyckimi, gdzie nieodłącznym elementem *decorum* była kamienna, sklepiona komnata, świece, szkielet, półmrok, poczucie grozy miejsca:

Oto jesteśmy w pracowni lub laboratorium Vesaliusa: wielka kwadratowa sala, sklepiona w sposób klasztorny, o murach i posadce z kamienia. Kilka brudnych i tłustych drewnianych stołów, kilka podpór, dwie lub trzy balie,

⁴¹ Tamże, s. 64.

⁴² Tamże, s. 67-68.

⁴³ Tamże, s. 68.

⁴⁴ Tamże, s. 69.

*jakiś kredens i szafy składały się na całe umeblowanie. Kilka kociołków było rozmieszczonych dookoła kominka [...] na haku był zawieszony kocioł, który wrzał na dużym ogniu. Stoły były wypełnione rozkrajanymi trupami; deptano kawałki ciała, ucięte kończyny i pod trepami profesora plątały się muskuły i chrząstki. Na drzwiach wisiał szkielet. [...] Sklepienie i ściany pokryte były kośćmi, żebrami kościotrupów, szkieletami niekiedy ludzi, ale w największej ilości małpimi i świńskimi, zwierząt najbardziej zbliżonych przez ich kościec z osteologią ludzką, służąc badaniom Andrea Vesaliusa [...]*⁴⁵.

Opis ten nie odbiega zbyt od schematycznych obrazów miejsc grozy obecnych w protoromantycznych powieściach gotyckich. Borel pośrednio łągodzi obraz pracowni anatomicznej, wprowadzając zwierzęce pozostałości badań⁴⁶.

Punktem kulminacyjnym opowieści jest moment, kiedy Vesalius prowadzi młodą żonę do swojego gabinetu i każe jej rozpoznawać dawnych kochanków po samych szczątkach: [...] *zaprowadził ją w głąb sali; tam otworzył szafę, w której zawieszony był cały szkielet wraz z naturalnymi więzadłami, o białości kości słoniowej*⁴⁷. Maria rozpoznała swojego pierwszego kochanka po kapie, którą nosił.

*Potem, szydząc, zaciągnął ją do rodzaju relikwiarza lub oszklonej klatki, która pozwalała oglądać ludzki szkielet wspaniale zakonserwowany; tętnice wypełnione były czerwonym płynem a żyły niebieską substancją; ten kostny szkielet wydawał się owinięty siatką z jedwabiu; rozpoznać było łatwo; kilka kępek brody i włosy jeszcze przylegały*⁴⁸.

Bohaterka rozpoznała Fernanda. W końcu Vesalius powlókł ją w stronę szafy i pokazał kolejne szczątki jej kochanka, którego za życia, jak wyznał, poddał wiwiseksi: *Szafa mieściła słoje wypełnione cieczą, w których moczyły się części ciała i resztki trupa*⁴⁹. To były zwłoki jej ostatniego kochanka Pedra. Opowiadanie kończy się tendencyjnym, wyidealizowanym obrazem trupa Marii, przygotowanym do sekcji w gabinecie Vesaliusa. Jak można się domyślać ofiary zazdrosnego męża: *I następnej nocy przez prześwity w bramie, można było zobaczyć Andrea Vesaliusa, w swoim laboratorium, dokonującego sekcji położonego na stole pięknego trupa kobiety, której jasne włosy opadały do samej ziemi*⁵⁰.

Borel umieścił swoje opowiadanie w realiach epoki renesansu, co jednak nie przesłania jego aktualnej problematyki. Wiek dziewiętnasty był czasem, kiedy sztuka anatomiczna zaczęła zyskiwać jeszcze inny statut, aniżeli w epoce poprzedniej. Była praktykowana częściej i już prawnie usankcjonowana. Niemniej wciąż budziła te same

⁴⁵ Tamże, s. 74.

⁴⁶ Podobny w charakterze i sytuacji jest opis zamieszczony w powieści markiza de Sade „La marquise de Gange”. Kiedy wystraszona bohaterka błądzi nocą ciemnymi zamkowymi korytarzami, uciekając przed niebezpieczeństwem: *lampa, która już gaśnie pozwala jej dojrzeć gabinet, który zamykają drzwi, które odkrywa; wchodzi... Ale cóż za straszliwy obraz jawi się jej przed oczami! Na stole dostrzega częściowo otwartego trupa, prawie w całości pociętego, na którym niedawno pracował zamkowy chirurg w pomieszczeniu, które jest jego laboratorium. Euphrasie rzuca się do tyłu, wydając straszliwy krzyk w: Sade, La marquise de Gange, Le livre de poche, 1974, s. 187.*

⁴⁷ Borel P., dz. cyt., s. 75.

⁴⁸ Tamże, s. 76.

⁴⁹ Tamże, s. 76.

⁵⁰ Tamże, s. 76.

emocje strachu, obrzydzenia czy fascynacji wypływające z różnych źródeł. Na kanwie tych fascynacji umieścił Borel opowiadanie, które wychodziło naprzeciw atawistycznym lękom, skutecznie je podsycając, z drugiej strony rozpalając wyobraźnię obrazem „pięknego trupa”. Opowiedziana historia dobrze ukazuje, jak postrzegano w okresie romantyzmu badania anatomiczne, które wciąż budziły bardzo skrajne emocje, związane z nienaruszalnością zwłok, co było społecznym tabu. Jednakowoż ówczesna nauka anatomiczna rozwijała się nieskrępowanie równorzędnie ze społeczną nieufnością, o czym świadczą m.in. rozbudowane przepisy prawne dotyczące powyższych kwestii.

7. Sekcja zwłok – w stronę medycznej makabry

Na początku wieku XIX, to co wcześniej potocznie nazywano badaniem anatomicznym, stopniowo zaczęło przeobrażać się w badanie sekcyjne o charakterze medycznym lub sądowym. Jest to okres, kiedy zwłoki fascynują nie tylko lekarzy, co jest oczywiste, ale też artystów i pisarzy⁵¹, którzy przydzielają im w swoich wytworach szczególne miejsce. Ta „moda” została zapoczątkowana już pod koniec wieku XVIII i była widoczna w powstaniu licznych prywatnych pracowni anatomicznych i gabinetów zawierających preparaty anatomiczne⁵², czy też poprzez modne wówczas towarzyskie wizyty w amfiteatrach anatomicznych, gdzie asystowano przy publicznym sekcjonowaniu. W wieku XIX nastąpiło stopniowe „przesunięcie” zwłok w stronę „medycznego tabu”, tzn. zwłoki zaczęły znikać z przestrzeni publicznej. Wraz z tym procesem następowało powolne przekoncepcualizowanie trupa, który zaczął podlegać różnego rodzaju wyspecjalizowanym formom obchodzenia się z nim. Jeszcze na początku wieku XIX popularne były różnego rodzaju „przedstawienia”, gdzie główną rolę odgrywało ciało. Wystarczy wspomnieć publiczne egzekucje, muzea anatomiczne oraz wizyty w salach miejskich kostnic, gdzie eksponowano zwłoki w celach identyfikacji. Z biegiem czasu niektóre z tych zwyczajów zostały zakazane. Zaczęła się zmieniać rola lekarza i nastąpił wyraźny podział na specjalizacje. Zadania lekarza i chirurga zaczęły być traktowane oddzielnie: *Na początku wieku XIX, Paul Mahon zauważał, że „operacje manualne przypadają chirurgowi, [i że] obserwacje fizjologiczne przynależą lekarzowi” niemniej*

⁵¹ Oprócz opowiadania Borela w 1832 roku powstała inna nowela autorstwa Amédée Pichot pt. „Une autopsie, conte anatomique” [„Autopsia. Opowiadanie anatomiczne”]. Ona również świadczy o bezpośrednim zainteresowaniu tą tematyką.

⁵² Warto przywołać fenomen licznie powstających w epoce oświecenia gabinetów anatomicznych, które gromadziły nie tylko preparaty *stricte* zakonserwowanych części ludzkich zwłok, ale zwłaszcza wchodzące w modę woskowe modele, które zadziwiająco imitowały naturę. Taki gabinet posiadał m.in. Raimondo di Sangro w swoim pałacu w Neapolu. O frenezji tworzenia takich gabinetów może świadczyć również przykład Piotra I, który założył takowy w dalekim Petersburgu. W Paryżu pod koniec wieku XVIII działał Fragonard, który tworzył tego rodzaju artefakty z wosku oraz Catherine Biheron, która otworzyła prywatne muzeum i sprzedawała również swoje wyroby zainteresowanym. W Paryżu najbardziej znany gabinet posiadał duc d’Orléans w Palais-Royal. Zawierał on setki anatomicznych artefaktów z wosku. Zainteresowanych odsyłam do: Mandressi R., *Le regard de l’anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Éditions du Seuil, 2002, s. 261-268. Można zauważyć swoistą symetrię pomiędzy barokowym kultem relikwii (części ciała zmarłego), frenezją oświeceniowych woskowych preparatów anatomicznych i romantycznego kultu maski pośmiertnej, która w tym ostatnim przykładzie była rodzajem emocjonalnego ekwiwalentu tych dwu pozostałych [moja uwaga]. Na temat barokowej frenezji kultu relikwii świętych z dokładną analizą postępowania ze zwłokami można przeczytać w: Sallmann J. -M., *Naples et ses saints à l’âge baroque (1540-1750)*, Presses Universitaires de France, 1994, s. 287-367.

to rozróżnienie zaczęło zanikać⁵³. Fuzja pomiędzy nimi stała się nagłą koniecznością i wydziały medyczne zaczęły łączyć te dwie role. Medycyna sądowa zaczęła się konstituować jako samodzielna dziedzina medyczna i dyscyplina naukowa, a lekarz sądowy zaczął odgrywać kluczową rolę jako ekspert śmierci. Było to *novum*, które jeszcze bardziej uprzedmiotowiło ciało, poddając je określonym procedurom naukowo-medycznym usankcjonowanym prawnie.

Zwłoki ludzkie stały się przede wszystkim przedmiotem badań i w dalszej perspektywie podmiotem żałoby. W wieku XIX nie do pomyślenia było, aby obchodzić się z nimi tak, jak to czyniono w epoce poprzedniej, w amfiteatrach anatomicznych i podczas prywatnego sekcjonowania. Nowe standardy w postępowaniu ze zwłokami zupełnie wykluczyły nadużycia w rodzaju tych, których dopuścił się powieściowy doktor Frankenstein, wykradający ciała i ćwiartujący je naukowiec, co przecież nie było rzadkie w poprzedniej epoce. Za tymi zmianami podążało również przeobrażenie wrażliwości społecznej, która musiała podporządkować się nowym normom. Nie obyło się to jednak bez kontrowersji. Znane są przecież przypadki jeszcze z początku wieku XIX, kiedy zaczęto zabraniać publiczności otwartego wstępu do amfiteatrów anatomicznych, często okna paryskich mieszkań, które wychodziły na te miejsca, były nieustannie zajęte, zwłaszcza przez kobiety i młode dziewczyny⁵⁴. Pobudki mogły być różne, łącznie z tymi natury erotycznej. Dopiero nowatorskie badania i wnioski nad perwersjami seksualnymi niemieckiego psychiatry Richarda von Krafft-Ebinga położyły kres dostępowi do publicznych egzekucji, amfiteatrów anatomicznych i kostnic.

W sądowym badaniu zwłok zaczęto wprowadzać restrykcje i przepisy, które miały za zadanie uszanowanie nie tylko zmarłego, ale i rodziny, której ciało miało zostać po obdukcji wydane. W przypadku sekcjonowania starano się tak prowadzić badanie, aby unikać głębokiej ingerencji w miejscach najbardziej widocznych. Zatem sekcjonowana głowa i twarz zmarłego nie powinna być poddawana takim cięciom, które będą widoczne dla rodziny i doprowadzą do całkowitej destrukcji i zniekształcenia twarzy zmarłego. Podobnie było z kończynami, które sekcjonowano, robiąc głębokie nacięcia, aż do kości w celu zbadania ukrytych pod ciałem zmian. Humanitarne traktowanie zwłok było następstwem wielu kontrowersji, które pojawiały się nawet w środowisku lekarskim. Przeciwno okaleczeniom obdukcyjnym już w 1820 wystąpił zde gustowany medyk sądowy Francois Chaussier: *Według niego, nie sposób wyobrazić sobie, że „badania przez człowieka mądrego i wrażliwego” mogą pozostawić zwłoki „tak zdeformowane, zmienione, zakrwawione w każdej części”*⁵⁵. Praktyką zakazaną było pobieranie kończyn lub innych części w celu prywatnego sekcjonowania, pod warunkiem, że będzie się ono odbywać w obrębie zakładu lub fakultetu medycznego. Natomiast możliwe było przeprowadzanie sekcji poza zakładem, z tym że należało poinformować o tym odpowiednio władze. Na ten przykład medyk mógł konserwować martwe płody pod warunkiem uzyskania autoryzacji mera lub prefekta paryskiej policji⁵⁶.

Śmierć nie mogła już być spektaklem, który przyciąga publikę i pobudza niezdrowe emocje. Ta ważna zmiana, osiągnięcie wieku dziewiętnastego dotyczyła również

⁵³ Menenteau S., *L'autopsie judiciaire. Histoire d'une pratique ordinaire au XIXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2013, s. 41.

⁵⁴ Tamże, por. s. 246.

⁵⁵ Tamże, s. 272.

⁵⁶ Tamże, por. s. 274.

badania *post mortem*, które wpisuje się w ówczesne zjawisko świadomego usuwania z publicznego widoku ludzkich zwłok. To postępowanie dotyczyło głównie amfiteatrów anatomicznych i kostnic, które zaczęto stopniowo odsuwać od szpitali lub grodzić wysokim murem. Nie chodziło tylko o to, aby oszczędzić ludziom krwawego widoku, ale również zapewnić spokój sekcjonującym medykom⁵⁷. Ciało, które było wydawane, często było w takim stanie, że żadna rodzina z pewnością nie mogła znieść takiego widoku. Lekarz, który ciało zszywał, często liczył się tylko ze względami medycznymi (nieestetycznymi) i z możliwością ponownej autopsji, co nie wykluczało z jego strony licznych zaniedbań⁵⁸. Wiek XIX spowodował, że ludzkie zwłoki objęła prawna ochrona, zabezpieczająca (przynajmniej teoretycznie) przed dowolnością dostępu osób nieuprawnionych i chcących dokonywać badań dla swoich prywatnych potrzeb. Z drugiej zaś strony, wraz z rozwojem medycyny następowała stopniowa dehumanizacja i uprzedmiotowienie zwłok sprowadzając ciało wyłącznie do roli materiału badań w rozwijającej się medycynie sądowej⁵⁹.

8. Balsamacja – „Spraw, żeby wyglądać jak we śnie”

Należy zacząć od tego, że dziewiętnastowieczna balsamacja przywróciła zwłokom odebraną na stole sekcyjnym podmiotowość, obdarzając na powrót zatartą przez rozkład i badanie sekcyjne indywidualnością⁶⁰. Romantyzm chodziło głównie o zachowanie ciała, które będzie obrazem konkretnej osoby, a nie jakiejś osoby⁶¹. Balsamacja to jedna z ówczesnych namiętności, która przybrała niemal euforyczne rozmiary⁶². Czas ten jest również okresem przełomu, bowiem to właśnie wtedy wynaleziono metodę iniekcji, która otworzyła drogę współczesnej tanatopraksji⁶³. W wieku XIX dążono niejako w dwóch tych samych kierunkach, jeśli chodzi o konserwację zwłok. Z jednej strony chciano uchronić je od zepsucia na czas nieokreślony, zaś z drugiej żądano od balsamisty efektu, który będzie ludził podobieństwem do snu⁶⁴. Oczywiście rezultaty były często zgoła inne od tych, których spodziewano się od balsamistów w wieku XVIII⁶⁵.

⁵⁷ Tamże, por. s. 276.

⁵⁸ 13 kwietnia 1840 roku do ponownej autopsji noworodka przystąpił medyk Antoine Philippe Delacoux-Deroiseaux, w następstwie czego stwierdził brak *w całości lub częściowo głównych organów mózgowia, oddechowych, krążeniowych, trawiennych*, [w:] Menenteau S., dz. cyt., s. 280.

⁵⁹ Natomiast w świadomości społecznej zwłoki wciąż posiadały zupełnie inny status, np. wierzono, że zmarły może odczuwać ból podczas ingerencji skalpela anatoma.

⁶⁰ Zabalsamować oznacza wyróżnić, uratować od wspólnego przeznaczenia tj. rozkładu, który prowadzi do anonimowości. Przekonanie kaznodzieli Bossuet. Podaję za: Carol A., *L'embaumement*, dz. cyt., s. 18.

⁶¹ Należy wskazać na długą tradycję, którą ma sztuka balsamacji już od starożytności (Egipt, cesarski Rzym). Pierre Chaunu zwraca uwagę na fakt, że istnieje paralelizm pomiędzy starożytną koncepcją balsamacji a nowożytnością i współczesnością, który zakłada potrzebę uratowania integralności ciała. Z drugiej strony w średniowieczu praktykowano zwyczaj rozczłonkowania zwłok, co było często przedmiotem krytyki w łonie samego Kościoła. Zob. w: Chaunu P., *La Mort à Paris 16e, 17e, 18e siècles*, Fayard, 1978, s. 37-39.

⁶² Zagadnienie balsamacji w wieku XIX zostało tylko symptomatycznie przeanalizowane w pracach Ariësa Ph., *Człowiek i śmierć*, tłum. z fr. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1989 oraz Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, Gdańsk 2004.

⁶³ W swojej fundamentalnej pracy, poświęconej zjawisku balsamacji w okresie romantyzmu, Anne Carol wskazuje szereg nowych zjawisk, które pojawiły się ówczesnie w kontekście zwłok i metod ich konserwacji. W swoich ustaleniach będą podpierał się jej wnioskami.

⁶⁴ Carol A., *L'embaumement*, dz. cyt., por. s. 10.

⁶⁵ W wieku XVIII balsamacja dotyczyła tylko wąskiej grupy uprzywilejowanych, wielkich dowódców, księząt, ludzi Kościoła i władców. Zabalsamowany był Ludwik XIV, Ludwik XV uniknął tego, ze względu na zagrożenie epidemiczne (władca jak wiadomo zmarł na ospę), Ludwik XVI z wiadomych powodów również

Wiek XIX przyniósł też inne metody, mniej ingerujące w ciało zmarłego⁶⁶ i przynoszące zupełnie inne efekty niż wcześniej⁶⁷. Czasem przełomowym był okres pomiędzy rokiem 1790 a 1837, bowiem wtedy zmieniła się znacząco „klientela” balsamistów. Coraz częściej zaczęto poddawać tym praktykom ciała nie tylko „wielkich ludzi” (*le grand homme*) i rewolucjonistów⁶⁸. Moda wniknęła do środowiska bogatej burżuazji. Robespierre złożył nawet projekt, żeby w Panteonie lub u Inwalidów umieścić w otwartej galerii zabalsamowane zwłoki wielkich ludzi, których można by podziwiać. Pomysły tego rodzaju nie były odosobnione, ponieważ często powracano do nich⁶⁹. W okresie napoleońskim i Restauracji balsamacja zaczęła być coraz częściej praktykowaną metodą postępowania z ciałem⁷⁰.

Wiek romantyzmu przyniósł nową wrażliwość, która była widoczna również w stosunku do zwłok, zwłaszcza bliskich, z którymi nie chciano się rozstawać, a wręcz chciano ich wyrwać z nicości grobu, oglądać ich, być blisko nich i kochać⁷¹. Ten rodzaj słodko-gorzkiej iluzji była w stanie zapewnić jedynie sztuka balsamacji. Co więcej, często żądano od balsamatora, aby nazbyt nie ingerował w ciało i chciano, aby w twarzy zmarłego odtworzyć pozory życia (snu). Jedna z matek zażądała od balsamisty, aby tak przygotował ciało dziesięcioletniej córki, żeby nieustannie mogła się cieszyć jej widokiem. W tym celu umieszczono je w oszklonym pudle. W tym samym czasie Pierre

nie był poddany tym zabiegom. Warto przywołać *curiosum* pochówku Neckera i jego małżonki, rodziców pani de Staël. Oboje zostali pochowani w specjalnie wybudowanym na ten cel grobowcu-monumencie, który wewnątrz mieścił dwie kamienne kadzie wypełnione alkoholem etylowym, w których zanurzone były ciała chronione w ten sposób przed rozkładem. W 1794 roku pochowano panią de Necker, w 1804 roku Neckera, natomiast zwłoki pani de Staël trafiły tam w 1817 roku, po czym wejście zostało definitywnie zamurowane. Ten rodzaj pochówku podyktowany był strachem, który żywiła pani de Necker przed przedczesnym pochówkiem [Goście, którzy przyjeżdżali do Coppet mieli czasem dostęp do grobowca i mogli oglądać zanurzone w kadzi zwłoki rodziców pani de Staël. R.N.]. Zob. w: Diesbach de G., *Madame de Staël*, Librairie Academique Perrin, 1983, s. 149.

⁶⁶ Do końca wieku XVIII balsamacja polegała głównie na opróżnieniu ciała z wszystkiego, co może przyspieszyć proces gnilny. Robiono głębokie nacięcia, aż do kości. Zatem usuwano wszystkie wnętrzości, łącznie z mózgiem (i oczami), które w przypadku ludzi wysoko urodzonych przechowywano w osobnych naczyniach (Krypta Cesarska Habsburgów w Wiedniu przechowuje w pudrach wnętrzości władców i książąt). Wszystkie wgłębienia po nich wycierano gąbkami i wypełniano specjalnymi pakułami. Zwłoki następnie suszono i impregnowano substancjami przeciwnilnymi. Metod postępowania było wiele. Ta jest jedną z najbardziej popularnych. Inne polegały m.in. też na owijaniu całego ciała i członków (na podobieństwo egipskich mumii) specjalnymi bandażami nasączonymi środkami konserwującymi. Podaję za: Carol A., *L'embaumement*, dz. cyt., s. 20-21.

⁶⁷ Zabalsamowane zwłoki Ludwika XIII można było poznać jedynie po jego wąsach, Ludwika XIV po jego wyrazistych rysach. Cała twarz była pociemniała niczym atrament. Tamże, s. 23.

⁶⁸ Zabiegom autopsji i balsamacji poddano m.in. zwłoki Mirabeau w ogrodzie jego domu przy Chaussée d'Antin w Paryżu w obecności wielu dziesiątków widzów. Podobnie było w przypadku Marata, jednakże źle przeprowadzono balsamację ciała i poszczególnych członków, ponieważ ciało zaczęło gnić i śmierdzieć jeszcze w czasie uroczystości. Tamże, s. 31.

⁶⁹ Tamże, por. s. 34.

⁷⁰ Zabalsamowano zwłoki Ludwika XVIII oraz m.in. Talleyranda, którego twarz można było oglądać bardzo długo, bo do roku 1930 przez szklaną szybę w trumnie. Tamże, s. 39 i 48.

⁷¹ Mario Praz przywołuje historię związaną z księżną Belgiojoso, która w swojej willi w Locate umieściła w szafie zabalsamowane zwłoki swojego młodego sekretarza i przyjaciela Gaetana Stelzi, przypadkiem odkryte podczas rewizji domu w 1848 roku. W miejsce ciała pochowała pień drzewa lub kamienie. Zob. [w:] Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, PIW, 1974, s. 123. Zainteresowanych poznaniem niezwykłych losów tej postaci związanej z romantycznym Paryżem odsyłam do biografii Beth Archer Brombert, *La Princesse Belgiojoso ou l'engagement romantique*, Albin Michel, 1989, s. 435.

Auguste Béclard przygotował zwłoki trzydziestoletniego mężczyzny zgodnie z życzeniami rodziców, umieszczając je w szklanej klatce. Inny z ojców umieścił zwłoki trzyletniej córki w trumnie o szklanym wieku z zapisem, aby pochować go razem z córką, kiedy przyjdzie jego pora. Znane są nawet, mniej już udokumentowane, przypadki samobójstw przy zabalsamowanych zwłokach⁷².

Do roku 1830 techniki balsamacji rozwijają się wolno i bez większych odkryć. Nowość w kontekście do poprzedniej epoki polegała na zastosowaniu nie produktów pochodzenia mineralnego czy roślinnego, ale chemii oraz na zanurzaniu ciała w specjalnym roztworze (chlorku rtęci), dzięki czemu unikano głębokich nacięć. Metoda Chaussiera polegała z kolei na nacinaniu, moczeniu i suszeniu. Procedur było wiele. Każdy z balsamistów miał wypracowane swoje własne i z różnym rezultatem⁷³. Jak wspominałem wcześniej, pisząc o sekcjach medyczno-sądowych, ciało często było poddane daleko idącym ingerencjom skalpela, dlatego też już od początku wieku wzrastała dezaprobatą społeczną w stosunku do medyków i balsamatorów, którzy stosowali głębokie cięcia. W przypadku balsamacji, udało się z czasem wypracować metody, które – tak jak sobie życzyła klientela – nie były nazbyt inwazyjne⁷⁴. Nie bez znaczenia jest również wrażliwość ówczesnej społeczności, która mając obsesję na punkcie ciała i czystości, cechowała się chorobliwą pruderią, którą balsamista musiał uszanować⁷⁵.

8.1. Jean-Nicolas Gannal (1791-1852) – „Wystarczy jedno małe nacięcie”

Koniec roku 1830 okazał się przełomowy w sztuce balsamacji, dzięki metodzie zastosowanej przez Gannala, który wypracował nową technikę w oparciu o doświadczenia w konserwowaniu preparatów anatomicznych, początkowo zwierzęcych potem ludzkich⁷⁶. Warto dodać, że Gannal nie posiadał wykształcenia ani aptekarskiego, ani medycznego co nie przeszkodziło mu dokonać przełomowych odkryć i ulepszyć metody

⁷² Carol A., *L'embaumement*, dz. cyt., por. s. 40-41.

⁷³ W przypadku kiedy balsamacja była przeprowadzona niepoprawnie, ciało wysychało, ciemniało i przypominało pergamin. Próbowano temu zaradzić na różne sposoby tj. spowolnić proces wysychania skóry twarzy i oczu za pomocą tamponów, zaklejając oczy i usta, uzupełniać woskiem części twarzy, których wysuszenie spowodowało degradację np. nos, wkładać sztuczne, emaliowane galki pod powieki, poprawić kolor ciała, który stał się odpychający. Znany jest przypadek balsamisty, który potraktował twarz zmarłego chłopca za pomocą retuszu malarskiego, nakładając kolejne warstwy farby, kolorując usta, wewnętrzne brzegi powiek, brzegi oczu za pomocą bieli, ożywiając czerwienią policzki i na końcu kładąc na twarzy przezroczysty werniks. Efekt można sobie wyobrazić.

⁷⁴ Znany jest przypadek, kiedy posądzono lekarza Ribesa, który wykonał autopsję i balsamację Ludwika XVIII o świętokradztwo i obrazę majestatu, ponieważ medyk ośmielił się naciąć skalpelem ciało władcy. Tamże, por. s. 52. Z drugiej zaś strony takie inwazyjne praktyki były powszechne. Np. w przypadku Talleyranda: *Przybyli lekarze i zabalsamowali trupa. W tym celu, na sposób Egipcjan, wydobyli z jamy brzusznej wnętrzości i mózg z czaszki. Zrobiwszy to, po przemianie księcia Talleyranda w mumię i zamknąwszy tę mumię w trumnie wyłożonej białą satyną wycofali się, pozostawiając na stole mózg, ten mózg, który przemyślał tyle rzeczy, zainspirował tylu ludzi, skonstruował tyle budowli, poprowadził dwie rewolucje, oszukał dwudziestu królów, opanował cały świat. Medycy wyszli, przyszedł służący i dostrzegł to, co zostawili. No popatrz! Zapomnieli tego. Co z tym zrobić? Przypomnił sobie, że na ulicy jest kanał ściekowy, poszedł tam i wrzucił mózg do tego ścieku. Finis Rerum.* Tamże, s. 52.

⁷⁵ Nawet lekarze wzywani do stwierdzenia zgonu, kiedy musieli przeprowadzić szczegółowe badanie zwłok, musieli mieć baczenie na gesty ze względu na obserwujących z nieufnością domowników. Metoda lekarza Sucquet polegała na tym, że ciało, które miał poddać balsamacji pozostawało niemal całe przykryte w łóżku, natomiast tylko ramię pozostawało do dyspozycji balsamatora i potrzeb iniekcji. Por. tamże, s. 173.

⁷⁶ Zwłoki do swoich eksperymentów uzyskiwał w kooperacji z chirurgiem szpitalnym lub bezpośrednio spod szafotu.

balsamacji⁷⁷. Istotą jego sztuki było dążenie do zachowania wyglądu zmarłego w samym momencie śmierci tj. wyrazu twarzy, kolorytu skóry, giętkości kończyn. *Novum*, które wprowadził polegało na wykonywaniu głębokich iniekcji za pomocą specjalnie skonstruowanej strzykawki w tętnicę szyjną lub aortę⁷⁸, zamiast wcześniej praktykowanej metody zanurzania zwłok w specjalnej kadzi i roztworze. Eksperymentował również z substancjami, które miały spowalniać proces wysychania ciała, co było nie lada wyzwaniem⁷⁹. Od 1837 roku, wykorzystując swoje odkrycia, postanowił wejść na rynek balsamacji, który zupełnie zmonopolizował. Funeralna romantyczna wrażliwość oparta była o konkretne oczekiwania, które Gannalowi udało się z nawiązką spełnić⁸⁰.

Aby uzyskać akceptację Akademii Nauk (*Académie des Sciences*) zgodził się na przeprowadzenie eksperymentu, który polegał na zrobieniu dwóch balsamacji. W pierwszym przypadku chodziło o balsamację dwunastoletniego dziecka, którego zwłoki zostały prowizorycznie pogrzebane na czas siedemnastu miesięcy. W drugim przypadku inne zwłoki pogrzebano na okres trzech miesięcy. Po otwarciu trumien, w obu przypadkach efekt był zdumiewający natomiast ciało dziecka, co podkreślano, wyglądało jak w momencie pochówku i nie nosiło żadnych widomych oznak dekompozycji⁸¹. Metoda, którą zastosował, wydawała się bezsprzecznie najlepsza, bowiem zwłoki zachowywały się nie tylko od zepsucia, ale również zachowywały cechy indywidualne⁸² i sprawiały iluzję snu zmarłego⁸³. Taka emocjonalna dezynwoltura w obchodzeniu się ze zwłokami może dziwić, nie należy jednak zapominać, że ludzie tego czasu mieli zupełnie inne doświadczenia ze zwłokami⁸⁴. Śmierci naokoło było wiele, kondukty pogrzebowe były codziennym widokiem, zaś straty bliskich były częste i nagłe, zatem chęć zachowania bliskiej osoby miała podłoże głównie emocjonalne. Nie pozbywano się szybko z domów zwłok i nie bano się ich, co jest zasadniczą różnicą pomiędzy tamtą epoką a naszą współczesnością.

⁷⁷ Jego kariera zawodowa i naukowa jest typowym przykładem sukcesu w epoce Rewolucji Przemysłowej.

⁷⁸ Tę metodę stosuje się z dobrym skutkiem do dzisiaj.

⁷⁹ Naturalny proces strupienia.

⁸⁰ Od balsamisty oczekiwano, że zmarły będzie wyglądał jak w lekkim uśpieniu lub chwilę po momencie zgonu, zachowa integralność ciała, nie okaleczy się go, cięcia nie będą nazbyt inwazyjne, a ciało będzie się nadawać jeszcze do przyszłych (w miarę potrzeby) autopsji medyczno-sądowych.

⁸¹ Por. Carol A., *L'embaumement*, dz. cyt., s. 68-70.

⁸² Gannal zupełnie zrezygnował z przestarzałych metod balsamacji, które często zniekształcały twarz zmarłego. W wieku XVIII jedną z ważniejszych czynności podczas przygotowywania zwłok było uczesanie i napudrowanie włosów lub peruki zapachowym pudrem, golono brodę, wypełniano również tym pudrem i pakułami bawełny gardło i usta zmarłego, aby nadać pulchny kształt policzkom, które następnie lekko szminkowano podobnie jak i usta, następnie wkładano pod powieki sztuczne gałki. W ten sposób osiągnano efekt daleki od podobieństwa zmarłego do siebie. Jedna z anegdot opowiada o służącej, która zobaczywszy po śmierci rumianego i pyzatego chlebobdawcę zakrzyknęła: *Mój Boże! Święta dziewico! Mój biedny, drogi pan, nie tylko urodził się, żeby być grubym, ale i po śmierci jeszcze przytył*. Por. tamże, s. 180.

⁸³ Zapisek Gannala: *Przechowuję w swoim gabinecie zwłoki dziecka dziesięcioletniego, osiem miesięcy temu zabalsamowane; twarz tego osobnika, która jest odkryta nie doświadczyła żadnej zmiany; otwarte oczy dają jego fizjonomii wyrażenie zdziwienia, które często można obserwować po przebudzeniu. Jeśli takie efekty mogą powodować jakieś pocieszenie dla rodzin, które lamentują po bolesnej stracie, już otrzymałem swoją rekompensatę*. Tamże, s. 70.

⁸⁴ W roku 1839 odwiedzający wystawę przemysłową w Paryżu mogli widzieć w gablocie zabalsamowane zwłoki małej dziewczynki, o rumianej twarzy, którą często przychodzili oglądać jej rodzice (sic!). Tamże, por. s. 71, Gannal też z sukcesem balsamował zwłoki, w których zaczął postępować proces gnilny. Tamże, por. s. 167.

Warto zatrzymać się na moment przy metodzie Gannala, bowiem pozwoli ona zrozumieć sekret jego powodzenia. Pierwsze i jedyne nacięcia wykonywane są w okolicach gardła. Wiadomo, że na kompozycję płynu balsamującego składały się: siarczan glinu zmieszany z destylowaną wodą i kwas arsenowy. Zwłoki następnie są nacierane substancją na bazie alkoholu i wielokrotnie zawijane specjalnymi, nasączonymi bandażami. Gannal nie zdradził sposobu, w jaki postępuje z odkrytymi częściami ciała, tj. twarzą i rękoma i stwierdził jedynie, że nie są one zawijane, tak jak w przypadku członków i tułowia. Prawdopodobnie te odkryte fragmenty były specjalnie wermiksowane, aby zachować naturalną wilgotność i nie wysychać⁸⁵. Zasadnicze *novum*, które wprowadził Gannal, nie polegało wyłącznie na zastosowaniu strzykawki, natomiast łączyło się z całościowo stosowanymi zabiegami na ciele i zastosowaniu odpowiednio zmieszanych substancji chemicznych i aromatycznych. Już przez samo zerwanie ze starymi, dezaprobowanymi metodami zyskał on duże uznanie społeczne, bowiem ingerencja inwazyjna w ciało ograniczona jest tylko do jednego nacięcia. Zwłoki nie są pozbawiane wnętrzości ani mózgu, ciało nie podlega wysychaniu i zachowuje swoją naturalną giętkość i oczywiście procesy gnilne są niemal zupełnie zatrzymane.

Jako dowód jego biegłości w sztuce może posłużyć raport z ekshumacji ciała, które było balsamowane *a minima* dokonanej w roku 1839:

Zwłoki nie wydzielały żadnego zapachu, znajdowały się w prostej dębowej trumnie, której wieko zostało zniszczone przez ziemię; twarz, podobnie jak to można widzieć u egipskich mumii miała kolor ciemnobrązowy; usta były w półotwarte i wysiakał z nich jakiś tusty i ciemnawy płyn; nos był lekko zdeformowany i obniżony u podstawy, czoło było pokryte pleśnią spowodowaną przez wilgoć, którą zauważono również na wewnętrznych przegrodach trumny, w końcu klatka piersiowa, brzuch i kończyny, które były chronione przez całun, opaski z tafty gumowej i grubą warstwę proszku [?], nie tylko ukazały się nam w doskonałym stanie konserwacji, ale nawet posiadały jeszcze wygląd, kolor i kształt, które można było widzieć w dniu balsamacji, to znaczy rok przed ekshumacją⁸⁶.

Ten przypadek, jak i wiele innych, które współcześni mogli podziwiać, utrwalił sukces metody Gannala, ale i spowodował zawiść ze strony fakultetu medycyny⁸⁷.

Warto spojrzeć na ten romantyczny fenomen balsamacji pod kątem socjologii. Liczba balsamacji wykonywanych przez Gannala ma tendencję wzrostową począwszy od 1840 roku. W 1836 było 6 balsamacji w skali roku, w 1839: 20, w 1840: 108, co utrzymywało się do 1843, od 1844 można zauważyć lekki spadek, w 1844: 85, 1849: 72, w 1859: 33⁸⁸. Według wyliczeń Gannal i jego następcy wykonali ponad 2550 zabiegów do końca wieku XIX. Jeśli chodzi o osoby poddane balsamacji, pochodziły one z bardzo

⁸⁵ Tamże, por. s. 75.

⁸⁶ Tamże, por. s. 79-80.

⁸⁷ Narastające napięcie pomiędzy Gannalem a fakultetem medycyny sprowokowało tzw. „trupi pojedynkę”. Ze strony fakultetu reprezentował go młody lekarz Jean-Pierre Boissie-Sucquet. Gannalowi zarzucano stosowanie arszeniku (zresztą słusznie), który mógł zniekształcać wyniki podczas autopsji np. w sprawie otruc. Gannal i Sucquet zabalsamowali zwłoki, które po pewnym czasie ekshumowano. Gannal został pokonany w tym „pojedynku”.

⁸⁸ Carol A., *L'embaumement*, dz. cyt., por. s. 134.

różnych środowisk i warstw społecznych⁸⁹. Wraz ze wzrostem zainteresowania balsamacją zmarłych pojawił się również problem natury etycznej i praktycznej. Zaczęto stawiać pytania: czemu miałyby służyć przechowywanie takiej ilości zwłok, które stałyby się niezniszczalne i jak wpłynęłoby to na charakter cmentarzy, które przepełnione taką ilością ciał, groziłyby prawdziwą inwazją zmarłych. Zwolennicy balsamacji wysuwali argument, że w sytuacji (dosyć wtedy powszechnej), kiedy trzeba było pochować zmarłego w prowizorycznym grobie, w oczekiwaniu na uzyskanie koncesji na stały monument w innym miejscu, nikt nie chciałby podczas ekshumacji oglądać ciała w dekompozycji. Dlatego też balsamacja była rodzajem remedium w tego rodzaju okoliczności⁹⁰.

Z czasem zaczął następować powolny zanik zainteresowania balsamacją. Na pewno przyczyniły się do tego względy sanitarne, które zaczęły odgrywać w świadomości społecznej rolę kluczową. Poza tym, nie wszyscy byli zwolennikami „długowieczności” ciała. Wśród przeciwników znaleźli się m.in. Thiers i Wiktor Hugo, natomiast Alphonse Karr uważał balsamację za „ohydłą profanację” i „grubą głupotę”⁹¹. Balsamacja z pewnością powinna być kojarzona z romantyzmem, jako jeden z wielu elementów frenetycznych, które „pulsowały” w tej epoce, a pozostaje do tej pory jednym z mniej znanych jej przejawów, który paradoksalnie dla ówczesnych ludzi był przecież zjawiskiem ważnym, bo związanym z ich życiem i śmiercią.

9. Romantyczna nekrofilia – w kręgu funeralnych świeckich relikwii

Wiek dziewiętnasty, okres romantyzmu, czas oryginalnej wrażliwości i głębokiej poezji to przede wszystkim moment rewolucji, burzliwych przemian, powstań, buntów zatem wszechobecnej śmierci i wzmożonej żałoby, która przeżywana była na wiele sposobów. Jej podstawowym zadaniem było upamiętnienie i heroizacja bohatera i kult jego szczątków. Zatem użytą w tytule nekrofilie tłumacząc jako wzmożone zainteresowanie zwłokami (lub ich fragmentami) jako przedmiotu czci⁹². Daniel Stern (Marie d’Agoult) w ten oto sposób pisze o mieszkańcach stolicy: *Lud Paryża oddaje się kultowi zmarłych. Ten lud niedowiarków i szyderców do przesady, jest owładnięty instynktem osobowości tak mocnym, że zajmuje on miejsce każdego innego wierzenia*⁹³. A trzeba przyznać, że ówczesny czas obfitował w bohaterów i finalnie w częste, ogólnonarodowe upolitycznione żałoby, których dowód możemy odnaleźć w wielkich nekropoliach XIX wieku zaklęty w kamieniu. Tę kwestię pozostawię, ponieważ nie jest ona przedmiotem analizy, natomiast warto dodać, że ówczesny świecki kult zmarłych (w tym i zwłok) często był sublimowany w stronę narkotycznej czułościowości, nawet o podłożu erotycznym.

⁸⁹ M.in.: arystokraci, generałowie, ministrowie, biskupi, lekarze, uczeni, artyści, sprzedawcy papieru, adwokaci, profesorowie etc. Jak widać spektrum społeczne jest bardzo rozległe. Tamże, por. s. 135.

⁹⁰ Literackim przykładem może być ekshumacja Marguerite Gautier, z „Damy kameliowej” A. Dumasa, zainspirowanej przypadkiem Marie Duplessis. Znany jest też przypadek rodziców, którzy zapragnęli mieć portret swojego zmarłego dziecka, które wcześniej zabalsamowano i pogrzebano. Dla potrzeb malarza ekshumowano zwłoki. Artysta namalował bardzo udaną podobiznę zaś ciało z powrotem złożono w grobie. Tamże, por. s. 183.

⁹¹ Tamże, por. s. 201.

⁹² W kontekście wielowymiarowości ówczesnej żałoby, zwłaszcza politycznej pojawia się nawet określenie *vertu sociale du cadavre* [społeczne cnoty trupa]. Podaję za: Fureix E., *La France des larmes. Deuils politiques à l’âge romantique (1814-1840)*, Champ Vallon, 2009, s. 9.

⁹³ Stern D., (Marie d’Agoult), *Histoire de la Révolution de 1848*, Charpentier, Paris 1862, t. 2, s. 373.

Romantyczna wrażliwość charakteryzowała się kuriozalnym pociąganiem do śmierci i obrazem śmierci, który częściowo miał swoją genezę w oświeceniowej antropologii. Śmierć narkotyczna miała swoją kontynuację w romantycznej „słodczy snu”, natomiast romantyzm niemiecki eksponował w zjawisku śmierci moment pogodnego przejścia na drugą stronę. Śmierć w tym ujęciu była wyzwalającą pocieszycielką, rozkosznym snem, gdzie na jej progu witają zmarłych aniołowie i bliscy⁹⁴. Wraz ze zmianą chrześcijańskiej koncepcji śmierci na świecką, nastąpiła również inna optyka ciała bliskiego zmarłego, które zaczęło pełnić rolę namacalnego kondensatora emocji⁹⁵. Zwłoki i „świeckie” relikwie rodziły poczucie wzniosłości, która nierzadko była pochodną sadycznych fantazmatów⁹⁶, co w tej burzliwej epoce nie dziwi, bowiem fascynacja makabrą często górowała nad innymi doznaniem i rozładowywała nagromadzone napięcia⁹⁷. Wiek XIX zawłaszczył zwłoki i uczynił z nich swoisty fetysz mający rezonować na płaszczyźnie prywatnej i zbiorowej. Proces postępował stopniowo, wychodząc początkowo ze sfer najbliższych zmarłemu, poprzez wyznawców (politycznych) w stronę szerszej publiki. Niespodziewanym paradoksem jest to, że zwłoki, których skwapliwie się pozbywano (grzebiąc je), „żyły własnym życiem” w społeczeństwie, poprzez „funeralne relikwie”. Ta swoista metonimiczna pamięć o zmarłych miała swoje namacalne uzewnętrznienie w „pamiątkach” zachowywanych w bardzo różnej postaci.

Moda na sentymentalne relikwie zasadniczo zrodziła się w momencie terroru i pierwszych ofiar Rewolucji. Należy zaznaczyć, że nie dotyczyły one na początku kultu zwłok czy ich fragmentów. Powszechnie znany jest zwyczaj rodziny królewskiej uwięzionej w Temple Ludwika XVI i Marii Antoniny, którzy rozdawali służącym pamiątki⁹⁸ w rodzaju kosmyków włosów, krawatów, rękawiczek, koszul, pościeli, opasek i butów⁹⁹. Innym rodzajem relikwii, które cieszyły się dużym wzięciem, były fragmenty zakrwawionej pościeli¹⁰⁰, łoża śmierci i zakrwawione poduszki¹⁰¹. W okresie Napoleońskim powróciło gwałtowne zapotrzebowanie na tego rodzaju funeralne pamiątki. Te najbardziej emocjonalne, związane były oczywiście z osobą Napoleona. W trakcie

⁹⁴ Fureix E., *La France des larmes*, dz. cyt., por. s. 46.

⁹⁵ Przykład można zacząć od wspomnień rodziny de La Ferronnays, kiedy młoda wdowa Aleksandra, wchodzi do grobu młodo zmarłego męża, aby ucałować jego trumnę w: *Récit d'une soeur. Souvenirs de famille. Recueillies par Mme Augustus Craven née La Ferronnays, Librairie académique Didier*, Paris 1867, t. 1, s. 451, t. 2, s. 428. Również we wspomnieniach George Sand widzimy scenę, kiedy młoda Aurora Dupin, całuje z uniesieniem czaszkę swojego ojca podczas pogrzebu babki w rodzinnym grobowcu [w:] Sand G., *Historia mojego życia*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2016, t. 5.

⁹⁶ Literackie zagadnienia z pogranicza Erosa i Tanatosa dogłębnie opracował Mario Praz w: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, PIW, 1974.

⁹⁷ Przykładem mogą być częste wtedy ekshumacje, które fascynowały spojrzenie uczestnika często wbrew jego woli. Na ten przykład Michelet był również wielkim amatorem sekcjonowania.

⁹⁸ W okresie Restauracji te świeckie relikwie nabrały zupełnie innego znaczenia sentymentalnego i handlowego. Fragmenty oprawiano i noszono w klejnotach: pierścieniach, medalionach lub przechowywano w puzderkach np. włosy zgilotynowanych króla i królowej, przechowywano w miniaturowych, symbolicznych grobach zawierających np. kroplę krwi męczennika. Podaję za Fureix E., *La France des larmes*, s. 55.

⁹⁹ Tamże, por. s. 55.

¹⁰⁰ E. Fureix widzi w tym procederze symboliczną ambiwalencję, która pokazuje różny status krwi: posiadana krew jest symbolem zwycięstwa nad potworem (królem) i jest regenerującym Republikę chrztem, z drugiej strony ta krew symbolizuje męczeństwo i potrzebę zemsty. Tamże, por. s. 55-56.

¹⁰¹ Odnotowany jest przypadek osoby, która zakrwawioną bieliznę rewolucyjnej ofiary umieściła w małym sarkofagu. Tamże, por. s. 56.

autopsji jego zwłok, obecni przy tym świadkowie pobrali prawie wszystkie włosy, jakie pozostały cesarzowi, aby je następnie rozprowdzić po całej Europie¹⁰². Podobnie uczyniono z zakrwawionym prześcieradłem, które było wykorzystane podczas sekcji Napoleona.

Emmanule Fureix, badacz tego zjawiska, wysuwa słuszne twierdzenie, że jedną z cech romantycznej wrażliwości była silna potrzeba przekształcenia obiektów funeralnych w rodzaj fetyszu. Stąd też pojawiające się w następstwie relikwie nowego rodzaju, które nie są częściami ciała, ale były w bezpośrednim kontakcie np. z grobem. W tym kontekście nabierają one charakteru magicznego. W zakres tych artefaktów należy włączyć: liście wierzby płaczącej, która wyrosła przy grobie Napoleona na wyspie św. Heleny¹⁰³, fragmenty skały, ziemi, kwiatów z doliny (*vallée du Géranium*), w której został cesarz pochowany. Nierzadko te pamiątki nabierały statusu relikwii i obchodzono się z nimi ze złością im równą. Kolejna fala zainteresowania nastąpiła w momencie sprowadzenia szczątków Napoleona w 1840 roku do Francji. Komisarz, który był odpowiedzialny za ekshumację, odesłał do ministra spraw wewnętrznych kamień wyciągnięty z grobu na św. Helenie i zewnętrzny fragment trumny¹⁰⁴. Całun, który przykrywał trumnę Napoleona, został pocięty na wiele małych kawałków. Po pochówku 15 grudnia 1840 roku u Inwalidów, dywan, na którym spoczywała trumna, w jednym momencie została podarta i pocięta na niezliczoną ilość części. Tłumom wystarczył zwykły kontakt z nowego rodzaju „świętością”, aby pobudzić ich emocje.

Odrębnym zjawiskiem jest popularność masek pośmiertnych, które w jeszcze inny sposób realizowały romantyczny fantazmat trwania. Była to relikwia szczególnego rodzaju, bowiem nie tylko miała bezpośredni kontakt ze zmarłym, ale również była świadectwem „wielkiego przejścia” (*du grand passage*). W przypadku ludzi znaczących stanowiła nawet materialny model do odtworzenia ich fizjonomii¹⁰⁵. Warto dodać, że za tą popularnością stały również względy naukowe. Maski pośmiertne były przedmiotem badań fizjonomistów, na podstawie których można było zrekonstruować portret psychologiczny konkretnej osoby¹⁰⁶. Powyższe przykłady ukazują wyraźną metamorfozę, która nastąpiła w ówczesnym podejściu do zwłok. Romantycy nieustannie oscylowali pomiędzy często skrajnymi emocjami, które musiały być w sposób symboliczny „skanalizowane”, dlatego też zwłoki wielkiego człowieka lub politycznego męczennika (lub ich części) stały się rodzajem kondensatora, w którym następowała kumulacja prywatnych i ogólnospołecznych sentymentów i oczekiwań.

10. Podsumowanie i wnioski

Podstawowym celem mojej pracy były wskazanie zjawisk składających się na proces zmieniającego się stosunku do zwłok począwszy od Oświecenia do paradygmatu romantycznego. Aby to było możliwe, sięgnąłem do osiemnastowiecznych idei, które stanowiły fundament nieco późniejszej romantycznej necromanii. Oświecenie było czasem przełomowym, jeśli chodzi o spojrzenie na zwłoki, ponieważ wtedy nastąpiło

¹⁰² Spowodowało to, jak można się spodziewać, wiele nadużyć i oszustw.

¹⁰³ Były one bardzo popularne w środowisku bonapartowskim w ciągu lat 1820-1830.

¹⁰⁴ Fureix E., *La France des larmes*, dz. cyt., s. 57.

¹⁰⁵ Pośmiertna maska generała Foy posłużyła rzeźbiarzowi jako model do naturalnej wielkości rzeźby. Liczne były autoryzowane maski Napoleona, które sprzedawano subskrybentom po 1833 roku.

¹⁰⁶ W tym postępowaniu wyraźnie widać korelację z oświeceniowym lavateryzmem.

symboliczne przesunięcie martwego ciała z dotychczasowej sfery *sacrum* w sferę *profanum*, dzięki czemu możliwy był romantyczny kult ciała, wyrażony poprzez zlaicyzowane praktyki, które *de facto* miały swój pierwowzór w tradycji katolickiej (kult relikwii świętych i analogiczny kult „relikwii” świeckich męczenników). Oświeceniowe sekcje anatomiczne¹⁰⁷, jakkolwiek odzierające zwłoki z podmiotowości, popchnęły badaczy i filozofów w stronę kolejnych kontrowersyjnych poszukiwań i doświadczeń związanych z badaniem organizmów żywych (wiwisekcje), co miało pomóc rozwikłać tajemnicę życia i zmysłów (doświadczenie bólu). Co więcej, w Oświeceniu rozwinęto idee ciała ludzkiego jako rodzaju maszyny, co było bodźcem do dalszych poszukiwań istoty życia. Oryginalnym zjawiskiem były automaty, które można uznać za symbol ówczesnych fascynacji ludzkim martwym ciałem, ponieważ celem ich tworzenia było odkrycie „iskry”, która ożywia cielesną maszynę.

Zaprezentowane powyżej idee były również przedmiotem fascynacji preromantyków, ząbwiąjąc się z nową epoką i wrażliwością, która zaczęła się wyłaniać w duchowym porewolucyjnym i już romantycznym krajobrazie. Najlepszym przykładem może być tutaj „Frankenstein” Mary Schelley, w którym możemy odnaleźć wszystkie powyżej wskazane oświeceniowe idee i fantazmaty związane z ludzkimi zwłokami. Doktor Frankenstein jest jednocześnie anatomem, wiwsektorem i mechanikiem wynalazcą. Sukces wydawniczy powieści w 1818 roku nie tylko świadczy o wciąż niesłabnącej fascynacji zagadnieniem życia i śmierci, zwłok i wynalazków, ale również ukazuje je jako *idee fix*, która będzie długo towarzyszyć wyobraźni romantyków.

Myślę, że nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że ludzie początkowych dekad wieku XIX ludzkie zwłoki fascynowały w sposób szczególny. Odbywało się to w innym zakresie, aniżeli miało to miejsce w Oświeceniu. Pozostawały one wciąż *terra incognita*, z drugiej zaś strony były otwartą księgą, z której ówczesni medycy zaczęli odczytywać to, co ich interesowało (rozwój medycyny sądowej). Literackim przykładem tej fascynacji jest opowiadanie Petrusa Borela, które wydobyło stary wątek anatoma, mędrca zanurzonego w badaniach (Andreas Vesalius) i złączyło z romantycznym wątkiem miłości starca do młodej dziewczyny. Głównym spoiwem akcji i punktem kulminacyjnym okazała się nie zdrada, ale tajemnicze śmierci kochanków młodej małżonki, którzy skończyli swój żywot, zamordowani przez anatoma z zazdrości i w celach badawczych.

Wiek XIX, czas literackiego romantyzmu, to również okres, kiedy nastąpiło znaczące przekonceptualizowanie zwłok. Wraz z rozwojem nauk medycznych, zwłaszcza tych związanych z badaniem pośmiertnym, zwłoki zaczęły stopniowo znikać z przestrzeni

¹⁰⁷ Postać oświeceniowego anatoma i zwłok jest również obecna w literaturze współczesnej. Warto wskazać tutaj powieść Nicolaja Frobeniusa „Służący de Sade’a”. Główny bohater Latour-Martin Quiros swoją młodość spędza w Honfleur. Poza niespotykaną brzydota ma wrodzoną cechę tj. nie odczuwa bólu. Opowieść toczy się wokół dwóch kluczowych wydarzeń. Pierwszym jest jego wyjazd do Paryża po śmierci matki. Udaje się tam w celu wyjaśnienia zagadki bólu i odkryciu tajemnicy ludzkiego mózgu. W tym celu zgłębia tajemnice anatomii. Wciąż potrzebuje trupów, więc na przemian zabija i sekcjonuje. Drugim momentem przełomowym jest poznanie markiza de Sade. Zostaje jego służącym i powiernikiem jego tajemnic. Zob. Frobenius N., *Le valet de Sade*, Actes Sud, 1996, s. 250. Powieść Andrew Millera „Ostatnie requiem dla niewiątek” ukazuje Paryż w roku 1785 i młodego inżyniera Jean-Baptiste Baratte’a, któremu zlecono transfer wszystkich zwłok z cmentarza Niewiątek do Katakumb. Przeniesienie ich podyktowane jest przepełnieniem cmentarza i smrodem gnijących zwłok, który przenika aż po mansardy mieszkań dzielnicy i grozi zarazą. Baratte musi zmierzyć się nie tylko z problemami natury technicznej, lecz zwłaszcza z przesądami mieszkańców dzielnicy, niechętnych likwidacji cmentarza. Zob. Miller A., *Dernier requiem pour les innocents*, Piranha, 2014, s. 424.

publicznej (ograniczono dostęp do amfiteatrów anatomicznych), z drugiej zaś strony, co jest paradoksem epoki, zaczęły żyć innym życiem w postaci zabalsamowanej. Istotne było to, że ta popularna metoda przywróciła zwłokom utraconą na stole sekcyjnym podmiotowość. W dalszej perspektywie romantyczne, frenetyczne zainteresowanie śmiercią i zwłokami znalazło swój wyraz w kulcie świeckich relikwii, pamiątek, które z siłą rezonowały w ówczesnym społeczeństwie. Często puszczane w obieg, żyły własnym życiem i nabierały hiper symbolicznych znaczeń (np. pamiątki po męczennikach rewolucji). Można uznać, że schyłkowy moment, który był jednocześnie ukoronowaniem tego specyficznego kultu zwłok, nastąpił w momencie pojawienia się popularnych ówczesnie w całej Europie masek pośmiertnych, które z jednej strony były autentycznym i wiernym odbiciem twarzy zmarłego i miały z nią bezpośredni kontakt, z drugiej strony nie były fragmentem zwłok. Były czymś sterylnym w duchu ówczesnego pojęcia sanitaryzmu.

Konkludując, można powiedzieć, że romantyczna koncepcja ludzkich zwłok koncentrowała się wokół przywrócenia martwemu ciału (utraconej w badaniach medycznych i anatomicznych) podmiotowości (balsamacja) z zachowaniem dystynktywnych cech zmarłego oraz nadaniu mu wrażenia uśpienia (estetyka romantyczna). Zakładało to przede wszystkim ich bliskość emocjonalną i realną, kontakt z nimi, nie uciekano od nich, chciano je mieć nawet w swoim bezpośrednim otoczeniu. Pragnienia te zostały zrealizowane za pomocą popularnej balsamacji i drugiego medium, którym były pamiątki i relikwie (fragmenty ciała, włosy, maski pośmiertne) kondensujące wszystkie emocje związane ze zmarłym.

Literatura podmiotu:

Borel P., *Champavert. Contes immoraux*, Le Chemin vert, Paris 1985.

Amédée Pichot pt. *Une autopsie, conte anatomique* [b.m.].

Bretonne R. de La, *Les Nuits de Paris*, Gallimard, 1986.

Dumas A., *Dama kameliowa*, Wydawnictwo Łódzkie, 1975.

Ferronnays, *Récit d'une soeur. Souvenirs de famille. Recueillies par Mme Augustus Craven née La Ferronnays*, Librairie académique Didier, Paris 1867, t. 1, s. 451, t. 2.

Frobenius N., *Le valet de Sade*, Pocket, 2001.

Gautier T., *Émaux et Camées*, Bibliotheque-Charpentier, 1931.

George Sand, *Historia mojego życia*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2016, t. 5.

Mercier L.S., *Tableau de Paris*, Mercure de France, 1995.

Mettrie J.O. de la, *Człowiek maszyna*, PWN, 1953.

Miller A., *Dernier requiem pour les innocents*, Piranha, 2014.

Sade, *Justine ou les malheurs de la vertu*, Le livre de poche, 1973.

Sade, *La marquise de Gange*, Le livre de poche, 1974.

Stern D. (Marie d'Agoult), *Histoire de la Révolution de 1848*, Charpentier, Paris 1862, t. 2.

Literatura przedmiotu:

- Archer Brombert B., *La Princesse Belgiojoso ou l'engagement romantique*, Albin Michel, 1989.
- Ariès Ph., *Człowiek i śmierć*, tłum. z fr. E. Bąkowska, PIW, Warszawa 1989.
- Bénichou P., *Le sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Éditions Gallimard, 1996.
- Bernheim C., *Mary Shelley. La jeune fille et le monstre. Biographie*, Éditions du Félin, 1997.
- Carol A., *L'embaumement, une passion romantique*, Champ Vallon, 2015.
- Chamayou G., *Podłe ciała*, Słowo/Obraz/Terytoria, 2012.
- Chaunu P., *La mort à Paris 16e, 17e, 18e siècles*, Fayard, 1978.
- Courtine J.-J., Haroche C., *Histoire du visage. Exprimer et taire émotions XVIIe- début XIXe siècle*, Rivages/Histoire, 1988.
- Diesbach de G., *Madame de Staël*, Librairie Académique Perrin, 1983.
- Favre R., *La Mort (dans la littérature et pensée française) au Siècle des Lumières*, Presses Universitaires de Lyon, 1978.
- Fureix E., *La France des larmes. Deuils politiques à l'âge romantique (1814-1840)*, Champ Vallon, 2009.
- Historia ciała*, t. 1-3, Słowo/Obraz/Terytoria, 2020.
- Mandressi R., *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Éditions du Seuil, 2002.
- Menenteau S., *L'autopsie judiciaire. Histoire d'une pratique ordinaire au XIXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- Milewska M., *Ocet i łzy. Terror Wielkiej Rewolucji Francuskiej jako doświadczenie traumatyczne*, Słowo/Obraz/Terytoria, 2018.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, PIW, 1974.
- Sallmann J.-M., *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750)*, Presses Universitaires de France, 1994.
- Sigaut M., *La Marche rouge. Les enfants perdus de l'Hôpital général*, Éditions Jacqueline Chambon, 2008.
- Steinmetz J.-L., *Pétrus Borel. Vocation: „poète maudit”*, Fayard, 2002.
- Thomas L.V., *Trup*, Wydawnictwo Łódzkie, 1991.
- Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, Słowo/Obraz/Terytoria, 2008.
- Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Słowo/Obraz/Terytoria, 2022.

„Don Andréa Vésalius” Pétrusa Borela, czyli fascynacja anatomią. W kierunku romantycznej koncepcji ludzkich zwłok

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest sposób postępowania z ludzkimi zwłokami w epoce romantyzmu. Autor wyszedł w swojej analizie od oświeceniowych metod i idei, które przyczyniły się do skonceptualizowania roli zwłok w okresie romantyzmu. W epoce oświecenia nastąpiło symboliczne przesunięcie zwłok ze sfery *sacrum* w sferę *profanum*. Świadczyły o tym praktyki, często nieakceptowalne w traktowaniu ciała. Wtedy też nastąpił rozwój badań anatomicznych i idei związanych z tajemnicą życia i śmierci. W trakcie analizy wyodrębniono trzy symboliczne figury: anatoma, wivsektora i konstruktora automatów. Ich koncepcje i odkrycia zajął się z okresem romantyzmu. Tendencje te widoczne są również w utworach literackich. W tym celu wybrano do analizy reprezentatywne opowiadanie francuskiego pisarza Pétrusa Borela (1809-1859) „Don Andréa Vesalius, l’anatomiste (Madrid)” z 1833 roku. W drugiej części artykułu wskazano nowe sposoby obchodzenia się z martwym ciałem w okresie romantyzmu (sekcja zwłok i balsamacja) i spojrzenia na zwłoki w sposób sentymentalny (świeckie relikwie, maski pośmiertne). Szczególną uwagę poświęcono sylwetce najwybitniejszego ówczesnego balsamisty Jean-Nicolas Gannala (1791-1852). Na podstawie swoich badań autor doszedł do wniosku, że wypracowana romantyczna koncepcja przywróciła zwłokom ich podmiotowość, co było widoczne w ich bliskości (emocjonalnej i realnej) poprzez zwłoki zabalsamowane, co osiągnęto również za pomocą funeralnych obiektów (np. włosów zmarłego) oraz w postaci masek pośmiertnych, pozostających w symbolicznej i emocjonalnej łączności z osobą, która je posiadała. Słowa kluczowe: Vesalius, Pétrus Borel, anatomia, romantyzm, ludzkie zwłoki

Religijna wspólnota jako alternatywny styl życia w ponowoczesnym społeczeństwie

1. Wprowadzenie

Ponowoczesne społeczeństwo ma do zaoferowania *wprost nieograniczoną ilość towarów i usług, występuje też w nim wielka różnorodność wartości, norm i wzorów zachowań*². Codzienna egzystencja jednostki jest pod wpływem całego spektrum radykalnych przemian społeczno-kulturowych, m.in.: konsumpcjonizmu, globalizacji, technologii informacyjnej i popkultury. Szeroki wachlarz możliwości wyboru wpływa na obniżenie autorytetu tradycyjnych instytucji socjalizacyjnych i potencjalnie rzadsze odwoływanie się do własnego dziedzictwa kulturowego³. Zdaniem Wojciecha Klimskiego w społeczeństwie coraz mniej zależnym od tradycyjnej struktury klasowo-warstwowej szczególnego znaczenia nabiera kategoria stylu życia, która może być odpowiednim kluczem do zrozumienia procesów społeczno-kulturowych oraz motywów działań członków określonych grup społecznych. To poprzez wybór stylu życia w post-industrialnej kulturze jednostki manifestują swoją tożsamość, a w swoich działaniach urzeczywistniają zinternalizowane wartości⁴. Anthony Giddens twierdzi, że w warunkach późnej nowoczesności *nie ma wyboru – trzeba wybierać*⁵. Kwestii wyboru podlegają też wartości religijne i moralne, które wykazują się swoistą ambiwalencją w hierarchii wartości⁶. Zdaniem Janusza Mariańskiego ceną, jaką płać jednostki w warunkach radykalnych zmian społecznych, różnorodności celów życiowych, akceptowanych norm, światopoglądów, przymusu nieustannego wyboru i braku stabilizacji aksjologicznej jest kryzys tożsamości indywidualnej i trudność w odnajdowaniu sensu życia⁷. Socjologowie P.L. Berger i T. Luckmann⁸ twierdzą, że swoistym systemem obronnym w nowoczesnym świecie *próżni sensu* są działające w nim *wspólnoty sensu*. Według autorów należą do nich Kościoły, wspólnoty, lokalne stowarzyszenia, partie polityczne, kluby sportowe czy wspólnoty zainteresowań⁹. Poprzez przynależność do ruchów, wspólnot oraz stowarzyszeń człowiek ma możliwość kształtować tożsamość i styl życia

¹ wasikowska.j@gmail.com, doktorantka, Katedra Socjologii Kultury, Religii i Partycypacji Społecznej, Instytut Nauk Socjologicznych, Wydział Nauk Społecznych Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II.

² Dyczewski L., *Małżeństwo i rodzina upragnionymi wartościami młodego pokolenia*, [w:] Dyczewski L. (red.), *Małżeństwo i rodzina w nowoczesnym społeczeństwie*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 2007, s. 12.

³ Mariański J., *Młodzież między tradycją i ponowoczesnością: wartości moralne w świadomości maturzystów*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1995, s. 23.

⁴ Klimski W., *Styl życia – wskaźnik zróżnicowania społecznego*, s. 247, [w:] Wołk A., Potasińska A. (red.), *Nierówności społeczne we współczesnym świecie*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2015.

⁵ Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość, „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2001, s. 113.

⁶ Mariański J., *Religijność młodzieży szkolnej w procesie przemian (1988-2017)*, Edukacja Międzykulturowa, 1, 2019, s. 20.

⁷ Mariański J., *Sens życia, wartości, religia: studium socjologiczne*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 239.

⁸ Berger P.L., Luckmann T., *Modernity, Pluralism and Sinnkrise. Die Orientierung des modernen Menschen*, Verlag Bertelsmann Stiftung, Gütersloh 1995, s. 70-72.

⁹ Por. Mariański J., *Sens życia...*, s. 242.

oraz odnaleźć poczucie sensu życia¹⁰. Celem artykułu jest odpowiedź na pytania: jaki jest i czym charakteryzuje się styl życia osób, które zdecydowały się na przynależność do wspólnoty Domowy Kościół, gałęzi Ruchu Światło-Życie, największej wspólnoty dla małżeństw sakramentalnych w Kościele katolickim w Polsce.

W celu udzielenia odpowiedzi na powyższe pytania rozważaniom poddana zostanie współczesna sytuacja społeczno-kulturowa oraz jej powiązania z realizowanymi stylami życia. Szczególnej refleksji zostaną poddane ruchy, wspólnoty i stowarzyszenia religijne i potencjał zmiany proponowanej formacji w tego typu grupach na życie społeczne¹¹. W tym celu przeglądowej analizie poddane zostaną materiały formacyjne Domowego Kościoła Ruchu Światło-Życie. Refleksja nad programem, zasadami i zobowiązaniami proponowanymi przez analizowaną wspólnotę będzie miała na celu identyfikację kluczowych elementów religijnego stylu życia rodzin.

2. Pluralizm społeczno-kulturowy w ponowoczesności – kontekst przemian stylów życia

W społeczeństwie postindustrialnym uelastycznia się struktura społeczna i zmniejszają się ograniczenia w zmianach pozycji jednostek i grup¹². Ruchliwość społeczna staje się cechą charakterystyczną dla współczesnych stylów życia, w których jednostki zmieniają miejsca pracy, miejsca zamieszkania, a także pozycje w strukturze społecznej. Jedną z konsekwencji jest osłabienie i trywializacja więzi społecznych. Relacje zastępują *quasi*-relacje, a wspólnoty zastępują *quasi*-wspólnoty¹³. Współczesnym przykładem takich wspólnot mogą być, wedle propozycji M. Maffesoli¹⁴, nowoplemiona, które tworzą się wokół wspólnych pasji i zamiłowań, przekraczając podziały na klasy, wiek czy pochodzenie, jak np. zrzeszenia hobbystów, subkultury młodzieżowe, organizacje ekologiczne, kibice czy fani gwiazd estrady¹⁵. Te *quasi*-wspólnoty nie mają wyznaczonego celu do osiągnięcia, istnieją tak długo, jak długo są atrakcyjne dla uczestników¹⁶. Zapewniają wyobcowanej jednostce poczucie przynależności i zaspokajają jej tęsknotę do bycia z innymi, w związku z czym pełnią ważne funkcje w społeczeństwie masowym.

Tego typu nawiązywanie relacji i funkcjonowanie grup umożliwia rozwinięta technologia informacyjna. M. Castells¹⁷ zwraca uwagę na wpływ Internetu i telefonii komórkowej na zmianę stylów życia różnych grup społecznych i coraz większą rolę przepływów i sieci w funkcjonowaniu społeczeństw¹⁸. Przestrzeń przepływów tworzy globalną kulturę wirtualną, w której komunikacja nie jest ograniczona ani czasowo, ani

¹⁰ Tamże, s. 248.

¹¹ Kiciński A., *Formacja młodzieży w nauczaniu Jana Pawła II podczas pielgrzymek do Polski*, s. 177, [w:] Stala J. (red.), *Katechizować dzisiaj. Problemy i wyzwania*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2004.

¹² Golka M., *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2013, s. 215.

¹³ Gliński P., *Podział kulturowy: fragmentaryzacja czy rozpad?*, s. 44-81, [w:] Gliński P., Sadowski I., Zawistowska A. (red.), *Kulturowe aspekty struktury społecznej. Fundamenty. Konstrukcje. Fasady*, IFiS PAN, Warszawa 2010.

¹⁴ Maffesoli M., *Czas plemion: schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2008.

¹⁵ Por. Tamże; por. Szpunar M., *Zmierzch indywidualizmu? Wokół koncepcji neoplemion Michela Maffesoli na przykładzie himalaizmu*, *Horyzonty Wychowania*, 24, 2013, s. 109-127.

¹⁶ Dochnal W., *Plemiennosc naszych czasow*, *Czas kultury: kultura, literatura, filozofia*, 4/5, 2007, s. 17.

¹⁷ Castells M., *Spoleczenstwo sieci*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

¹⁸ Tamże, s. 10.

przestrzenie¹⁹. Bycie w jednej przestrzeni, spotykanie się twarzą w twarz nie jest już potrzebne do budowania kontaktów społecznych. Dekonstrukcja przestrzeni społecznej łączy się z powstawaniem społeczeństw kontraktowych, w których relacje pomiędzy jednostkami mają charakter kontraktów²⁰. Dla aktorów życia społecznego nie jest już tak ważna wspólnota wartości, zakorzenienie w miejscu zamieszkania, bardziej szukają podobieństwa zainteresowań w kontaktach społecznych. Przestrzeń przepływów prowadzi do nowych form relacji. B. Wellman²¹ zwraca uwagę, że: *ludzie zamiast być częścią hierarchii wzajemnie zawierających się w sobie – jak rosyjskie matroszki – grup należą do wielu niepełnych społeczności. To nie kwestia przemieszczania się z miejsca na miejsce, ale od osoby do osoby*²². Tworzą się społeczności z wyboru, w których główną osią jest wybierająca jednostka, która buduje dla siebie sieci oparte na wspólnocie zainteresowań, podobnych wartościach i wspólnych działaniach²³. Coraz bardziej popularnym zjawiskiem jest też tworzenie rodzin z wyboru – sieci osób spokrewnionych, z którymi jednostka chce pogłębiać więzi. Konsekwencją procesu indywidualizacji, jak wskazują U. Beck i E. Beck-Gernheim²⁴, jest pojawienie się *rodziny postrodzinnej*, w której więzi rodzinne stają się kruche i bardziej narażone na nie trwałość w sytuacji braku porozumienia²⁵.

W ostatnich trzech dekadach można wskazać radykalne przemiany w stylach życia rodzinnego. Przesunął się wiek zawierania małżeństw, zwiększa się liczba separacji i rozwodów²⁶. Z. Bauman²⁷ zwraca uwagę, że ludzie nie potrafią się sobie oddać w pełni:

*Zaangażowanie w związek z drugą osobą lub paroma osobami, a zwłaszcza bezwarunkowe „zaangażowanie do grobowej deski”, w zdrowiu i chorobie, na dobre i na złe, przypomina coraz bardziej pułapkę, której należy za wszelką cenę uniknąć*²⁸.

Jednostki kalkulują i wchodzą w relacje z osobami, które zaspokajają ich potrzeby uwagi i docenienia²⁹. Trwają w związku, ale żyją obok siebie, synchronizując egoizmy. Powszechne stają się alternatywne formy życia rodzinnego tj.: kohabitacja, życie w samotności, monoparentalność, związki homoseksualne oraz komuny³⁰. Kohabitacja,

¹⁹ Bartnik M., „Przestrzenie przepływów” i „przestrzenie niczyje” w hipernowoczesności. Nowe ujęcie przestrzeni według Marca Augé i Manuela Castellsa, s. 330, [w:] Gdula M., Grzymała-Kazłowska A., Włoch R. (red.), *Nowe rzeczywistości społeczne, nowe teorie socjologiczne*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2012.

²⁰ Berger P.L., *Revolucja kapitalistyczna: pięćdziesiąt tez o dobrobycie, równości i wolności*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1995, s. 194-195.

²¹ Wellman B., Hogan B., *Internet w życiu codziennym*, Kultura Popularna, 2/12, 2005, s. 39-46.

²² Tamże, s. 46.

²³ Castells M., *Galaktyka Internetu: refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, Dom Wydawniczy „Rebis” (Nowe Horyzonty), Poznań 2003, s. 147-151.

²⁴ Beck U., Beck-Gernheim E., *Individualization. Institutionalized individualism and its social and political consequences*, Sage Publications, London-Thousand Oaks-New Delhi 2002.

²⁵ Tamże, s. 97-98.

²⁶ Boguszewski R., *Alternatywne modele życia rodzinnego w ocenie społecznej*, s. 1, 42/2019, CBOS, Warszawa, https://cbos.pl/SPISKOM.POL/2019/K_042_19.PDF.

²⁷ Bauman Z., *Razem, osobno*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

²⁸ Tamże, s. 203.

²⁹ Dyczewski L., *Więź między pokoleniami w rodzinie*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2002, s. 47.

³⁰ Słany K., *Alternatywne formy życia małżeńsko-rodzinnego w ponowoczesnym świecie*, Nomos, Kraków 2006, s. 18.

w kontekście zmian definicji życia w rodzinie, zyskuje status uniwersalnej formy życia rodzinnego, podobny do małżeństwa i rodziny, ponieważ rodzą i wychowują się w niej dzieci³¹. Istnienie różnych form rodziny wpływa nie tylko na zmiany w sposobie życia wewnątrzrodzinnego i spełniania przez nią funkcji, ale stają się istotnymi czynnikami wpływającymi na przeobrażenia funkcjonowania całego społeczeństwa³².

Kalkulacja jest motywem nie tylko budowania relacji międzyludzkich, ale też dążeń życiowych. Zdaniem M. Szpunar³³ wysoko w hierarchii pożądanых wartości i celów życiowych w świecie cyfrowego narcyzmu są: pieniądze, atrakcyjność fizyczna oraz popularność, szczególnie na coraz to nowych forach internetowych³⁴. *Homo post-millennicus* charakteryzuje konsumpcyjny wzorzec myślenia, szukanie przyjemności i wygody³⁵. W swoich wyborach życiowych powiela wzorce proponowane w kulturze masowej. Skupia się na budowaniu idealnego, nierealnego obrazu siebie w świecie wirtualnym³⁶. Troska o wizerunek, który powinien ciągle nadażać za zmieniającymi się trendami, powoduje, że człowiek ponowoczesny często doświadcza korozji charakteru i staje się zdeintegrowany, oderwany od siebie, swoich korzeni i tradycji. Wewnętrznie rozbity, staje się człowiekiem zewnątrzsterownym, podatnym na medialne manipulacje. W konsekwencji ztraca pewność kim właściwie jest, skąd pochodzi oraz jaki powinien być sens jego życia.

Wymienione zjawiska stanowią przykłady radykalnych zmian społeczno-kulturowych w społeczeństwie ponowoczesnym, które wpływają na przemiany stylów życia jednostek i wielu grup społecznych. Nowe sposoby funkcjonowania wynikają z dziejowej konieczności wybierania stylu życia bez odnoszenia się do wcześniejszych determinant różnicujących klasy i warstwy w społeczeństwie tj.: wiek, płeć, klasa społeczna, tradycja czy religia³⁷.

3. Pojęcie stylu życia

Do klasycznego kanonu myśli socjologicznej nad kategorią stylu życia należą między innymi teorie T. Veblena³⁸ i M. Webera³⁹. Według tego socjoekonomicznego podejścia, styl życia jest wskaźnikiem zróżnicowania społecznego, swoistą cechą klasy umożli-

³¹ Tamże, s. 16; por. Kwak A., *Rodzina w dobie przemian. Małżeństwo i kohabitacja*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2005; por. Biernat T., *O przemianach definiowania rodziny i ich konsekwencjach*, Społeczeństwo i Rodzina: stalowowolskie studia Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1, 2009, s. 28-39; por. Bólož W., *Przemiany rodziny we współczesnym społeczeństwie*, Homo Dei, 78, 2009, s. 11-21; Błędowska M., *Współczesne znaczenie i rozumienie rodziny przez pary żyjące w kohabitacji*, Wychowanie w rodzinie, XI(1), 2015; por. Świątkiewicz W., *Młodzież wobec małżeństwa i rodziny. Konteksty kulturowe i religijne*, Zeszyty Naukowe KUL, 4, 2016, s. 133-148.

³² Balcerzak-Paradowska B., *Rodzina i polityka rodzinna na przełomie wieków: przemiany, zagrożenia, potrzeba działań*, Instytut Pracy i Spraw Socjalnych, Warszawa 2004, s. 11-12.

³³ Szpunar M., *Kultura cyfrowego narcyzmu*, Wydawnictwa AGH, Kraków 2016.

³⁴ Tamże, s. 119.

³⁵ Więckiewicz B., *Konsumpcjonizm jako nowy styl życia współczesnego społeczeństwa polskiego*, s. 181, [w:] Daszykowska J., Rewera M. (red.), *Przemiany wartości i stylów życia w ponowoczesności*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2010.

³⁶ Wątroba W.T., *Homo postmillennicus*, International Journal of Arts & Sciences, 07(04), 2014, s. 207-226.

³⁷ Klimski W., *Styl życia...*, s. 252.

³⁸ Veblen T., *Teoria klasy próżniaczej*, Muza (Spectrum), Warszawa 1998.

³⁹ Weber M., *Gospodarka i społeczeństwo: zarys socjologii rozumiejącej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

wiającą analizę stratyfikacji społecznej⁴⁰. Oryginalnym przykładem rozważań o stylu życia jest teoria struktury społecznej P. Bourdieu⁴¹, w której autor rozróżnił kapitały: ekonomiczny, kulturowy, społeczny i symboliczny, które wpływały na realizowane style życia oraz specyficzną rolę habitusu, odpowiedzialnego za ciągłość i trwałość ładu społecznego⁴². W socjologii polskiej związek stylu życia ze strukturą społeczną badali S. Rychliński⁴³ i S. Ossowski⁴⁴.

Równoległym sposobem rozumienia kategorii stylu życia jest podejście, w którym podkreśla się wpływ kultury. Kulturologiczny opis stylu życia, budowany z uwzględnieniem wartości, staje się podstawą analiz dotyczących tożsamości jednostki⁴⁵. Zgodnie z myślą A.L. Kroebera *dla rozumienia kultury najważniejszą rzeczą jest poznanie jej wartości (...), bez poznania norm zawartych w kulturze ograniczymy się do badania pustej skorupy*⁴⁶. Wartości, zarówno dane, zawarte w kulturze, jak i wartości wybrane, realizowane w życiu, stanowią wewnętrzne kryteria dokonywanych wyborów życiowych⁴⁷. W literaturze przedmiotu ujęcie kulturologiczne reprezentował między innymi A.L. Kroeber⁴⁸, a w Polsce A. Siciński, A. Jawłowska oraz L. Dyczewski. Zdaniem A. Sicińskiego⁴⁹ do podstawowych elementów stylu życia należą: gospodarowanie budżetem czasu, przyjęte i akceptowane wartości, potrzeby estetyczne i intelektualne, praca i stosunek do niej, formy spędzania czasu wolnego, uczestnictwo w kulturze i oświacie, poziom i zakres konsumpcji, typy relacji między ludźmi czy urządzenie mieszkania⁵⁰. Według L. Dyczewskiego⁵¹, kategoria stylu życia przejawia się we wszystkich dziedzinach ludzkiego życia: pracy, odpoczynku, sposobie urządzania mieszkań, w codziennych kontaktach z bliskimi, w przyjmowaniu gości, wręczanych upominków czy podczas obchodzenia świąt⁵². Styl życia jest swoistą formą spajającą ciągi łączących się czynności, motywacji do działania i otoczenia życia⁵³. Główną osią nadającą kształt całej formie są: światopogląd, hierarchia wartości i przyjęte zasady, które wpływają na procesy i powtarzalność ludzkich działań.

W ponowoczesnych społeczeństwach, jak w swoistych tyglach, wymieszane są różne style życia. Jednym ze sposobów odczytywania mapy stylów życia we współczesnym otoczeniu cywilizacyjnym jest analiza wyborów jednostek i różnych kategorii grup

⁴⁰ Słaboń A., Pacholski M., *Słownik pojęć socjologicznych*, Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej, Kraków 2001, s. 196.

⁴¹ Bourdieu P., *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzania*, Wydawnictwo Naukowe Scholar (Humanistyka Europejska), Warszawa 2005.

⁴² Tamże.

⁴³ Rychliński S., *Warstwy społeczne*, [w:] *Wybór Pism*, PWN, Warszawa 1976.

⁴⁴ Ossowski S., *O strukturze społecznej*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1986.

⁴⁵ Czerwiński M., *Pojęcie stylu życia i jego implikacje*, s. 35 [w:] Siciński A. (red.), *Styl życia. Koncepcje i propozycje*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1976.

⁴⁶ Tamże, s. 309-310.

⁴⁷ Jawłowska A., *Styl życia a wartości*, s. 210, [w:] Siciński A. (red.), *Styl życia. Koncepcje i propozycje*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1976.

⁴⁸ Kroeber A.L., *Istota kultury*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2002.

⁴⁹ Siciński A., *Badania „rozumiejące” stylu życia: narzędzia*, IFiS PAN, Warszawa 1988.

⁵⁰ Tamże, s. 92.

⁵¹ Dyczewski L., *Kultura polska w procesie przemian*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1993.

⁵² Tamże, s. 150.

⁵³ Jawłowska A., *Drogi kontrkultury / Aldona Jawłowska*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 224.

społecznych dokonywanych w codziennym życiu, czyli – perspektywa *homo eligens* – autorstwa A. Sicińskiego⁵⁴. Odszyfrowywanie stylów życia poprzez wybory umożliwia zrozumienie logiki, wewnętrznych motywacji oraz zasad organizujących codzienne zachowania jednostek oraz różnych kategorii grup społecznych. W typologii *homo eligens* autor wyróżnia sześć typów stylów życia: 1) styl życia w sytuacji ograniczonych możliwości dokonywania wyborów; 2) styl życia polegający na unikaniu dokonywania wyboru; 3) styl życia będący poszukiwaniem drogi życiowej, naczelných wartości; 4) styl życia nastawiony na działanie, jako cel sam w sobie; 5) styl życia nastawiony na zachowawczy skutek działań; 6) styl życia nastawiony na działania prowadzące do zmiany⁵⁵. Dokonywany wybór jest manifestacją punktu widzenia jednostki, jej stylu. To podejście koreluje z wyrażaniem przez jednostki i grupy własnej tożsamości, sensu i celów podejmowanych działań. W tym rozumieniu styl życia obejmuje swym zakresem te wybory i zachowania, które opisują sytuację człowieka nie tylko przez to, co mu się przydarza (poprzez zewnętrzne uwarunkowania fizyczno-społeczne) jako konieczność, ale też przez to, co jednostka czyni, kierując się wartościowaniem i indywidualnymi wyborami⁵⁶. Człowiek, kierując się wolną wolą, może wybierać swoje cele, dezawuować i zmieniać uwarunkowania, w których przyszło mu żyć⁵⁷. Idea *homo eligens* jest wyrazem tezy egzystencjalnej, wedle której wybór jest atrybutem wolności⁵⁸. Odczytywanie stylów życia w kontekście koncepcji *homo eligens* może pomóc zrozumieć wybory ludzi, zjawiska kulturowe, społeczne i psychologiczne w społeczeństwie ponowoczesnym.

Mimo że styl życia z definicji jest kategorią, która wydobywa odmienności zachowań oraz potrzeb grup i jednostek w ramach społeczeństwa⁵⁹, niektórzy socjologowie zwracają uwagę na wykształcanie się dominującego stylu życia⁶⁰. Zależy on często od tego, co aktualnie jest prezentowane w mediach oraz na rynku dóbr konsumpcyjnych. Charakteryzuje się pomieszaniem wielu sposobów spędzania czasu wolnego, ubierania, wystroju wnętrz czy tworzenia relacji międzyludzkich. Elementy tego stylu życia, pochodzące z różnych klas i kultur, są synkretycznie łączone w bezstylowy twór *sui generis*⁶¹. Dominujący styl życia jest pochodną warunków, w jakich żyjemy⁶². Główną determinantą obecnych warunków życia jest rozwój Internetu i globalna kultura wirtualna tworzona przez największe firmy technologiczne tworzące grupę GAFAM

⁵⁴ Siciński A., *Styl życia a kultura*, s. 142, [w:] Brodzka-Wald A., Hopfinger M., Lalewicz J. (red.) *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane S. Żółkiewskiemu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986.

⁵⁵ Siciński A., *O typologiach stylów życia*, *Kultura i społeczeństwo*, 4, 1983, s. 222.

⁵⁶ *Homo eligens*, *Kultura i Społeczeństwo*, 46(1), 2002, s. 193.

⁵⁷ Siciński A., *Styl życia a kultura*...

⁵⁸ Bednarek S., *Profesor Andrzej Siciński (1924-2006)*, *Kultura Współczesna: teoria, interpretacje, krytyka*, 3, 2006, s. 10-11.

⁵⁹ Tarkowska E., *Kategoria stylu życia a inspiracje antropologiczne*, s. 76, [w:] Siciński A. (red.), *Styl życia. Koncepcje i propozycje*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1976.

⁶⁰ Dyczewski L., *Kultura polska w procesie przemian*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1993, s. 169; por. Siciński A., *Badania*..., s. 11.

⁶¹ Dyczewski L., *Kultura polska*..., s. 169.

⁶² Brzezińska A., *Współzależność kontekstu rozwoju, stylu życia i struktury Ja*, s. 63, [w:] Kmita J., Kotowa I., Sojka J. (red.) *Nauka. Humanistyka. Człowiek. Prace dedykowane Profesor Krystynie Zamiarze w czterdziestolecie pracy naukowej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.

(Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft)⁶³. Podmioty te, świadcząc bezpłatne usługi, opracowały modele biznesowe, które charakteryzują się ciągłą agregacją danych osobowych pozwalających im śledzić swoich użytkowników w dowolnym miejscu i czasie. Dostęp prywatnych podmiotów gospodarczych do informacji o upodobaniach użytkowników nowych technologii może być potężnym narzędziem kreowania nowych, dominujących stylów życia⁶⁴.

Niektóre grupy społeczne nie zgadzają się na promowany styl życia, który nie jest w stanie zaspokoić ważnych dla nich potrzeb i tworzą formy alternatywne. Propagowanym wartościom posiadania i gromadzenia dóbr przeciwstawiają wartości egzystencjalne, rozwój duchowy⁶⁵. W swoich działaniach starają się świadomie i konsekwentnie przekształcać ważne dla nich wartości i potrzeby w konstruktywną praktykę życiową. Kształtują alternatywną kulturę wedle wzoru: *można inaczej mieszkać, inaczej pracować, inaczej chronić swoje zdrowie, inaczej wypoczywać, czego innego się uczyć, co innego jeść, inaczej wychowywać dzieci i posyłać je do innych szkół, niż czyni to ogół*⁶⁶.

Reprezentanci kręgów alternatywnych, szukając wolności w swoich wyborach i tworzeniu zindywidualizowanego środowiska życia stanowią pewien margines kulturowy. Cenią małe wspólnoty, budowane na podstawie podobnej praktyki życia codziennego. Wspólnoty te realizują specyficzny sposób funkcjonowania nakierowany na osiągnięcie spójności pomiędzy wartościami wyznawanymi a realizowanymi w życiu. O powstawaniu alternatywnych stylów życia socjologowie pisali już w latach 80.⁶⁷ Według badań, dla reprezentantów tych grup, wartością jest życie proste, wysoko zindywidualizowane i pozbawione rzeczy zbędnych. Do ważnych celów należy samo-realizacja, twórczość, poszukiwanie kontaktu z naturą i relacje z innymi ludźmi⁶⁸. Ostatecznie człowiek w swoim rozwoju osobowym może zbliżyć się do ideału *homo elicens*: wewnątrzsterowności, niezależności, samodzielności w dokonywaniu wyborów. Obecnie reprezentantów alternatywnych stylów życia można znaleźć wśród osób praktykujących LOHAS, który jest oparty na zdrowiu i zrównoważonym rozwoju czy Emos, który podkreśla negatywną emocjonalność i wycofanie społeczne młodzieży⁶⁹. Jest jeszcze wiele innych alternatywnych trendów, takich jak: domocentryzacja konsumpcji, freeganizm czy ekonomia współdzielenia⁷⁰. Dariusz Ambroziński⁷¹ podaje przykład wspólnot intencjonalnych, które są powiązane z koncepcją zrównoważonego

⁶³ Sonenberg Z., *The electronic and economic mass surveillance of GAFAM*, praca magisterska, Université Paris-Dauphine, https://www.standblog.org/dc-blog/public/2019/Master_Thesis_-_Zuzanna_Sonenberg.pdf.

⁶⁴ Human S., Cech F., *A Human-Centric Perspective on Digital Consenting: The Case of GAFAM*, https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-981-15-5784-2_12.

⁶⁵ Wyka A., *Kultura alternatywna w Polsce*, Współczesne społeczeństwa: Polska – Europa – Świat. Kultura, mentalność, system wartości, <https://www.youtube.com/watch?v=otbFXtGpfg8>.

⁶⁶ Capra F. (red.), *Punkt zwrotny: nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 9.

⁶⁷ Wyka A., *O awangardowym stylu alternatywnym*, s. 114, [w:] Siciński A. (red.), *Styl życia, obyczaje, ethos w Polsce lat siedemdziesiątych z perspektywy roku 1981*, IFiS PAN, Warszawa 1983.

⁶⁸ Jawłowska A., *Drogi kontrkultury...*, s. 234.

⁶⁹ Kettemann B., Marko G., *The Language of Alternative Lifestyles A Critical Analysis of the Discourses of Emos and LOHAS*, AAA, Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, 1, 2012, s. 69-93.

⁷⁰ Zalega T., *Nowe trendy i makrotrendy w zachowaniach konsumenckich gospodarstw domowych w XXI wieku*, Konsumpcja i rozwój, (2 (5)), 2013, s. 6-8.

⁷¹ Ambroziński D., *Wspólnoty intencjonalne jako przykład alternatywnego stylu życia*, *Ekonomia – Wrocław Economic Review*, 23(4), 2017, s. 63-70.

rozwoju⁷². Powstałe na bazie tej koncepcji ekowioski zakładają współdziałanie jej członków w wymiarze ekonomicznym, społecznym i ekologicznym. W alternatywie do konsumpcjonizmu gospodarują dostępnymi zasobami surowców i energii w taki sposób, aby wystarczyły dla kolejnych pokoleń.

4. Ruchy religijne w polskim Kościele katolickim

Przykładem środowisk w ponowoczesnym świecie, w których praktykowany jest alternatywny styl życia, są Kościoły oraz występujące w nich ruchy i wspólnoty religijne⁷³. K. Gabriel⁷⁴ twierdzi, że *ludzie szukają w ten sposób ochrony przed wykorzystującymi skutkami globalizacji i indywidualizacji*⁷⁵. Człowiek zagubiony w globalnej wiosce zaczyna zwracać się ku temu, co bliskie, lokalne, wspólnotowe. Ruchy i wspólnoty religijne nie tylko odpowiadają na potrzebę zwracania się do tego co jest bliskie i znane, ale też otwierają na przestrzeń *sacrum*, poznawania sensu życia i możliwości realizacji własnej podmiotowości w ramach religii⁷⁶. W religii rzymsko-katolickiej wskazania do otwierania przestrzeni wspólnotowego życia są zawarte m.in. w dokumentach soborowych (*Apostolicam actuositatem*) i adhortacjach apostołskich Jana Pawła II (*Familiaris consortio*, *Christifideles laici*).

W polskim Kościele katolickim różnorodne inicjatywy i organizacje religijne rozwijają się od połowy lat siedemdziesiątych. Ich rozkwit przypadł na koniec lat osiemdziesiątych XX wieku⁷⁷. Według danych Instytutu Statystyki Kościoła Katolickiego SAC, w polskich parafiach w 2019 roku liczba przyparafialnych organizacji wynosiła 65,5 tys., do których należało 2,57 mln osób⁷⁸. Wskaźnik *participantes*, który odpowiada odsetkowi członkostw w organizacjach parafialnych w stosunku do ogólnej liczby katolików w parafii, w 2018 roku wyniósł 8,1%⁷⁹.

Ruchy i wspólnoty religijne są ważne nie tylko dla wewnętrznego funkcjonowania Kościoła, ale pełnią też wiele ról w społeczeństwie. Do podstawowych funkcji ruchów religijnych można zaliczyć:

⁷² Tamże, s. 68.

⁷³ Por. Berger P.L., Luckmann T., dz. cyt., s. 70-72; por. Mariański J., *Sens życia, wartości...*, s. 242.

⁷⁴ Gabriel K., *Kirche und Glauben im gesellschaftlichen Wandel*, Münsteraner Diskussionspapiere zum Nonprofit-Sektor, 8, 2000.

⁷⁵ Tamże, s. 8; por. Szymczak W., *Spoleczne aspekty uczestnictwa w ruchu religijnym*, s. 91, [w:] Szymczak W. (red.) *Ruch Światło-Życie w trosce o rodzinę*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009.

⁷⁶ Szymczak W., *Spoleczne aspekty...*, s. 91.

⁷⁷ Szymczak W., *Religijność – aktywność – obywatelskość: o społecznym potencjale organizacji religijnych w Polsce*, Roczniki Nauk Społecznych, 2, 2010, s. 90.

⁷⁸ *Wyznania religijne w Polsce w latach 2015-2018*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 2020, s. 29, https://stat.gov.pl/download/gfx/portalinformacyjny/pl/defaultaktualnosci/5500/5/2/1/wyznania_religijne_w_polsce_2015-2018.pdf; por. Sadłoń W., Organek L., *Annuario Statisticum Ecclesiae In Polonia AD 2020*, ISKK, Warszawa 2020, s. 31, http://www.iskk.pl/images/stories/Instytut/dokumenty/Annuario_Statisticum_2020_07.01.pdf; por. Sadłoń W., *Spoleczny potencjal parafii Działalność przyparafialnych organizacji Kościoła katolickiego w Polsce w 2012 r.*, Główny Urząd Statystyczny oraz Instytut Statystyki Kościoła Katolickiego SAC, Warszawa 2014, s. 6, https://stat.gov.pl/download/gfx/portalinformacyjny/pl/defaultaktualnosci/5490/8/1/1/notatka_gus_iskk_27.11.pdf.

⁷⁹ Sadłoń W., Organek L., *Annuario Statisticum Ecclesiae In Polonia AD 2020...*, s. 48.

- a) od strony osobowościowej: przynależność do wspólnoty religijnej, która daje jednostce odpowiedź na pytania o sens życia, pomaga budować stabilną i zintegrowaną tożsamość wokół określonej hierarchii wartości⁸⁰;
- b) od strony religijnej: członkowie wspólnot i ruchów religijnych mają możliwość przeżywać swoją wiarę w sposób pogłębiony, wspólnotowy oraz doświadczyć kościoła niezinstytucjonalizowanego⁸¹;
- c) od strony relacji społecznych: uczestnictwo we wspólnocie religijnej powoduje, że członkowie zyskują szerszą perspektywę patrzenia na świat i *wykraczają poza swoje prywatne życie i egoistyczne problemy*⁸². Stają się aktywnymi parafianami, obywatelami, a zdobyte doświadczenia formacyjne rozszerzają na inne obszary życia społecznego. Ruchy religijne potrafią zintegrować swoich członków i świadczyć pomoc tam, gdzie często nie trafiają instytucje i organizacje państwowe;
- d) od strony duszpasterskiej: ruchy, wspólnoty i stowarzyszenia religijne wypełniają próżnię społeczną w polskich parafiach. Przyczyniają się do rozwoju życia religijnego laikatu w Kościele i apostołskiej współpracy duchownych i świeckich na rzecz szerszych struktur społecznych⁸³. Świadome apostołstwo, świadectwo życia i przejawiająca się wiara w wyborach życiowych stanowiło na przełomie lat 70. i 80. XX wieku źródło sukcesu wspólnot w Polsce⁸⁴. Trwałe zmiany w świadomości i postawach jednostek wskazują na ciągle aktualny potencjał tego typu wspólnot:

*Chrześcijanie w nich zrzeszeni są jednocześnie uczestnikami życia społecznego i publicznego. Określają swoją postawę wobec proponowanej w ruchach formacji i wymagań o charakterze religijnym i etycznym, dzięki czemu mogą (choć nie jest to rzeczą z góry wiadomą) wchodzić w twórczy dialog z Kościołem i światem, reprezentować chrześcijańskie wartości, wносить w swoje środowiska elementy innego stylu życia*⁸⁵.

Na poziomie zbiorowym, jak stwierdziła K. Siellawa-Kolbowska⁸⁶, można zauważyć wzrost więzi społecznych, wzrost parametru wspólnotowego oraz nowe wzory ewangelizacji i uczestnictwa świeckich w strukturach Kościoła⁸⁷.

⁸⁰ Pańczyszyn K., *Religijność jako styl życia: studium przypadku młodzieżowej wspólnoty protestanckiej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 115.

⁸¹ Szymczak W., *Spoleczne aspekty...*, s. 112.

⁸² Mariański J., *Udział katolików świeckich w życiu parafii: (założenia i rzeczywistość)*, Płocki Instytut Wydawniczy, Płock 2008, s. 31.

⁸³ Mariański J., *Religijność młodzieży polskiej w procesie przemian*, Zeszyty Naukowe KUL, 53(2) (210), 2010, s. 58; por. Szymczak W., *Spoleczne aspekty...*, s. 113.

⁸⁴ Grabowska M., *Ruchy odnowy religijnej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, s. 34, [w:] Szawiel T. (red.), *Pokolenie JP2. Przeszłość i przyszłość zjawiska religijnego*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2008.

⁸⁵ Szymczak W., *Spoleczne aspekty...*, s. 92.

⁸⁶ Siellawa-Kolbowska E., *Oaza jako przestrzeń doświadczenia mistycznego i społecznego*, [w:] Szawiel T. (red.), *Pokolenie JP2. Przeszłość i przyszłość zjawiska religijnego*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2008.

⁸⁷ Tamże, s. 65; por. Szymczak W., *Spoleczne aspekty...*, s. 115.

5. Zaangażowanie małżonków w życie wspólnotowe a styl życia ich rodzin

Istotnym komponentem tożsamości społeczno-kulturowych budowanych w ponowoczesności jest religijność, która ujawnia się w zachowaniach ludzi. J. Mariański⁸⁸ uważa religijność za jedno z najbardziej złożonych zjawisk z uwagi na zawartą w niej tajemnicę i transcendencję, a także złożoność wewnętrznych i zewnętrznych aktów religijnych⁸⁹. Dla osób wierzących świat *pozaempiryczny* jest realnie istniejący i oddziałujący na ich życie. Wokół tego świata ogniskują się ich wartości, ważne symbole i zachowania religijne⁹⁰. W socjologii religii wyróżnia się następujące parametry religijności: globalny stosunek do wiary, wiedzę religijną, ideologię religijną, doświadczenie religijne, praktyki religijne, wspólnotę religijną, moralność religijną⁹¹. Jednym z ważnych elementów autoidentyfikacji Polaków jest deklaracja o stosunku do wiary (nazywana globalnym wyznaniem wiary). Z „Badania spójności społecznej” GUS wynika, że w 2018 roku prawie 94% mieszkańców Polski w wieku 16 lat (i więcej) zadeklarowało przynależność do wyznania religijnego, a około 92% określiło siebie, jako wierni Kościoła rzymskokatolickiego⁹². Brak przynależności do jakiegokolwiek wyznania zadeklarowało ok. 3% osób. Badania wskazują, że blisko 11% mieszkańców Polski określiło siebie, jako osoby głęboko wierzące. Znaczenie religii w życiu człowieka można wywnioskować z dopełniającego parametru, jakim jest subiektywna ocena związku z parafią i podejmowanie praktyk religijnych. W świetle „Badania spójności społecznej” ponad połowa mieszkańców Polski w wieku 16 lat (i więcej) odczuwa związek ze swoją parafią, zborem, kościołem lokalnym czy własną wspólnotą religijną, przy czym prawie 22% określa ten związek jako bardzo silny.

Mimo powszechności, polska religijność jest wewnętrznie zróżnicowana, zwłaszcza w wymiarze aksjologicznym i pragmatycznym. Część Polaków odrzuca moralność proponowaną przez religię katolicką albo traktuje ją wybiórczo. W badaniach dotyczących wartości i stylów życia Polaków, w roku 2007 W. Klimski⁹³ wyróżnił trzy typy religijnego stylu życia w Polsce: katolicyzm powszedni, katolicyzm wychowany i katolicyzm wielkanocny⁹⁴. Katolicyzm powszedni, reprezentuje zdaniem Klimskiego religijność pogłębioną, zinternalizowaną, która stanowi kryterium oceny rzeczywistości w jej codziennych wymiarach. Charakteryzuje się wysoką pobożnością opartą na podejmowaniu praktyk religijnych, pogłębianiu znajomości nauki Kościoła i przestrzeganiu moralności chrześcijańskiej. Kolejny typ, katolicyzm wychowany, opiera się na tradycji. Osoby reprezentujące ten typ religijności często podejmują praktyki religijne, lecz występuje u nich brak spójnego światopoglądu oraz nieprzestrzeganie moralności chrześcijańskiej. W. Piwowarski⁹⁵ stwierdził, że osoby, których wiara jest silnie zako-

⁸⁸ Mariański J., *Religia i Kościół między tradycją i ponowoczesnością. Studium socjologiczne*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 1997.

⁸⁹ Tamże, s. 135; por. Piechniczek T., *Kultura i religijność w życiu miejskiej społeczności lokalnej. Socjologiczne studium przypadku*, STUDIO NOA Ireneusz Olsza, Katowice 2015, s. 57-58.

⁹⁰ Piwowarski W., *Religijność miejska w rejonie uprzemysłowionym: studium socjologiczne*, Biblioteka Więzi, Warszawa 1978, s. 22.

⁹¹ Tamże.

⁹² Ciecieląg P., Bieńkuńska A., *Życie religijne w Polsce. Wyniki badania spójności społecznej 2018*, Warszawa 2018, Główny Urząd Statystyczny, s. 2-6, https://stat.gov.pl/download/gfx/portalinformacyjny/pl/defaultaktualnosci/5500/8/1/1/zycie_religijne_w_polsce_wyniki_badania_spojnosci_spoecznej_2018.pdf.

⁹³ Klimski W. (red.), *Wartości i styl życia Polaków*, Wydawnictwo Wszechnicy Mazurskiej, Olecko 2007.

⁹⁴ Tamże, s. 256.

⁹⁵ Piwowarski W., *Przemiany świadomości religijnej Polaków*, „Znaki Czasu. Kwartalnik religijno-społeczny”, 8/4, 1987, s. 28-32.

rzeniona w tradycji, zwłaszcza rodzinnej, uważają się za głęboko wierzące, mimo że nie pokrywa się to z pogłębioną religijnością⁹⁶. Trzeci typ, katolicyzm wielkanocny, charakteryzuje się rzadkim występowaniem religii w życiu badanych. Doświadczenia religijne i ich przenikanie do zachowań i moralności występuje w sytuacjach wyjątkowych. Konsekwencją takiego podejścia jest osłabiona potrzeba religii jako autorytetu moralnego oraz przyzwolenie na sytuacje, które wedle moralności katolickiej są niedopuszczalne, np. antykoncepcja, konkubinaty czy rozwód⁹⁷. Między wyznawanym światopoglądem a podejmowanymi praktykami religijnymi powinna występować spójność. Wtedy postępowanie i codzienne wybory są w pewnym stopniu zależne od poziomu internalizacji systemu religijnego i konsekwentnego realizowania go w życiu.

Niektóre osoby, reprezentujące typ katolicyzmu powszedniego, a czasami także tradycyjnego, mają potrzebę przynależności do wspólnoty religijnej. Jest to jeden z parametrów religijności. Wśród wielu wspólnot, istnieją takie, które przychodzą z pomocą małżeństwom i rodzinom w *budowaniu dojrzałych więzi małżeńskich i rodzinnych*⁹⁸. Pomoc ta polega na stałej formacji⁹⁹ i towarzyszeniu sobie rodzin w codziennym życiu, a także rozwoju duchowości małżeńskiej i rodzinnej, czyli odkrywaniu obecności Boga w łączącej małżonków więzi małżeńskiej. Są wśród nich m.in. Domowy Kościół Ruchu Światło-Życie, Ekiupes Notre Dame, Ruch Rodzin Nazaretańskich, Ruch Rodzin Szensztackich, Wspólnota Świętej Rodziny, Przymierze Rodzin, Neokatechumenat, Chemin Neuf, Ruch Apostolski Rodzina Rodzin oraz Ruch Focolare. Wspólnoty religijne skierowane szczególnie na formację rodziny, mają potencjał wzmacniania jej w podstawowych funkcjach jako instytucji społecznej: prokreacyjnej, ekonomicznej, opiekuńczej, socjalizacyjnej, stratyfikacyjnej oraz integracyjnej¹⁰⁰ i potencjalnie chronią przed rozpadem¹⁰¹.

Najbardziej liczną wspólnotą dla małżeństw i rodzin w Polsce jest Domowy Kościół Ruchu Światło-Życie¹⁰². Powstanie tej wspólnoty datuje się na rok 1973. Wcześniej, w 1954 roku sługa Boży, ksiądz Franciszek Blachnicki (1921-1987) rozpoczął działalność Ruchu Światło-Życie, ruchu odnowy Kościoła, w którym formacją objęto dzieci, młodzież, aby w następnych latach poszerzyć formację o dorosłych, kapłanów, zakonników, zakonnice, członków instytutów świeckich oraz rodziny. Szczególnie dla rodzin powstała Diakonia Wspólnot Rodzinnych Ruchu Żywego Kościoła, później nazwana Domowym Kościołem¹⁰³. W Polsce w spotkaniach Domowego Kościoła uczestniczy

⁹⁶ Tamże, s. 28; por. Piechniczek T., dz. cyt., s. 185.

⁹⁷ Klimski W. (red.), *Wartości i styl życia Polaków*, Wydawnictwo Wszechnicy Mazurskiej, Olecko 2007, s. 256-278.

⁹⁸ Koc G., *Funkcje założone i realizowane Domowego Kościoła Ruchu Światło-Życie: studium z duszpastersstwa rodzin w świetle materiałów formacyjnych i badań małżonków Domowego Kościoła*, Wydawnictwo Diecezji Siedleckiej „Unitas”, Siedlce 2013, s. 7.

⁹⁹ Biela B., *Rodzina jako komunія życia i miłości w Domowym Kościele Ruchu Światło-Życie*, Studia Pastoralne, 5, 2009, s. 77.

¹⁰⁰ Adamski F., *Rodzina. Wymiar społeczno-kulturowy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2002, s. 36.

¹⁰¹ Omyła-Rudzka M., *Kobiety w życiu publicznym*, 273, BS/34/2013, CBOS, Warszawa 2013, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K_034_13.PDF.

¹⁰² *Domowy Kościół w liczbach*, <http://www.dk.oaza.pl/aktualnosci/domowy-kosciol-w-liczbach>.

¹⁰³ *Domowy Kościół, List do wspólnot rodzinnych Ruchu Światło-Życie nr 0-7*, Wydawnictwo Światło-Życie, Kraków 2003.

ponad 40 tysięcy osób¹⁰⁴. Wspólnota Domowego Kościoła powstała i rozwija się nie tylko w Polsce, ale w ostatnich kilkunastu latach również poza jej granicami, m.in.: na Słowacji, w Czechach, w Niemczech, na Białorusi, Łotwie, w Stanach Zjednoczonych i Chinach¹⁰⁵.

Z analizy dokumentów programowych wynika, iż Ruch Światło-Życie i w jego ramach Domowy Kościół ma na celu przede wszystkim formowanie dojrzałych chrześcijan, budowanie wspólnoty Kościoła poprzez ewangelizację i formację, odnowę liturgii, budowanie braterskich wspólnot oraz tworzenie dzieł mających na celu przemianę świata w duchu Ewangelii¹⁰⁶. Dojrzałe chrześcijaństwo jest rozumiane w Ruchu na trzech płaszczyznach, jako kształtowanie *Nowego Człowieka*, tworzenie *Nowej Wspólnoty* oraz budowanie *Nowej Kultury*. Koncepcja wychowawcza *Nowego Człowieka* dotyczy przekazywania wzoru człowieka wewnątrz i zewnątrz zintegrowanego, wolnego i nakierowanego na Boże światło i służbę bliźnim¹⁰⁷. Jest to alternatywa wobec obrazu człowieka ponowoczesnego: zdeintegrowanego, konsumpcyjnego i zmanipulowanego¹⁰⁸. Ideę *Nowej Wspólnoty* członkowie Ruchu Światło-Życie wprowadzają w swoje życie poprzez czynne włączanie się w liturgię w swoich parafiach i dzielenie się świadectwem życia w swoich środowiskach. W ten sposób aktywne uczestnictwo w swojej parafii staje się dla nich szkołą zaangażowania na płaszczyźnie społecznej¹⁰⁹. Budowanie *Nowej Kultury* według założeń Ruchu Światło-Życie dokonuje się poprzez zachęcanie do wyzwolenia się od wszystkiego, co poniża godność i podmiotowość człowieka. W Ruchu Światło-Życie promuje się abstynencję od alkoholu, tytoniu, narkotyków oraz szeroko pojęte wartości moralne¹¹⁰. *Nowa Kultura*, według założeń, to także zachowywanie odpowiednich proporcji pomiędzy pracą a czasem wolnym, budowanie kultury słowa poprzez szacunek dla języka polskiego czy odpowiedni dobór czytanej literatury oraz doskonalenie kultury osobistej i społecznej¹¹¹. W dłuższej perspektywie czasowej zaangażowanie we wspólnotę religijną może prowadzić do kształtowania się nowego stylu życia opartego na wartościach, który polegałby na trosce o kulturę chrześcijańską i wyrażałby się w postawach, codziennych działaniach i wyborach.

Domowy Kościół jest nakierowany na pomoc małżonkom sakramentalnym w budowaniu jedności małżeńskiej¹¹². Do podstawowej formacji służącej wewnętrznej integracji rodziny należą zobowiązania: codzienna modlitwa osobista, regularne spotkania ze słowem Bożym, codzienna modlitwa małżeńska, codzienna modlitwa rodzinna, comiesięczny dialog małżeński, reguła życia, czyli systematyczna praca nad sobą, swoim

¹⁰⁴ *Domowy Kościół w liczbach*, dz. cyt.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ *Ruch Światło-Życie*, <https://sites.google.com/site/oazacarlberg/ruch-swiatlo-zycie>.

¹⁰⁷ Blachnicki F., *Ruch Światło-Życie jako pedagogia nowego człowieka*, [w:] Piłkuła J. (red.), Wydawnictwo Światło-Życie Instytut im. ks. Franciszka Blachnickiego, Kraków 2018, s. 17.

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ Borutka T., *Zarys socjologii religii: materiały studyjne*, Wydawnictwo „Czuwajmy”, Kraków 2012, s. 102; por. Kaucha K., *Argument agapetologiczny w dobie globalizacji. Spotkania teologii fundamentalnej z socjologią i filozofią kultury*, s. 176, [w:] Cuda J. (red.), *Spoleczna aktualizacja tożsamości człowieka. Teologia fundamentalna w interdyscyplinarnym dialogu*, Księgarnia św. Jacka (Studia i materiały Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach), Katowice 2004.

¹¹⁰ Por. Opalach C., *Wspólnota religijna a funkcjonowanie rodziny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2006.

¹¹¹ *Oaza*, Pismo Ruchu Światło-Życie, 101, 2011, s. 48-51.

¹¹² Koc G., dz. cyt., s. 31.

małżeństwem i rodziną, uczestnictwo przynajmniej raz w roku w rekolekcjach¹¹³. Nauka zalecanych praktyk jest przekazywana podczas comiesięcznych spotkań małżonków, okresowych spotkań diecezjalnych oraz różnego rodzaju rekolekcji. Materiały formacyjne opierają się na nauczaniu Kościoła, zwłaszcza dokumentach Soboru Watykańskiego II, zasadach Ruchu Światło-Życie i Equipes Notre-Dame, które przejął Domowy Kościół¹¹⁴. Sam proces formacyjny jest wieloetapowy i wieloletni, oparty na podręcznikach, których tematyka obejmuje: ewangelizację, katechumenat oraz zagadnienia duchowości małżeńskiej¹¹⁵.

Podstawową strukturą Domowego Kościoła jest krąg. Tworzy go od czterech do siedmiu małżeństw najczęściej z jednej parafii. W Polsce jest około 4650 kręgów¹¹⁶. Według „Zasad Domowego Kościoła”, krąg jest *szkołą życia chrześcijańskiego, szkołą, do której się przychodzi, aby poznać istotę chrześcijaństwa, w której poszukuje się wspólnie sensu prawdziwego życia chrześcijańskiego i pomocy w dążeniu do świętości*¹¹⁷. W comiesięcznych spotkaniach małżeństw uczestniczy także kapłan, który tłumaczy małżeństwom kwestie doktrynalne i duchowe. Podczas każdego spotkania członkowie kręgu modlą się wspólnie, umacniają swoją wiarę i omawiają postępy w realizacji zobowiązań¹¹⁸. Poprzez wprowadzanie w życie wymienionych praktyk proponowanych przez Domowy Kościół, małżonkowie mają możliwość pogłębiać swoją wiarę, relację z Bogiem oraz duchowość małżeńską i rodzinną. Z czasem małżonkowie mogą zwiększać zaangażowanie w proponowane praktyki i zacząć podejmować zachowania *znaczące* i wyróżniające dla stylu życia opartego na wartościach chrześcijańskich¹¹⁹.

Ważnym wyróżnikiem rodzin z Domowego Kościoła jest integracja codzienności z budowaniem relacji z Bogiem. Małżonkowie są zachęceni do codziennego rozważania Słowa Bożego, uczestniczenia w życiu sakramentalnym, budowania wspólnoty życia rodzinnego, twórczego organizowania czasu wolnego oraz zaangażowania w życie parafii¹²⁰. Zgodnie z materiałami formacyjnymi, zalecane jest, aby czytać Słowo Boże codziennie, a całą rodziną raz w tygodniu. Proponowane jest także, aby ustalić wspólne, rodzinne postanowienie na bieżący tydzień¹²¹. Taka postawa ma uczyć małżonków budowania relacji z Bogiem i w rodzinie.

Istotnym elementem stylu życia osób ze wspólnoty Domowy Kościół jest zalecane skoncentrowanie się na życiu małżeńskim i rodzinnym. Formacja obojga małżonków oparta na osobistym i wspólnym wzrastaniu w wierze, stwarza szansę na zjednoczenie ich małżeństwa i rodziny. W podejmowanej codziennie modlitwie małżonkowie są zachęceni do powierzania Bogu spraw swojej rodziny. Kolejne zobowiązanie, dialog małżeński, dotyczy comiesięcznej praktyki wspólnej rozmowy małżonków o poszczególnych obszarach życia małżeńskiego i rodzinnego, które mogłyby zagrażać jedności

¹¹³ Skworec W., *Zasady Domowego Kościoła*, Wydawnictwo Światło-Życie, Krościenko 2004, s. 2-3.

¹¹⁴ Tamże, s. 2.

¹¹⁵ Koc G., dz. cyt., s. 31.

¹¹⁶ *Domowy Kościół w liczbach*, dz. cyt.

¹¹⁷ *Krąg rodzinny Ruchu Domowy Kościół. Podręcznik pierwszego roku pracy*, Krościenko 2004, s. 66.

¹¹⁸ *Domowy Kościół, List do wspólnot rodzinnych Ruchu Światło-Życie nr 0-7*, dz. cyt., s. 19.

¹¹⁹ Siciński A., *Badania...*, dz. cyt., s. 92.

¹²⁰ *Domowy Kościół, List do wspólnot rodzinnych Ruchu Światło-Życie nr 8-17*, Wydawnictwo Światło-Życie, Kraków 2003, s. 357.

¹²¹ *Domowy Kościół, List do wspólnot rodzinnych Ruchu Światło-Życie nr 0-7*, dz. cyt., s. 59.

małżeńskiej i prowadzić do rozpadu małżeństwa¹²². Ta rozmowa połączona jest z modlitwą, co pomaga przyjmować w duchu Ewangelii, wszelkie małżeńskie i rodzinne wyzwania i przeżywać kryzysy. Wiele małżeństw decyduje się na wielodzietność. Z materiałów formacyjnych wynika, że małżonkowie, w poszanowaniu zaleceń Kościoła dotyczącego współżycia małżeńskiego, są zachęceni do: otwartości na każde nowe życie, niestosowania środków antykoncepcyjnych i niedokonywania aborcji¹²³. Życzliwością i akceptacją otacza się kobiety realizujące się jako żony, matki i gospodynie domowe¹²⁴. W materiałach formacyjnych Domowego Kościoła podkreśla się znaczenie wychowania dzieci, a zwłaszcza przekazywania im wiary. Ma to pomóc dzieciom w dochodzeniu do ludzkiej i chrześcijańskiej dojrzałości. Rodzice są zachęceni do modlitwy za dzieci, aby wzrastały w wierze i stawały się autentycznymi chrześcijanami¹²⁵. Pomocą w realizacji tego celu jest codzienna, wspólna modlitwa rodzinna, wspólne uczestniczenie w cotygodniowej Eucharystii, comiesięczne uczestnictwo w spotkaniach wspólnoty i coroczny wyjazd na wakacyjne rekolekcje. Wymienione działania wpływają na tworzenie się nowych wzorców relacji i spędzania czasu wolnego w rodzinie oraz kształtowanie swoistej, opartej na wartościach, kulturze świętowania w rodzinie.

Do elementów istotnych stylu życia rodzin ze wspólnoty Domowy Kościół należy doświadczenie życia w małej wspólnotcie. Uczestnicy spotkań, poprzez comiesięczne spotkania małżonków, spotkania diecezjalne czy wyjazdy rekolekcyjne na tzw. oazy, mają szansę poczuć przynależność do grupy, a w miarę upływu czasu, nawiązać silne, przyjacielskie więzi z innymi uczestnikami Ruchu. Doświadczenie wspólnot Ruchu Światło-Życie obrazuje, że ludzie różnego stanu i wieku, mimo swojej odmienności, mogą się porozumieć, wiele od siebie nauczyć i pomagać sobie wzajemnie¹²⁶. Podczas spotkań całego Ruchu młodzież uczy się od małżonków chrześcijańskiego wzoru małżeństwa i rodziny, starsi zaś mogą czerpać od młodych zapał do podejmowania działań ewangelizacyjnych. Uczestnicy wspólnoty są zachęceni do angażowania się w życie kulturalne środowisk lokalnych, organizując spotkania, przeglądy, przedstawienia poświęcone narodowej i religijnej tradycji.

Charakterystycznym elementem formacji, który może stać się jednym z elementów stylu życia uczestników wspólnoty Domowy Kościół Ruchu Światło-Życie jest tzw. reguła życia, która ma na celu wykształcenie u małżonków ogólnej orientacji do pracy nad własną osobowością, charakterem i zachęca do autentycznego przeżywania swojej wiary¹²⁷. Członkowie wspólnoty zachęceni są do powściągliwości i umiaru, przez co wyrabiają w sobie dystans do konsumpcji dóbr materialnych. Postawa wolności w stosunku do pieniędzy pomaga im podejmować takie rodzaje prac, których nie trzeba wykonywać w niedzielę lub niezgodnie z wartościami chrześcijańskimi. Bardzo ceniona we wspólnotcie jest abstynencja oraz szerzej pojęta umiejętność samokontroli, aby unikać wszystkiego, co uzależnia i szkodzi¹²⁸. Członkowie Ruchu Światło-Życie są zachęceni do włączenia się do programu Krucjaty Wyzwolenia Człowieka, w którym

¹²² *Krąg rodzinny*, dz. cyt., s. 48.

¹²³ *Domowy Kościół, List do wspólnot rodzinnych Ruchu Światło-Życie nr 8-17*, dz. cyt., s. 316.

¹²⁴ Tamże, s. 313.

¹²⁵ *Domowy Kościół, List do wspólnot rodzinnych Ruchu Światło-Życie nr 0-7*, dz. cyt., s. 291.

¹²⁶ Tamże, s. 283.

¹²⁷ *Krąg rodzinny*, dz. cyt., s. 62.

¹²⁸ *Domowy Kościół, List do wspólnot rodzinnych Ruchu Światło-Życie nr 0-7*, dz. cyt., s. 129.

dobrowolnie i świadomie rezygnują z picia alkoholu, palenia papierosów i przyjmowania środków odurzających. Ta rezygnacja może być czasowa lub na całe życie. W środowisku wspólnoty propagowane jest organizowanie spotkań i uroczystości rodzinnych bez alkoholu.

Niewątpliwą zaletą wspólnoty Domowy Kościół i całego Ruchu Światło-Życie jest jego uniwersalność. Każdy, niezależnie od wieku, wykształcenia czy miejsca zamieszkania może znaleźć swoje miejsce we wspólnocie. Wszyscy uczestnicy przechodzą formację duchową, prowadzącą do dojrzałości chrześcijańskiej, integracji między poznaniem Boga a egzystencją człowieka (stąd zawarte w nazwie połączenie słów: światło i życie). Formacja w Domowym Kościele poprzez rozważanie Słowa Bożego na co dzień, życie sakramentalno-modlitewne oraz możliwości posługi bliźnim stwarza szansę uczestnikom wspólnoty na kształtowanie swojej egzystencji w oparciu o chrześcijańską, całościową wizję życia człowieka. Słowo Boże i zawarty w nim styl życia chrześcijańskiego staje się dla członków wspólnoty normą postępowania, impulsem do tworzenia nowej obyczajowości i tradycji. Rodziny ze wspólnot religijnych, takich jak Domowy Kościół, poprzez odniesienie do wartości i norm, mają możliwość kształtować wysoką jakość swojego życia i pielęgnować głębokie relacje międzyludzkie¹²⁹.

6. Podsumowanie

Badania statystyczne w Kościele katolickim w Polsce wskazują na pogłębianie się procesu polaryzacji postaw religijnych i trwałe tendencje malejącej liczby osób uczestniczących w niedzielnych mszach świętych (*dominicanos*) i przyjmujących Komunię świętą (*communicantes*). Odsetek osób zaangażowanych, uczestniczących w organizacjach parafialnych (*participantes*) jest wciąż dość znaczny, ok. 8%¹³⁰. Coraz częściej wiara osób deklarujących się jako głęboko wierzące jest wynikiem ich osobistego wyboru. Dla tych osób religia może stanowić wartość determinującą tożsamość i ich styl życia w obliczu zmieniających się warunków społeczno-kulturowych¹³¹. W artykule podjęto próbę scharakteryzowania religijności głęboko wierzących małżonków, należących do wspólnoty Domowego Kościoła, Ruchu Światło-Życie. W świetle materiałów formacyjnych badanej wspólnoty można wskazać przesłanki do realizacji stylu życia rodziny opartego na wartościach. Model ten opiera się na charyzmacie Ruchu Światło-Życie, wedle którego, światło Słowa Bożego staje się normą postępowania i punktem odniesienia w codzienności życia. Wyraża się ona poprzez takie elementy stylu życia, jak: codzienne spotkanie ze Słowem Bożym, budowanie jedności małżeńskiej przez: wspólną modlitwę, osobiste świadectwo wiary małżonków wobec siebie oraz prowadzenie dialogu małżeńskiego. Budowaniu jedności rodzinnej służyć mają takie elementy stylu życia, jak: modlitwa za dzieci, codzienne modlitwa rodzinna, wspólny udział w cotygodniowej Eucharystii, rodzinny wyjazd wakacyjny na rekolekcje oraz wspólne świętowanie i spędzanie czasu wolnego. W świetle materiałów formacyjnych można wyróżnić dodatkowe postulaty zachowań dla rodzin z Domowego Kościoła, takie jak: praca nad charakterem poprzez praktykowanie zobowiązania zwanego regułą życia, abstynencję szczególnie od alkoholu w związku z deklaracją udziału w programie

¹²⁹ Dyczewski L., Wadowski D. (red.), *Kultura dnia codziennego i świątecznego w rodzinie*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1998, s. 8.

¹³⁰ Sadłoń W., Organek L., *Annuario Statisticum Ecclesiae In Polonia AD 2020*, dz. cyt., s. 33.

¹³¹ Pańczyszyn K., dz. cyt., s. 147.

Krucjaty Wyzwolenia Człowieka, postawę powściągliwości i umiaru wobec konsumpcji dóbr materialnych, podejmowanie pracy zgodnej z wartościami chrześcijańskimi i niekolidującej z życiem rodzinnym. Tak realizowane życie duchowe w świetle założeń wspólnoty Domowego Kościoła może prowadzić do dojrzałej wiary i tworzenia nowej, alternatywnej kultury rodzinnej opartej na wartościach chrześcijańskich.

Według typologii *homo elicens* uczestnicy wspólnoty Domowy Kościół reprezentują styl życia będący poszukiwaniem drogi życiowej oraz styl życia nastawiony na działania prowadzące do zmiany. Świadoma aktywność skierowana na realizację wyższych wartości tj.: zmiany siebie i otaczającego świata, jest elementem istotowo konstytuującym religijny styl życia. Główną osią stylu życia rozwijającego się pod wpływem zasad zawartych w programach formacyjnych Domowego Kościoła jest wiara i chrześcijański system wartości, które stanowią wewnętrzne kryteria podejmowanych wyborów życiowych.

Z prowadzonych analiz teoretycznych wyniknęły wnioski i postulaty, które można podjąć w dalszych opracowaniach naukowych. Wspólnota Domowy Kościół Ruchu Światło-Życie w swoich dokumentach formacyjnych proponuje model życia małżeńskiego i rodzinnego oparty na wartościach katolickich. W celu odzwierciedlenia całościowego obrazu stylu życia małżeństw i rodzin z Domowego Kościoła należałoby przeprowadzić badania empiryczne analizujące na ile proponowany model w materiałach formacyjnych jest realizowany w życiu członków wspólnoty. Cenne byłoby przeprowadzenie badań porównawczych na próbie populacji rodzin nie włączonych we wspólnotę Domowego Kościoła. Innym ciekawym zagadnieniem byłoby zbadanie na ile zaangażowanie religijne rodziców w formację wspólnoty Domowy Kościół wpływa na autoidentyfikację i wybory życiowe ich dorosłych dzieci. Takie badanie miałoby walor poznawczy czy doświadczenie religijnego stylu życia tworzy swoisty habitus i przenika do postaw, zachowań oraz moralności następnego pokolenia. Istnieje też potrzeba przeprowadzenia pogłębionej analizy przyczyn powstawania i sposobów funkcjonowania ruchów i wspólnot religijnych w ponowoczesnych społeczeństwach. Powszechnie występujące zjawiska, takie jak m.in.: szybkie tempo życia, konsumpcyjny wzorzec myślenia, powszechne poczucie osamotnienia mogą pośrednio wpływać na powstawanie wspólnot religijnych jako enklaw w społeczeństwie. Z jednej strony miałyby one na celu ochronę, dawanie poczucia bezpieczeństwa i azylu dla osób o podobnym światopoglądzie, a z drugiej strony mogłyby być wyrazem postawy odrzucenia¹³². Istotne wydaje się zbadanie na ile członkowie wspólnot są otwarci zarówno na nowych, potencjalnych członków, jak i na innych, którzy w ogóle nie podlegają żadnej formacji. Czy nie zamykają się przed spluralizowanym światem w gronie osób, które posługują się określonym, rozumianym tylko we własnym gronie kodem kulturowym?

Ruchy religijne, akcentując personalistyczne podejście do integralnego rozwoju każdego uczestnika, przeciwdziałają tendencjom globalizacyjnym alienującym jednostkę. Stwarzają warunki do zaspokojenia potrzeby przynależności i akceptacji. Papież Franciszek wskazuje na potrzebę życia we wspólnocie: *Nikt nie może stawić czoła życiu w sposób odosobniony. [...] Potrzebujemy wspólnoty, ażeby nas wspierała, pomogła nam,*

¹³² Golka M., *Mała ontologia enklaw*, s. 26-27, [w:] Gołdyka L., Machaj I. (red.), *Mała ontologia enklaw*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2007.

takiej, w której pomagamy sobie nawzajem patrzeć w przyszłość!¹³³ Taka świadomość i postawa religijna tworzy odpowiednie oparcie dla tożsamości religijnej i ramy do podejmowania świadomych wyborów we współczesnym otoczeniu cywilizacyjnym¹³⁴. Ks. Franciszek Blachnicki często powtarzał słowa Tertuliana: *Fiunt, non nascuntur christiani* – stajemy się, a nie rodzimy się chrześcijanami. Na takiej wizji wzrostu życia chrześcijańskiego opiera się model formacji Ruchu Światło-Życie. Proces dojrzewania w wierze otwiera małżonków i ich dzieci na rzeczywistość transcendentną, wpływa na kulturę i przenika wszystkie sfery ich życia, w których zarysowuje się odniesienie do Boga.

Literatura

- Adamski F., *Rodzina. Wymiar społeczno-kulturowy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2002.
- Ambroziński D., *Wspólnoty intencjonalne jako przykład alternatywnego stylu życia*, *Ekonomia – Wrocław Economic Review*, 23(4), 2017, s. 63-70.
- Balcerzak-Paradowska B., *Rodzina i polityka rodzinna na przełomie wieków: przemiany, zagrożenia, potrzeba działań*, Instytut Pracy i Spraw Socjalnych, Warszawa 2004.
- Bartnik M., „Przestrzenie przepływów” i „przestrzenie niczyje” w hipernowoczesności. *Nowe ujęcie przestrzeni według Marca Augé i Manuela Castellsa*, [w:] Gdula M., Grzymała-Kazłowska A., Włoch R. (red.), *Nowe rzeczywistości społeczne, nowe teorie socjologiczne*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2012, s. 320-334.
- Bauman Z., *Razem, osobno*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Beck U., Beck-Gemheim E., *Individualization. Institutionalized individualism and its social and political consequences*, Sage Publications, London-Thousand Oaks-New Delhi 2002.
- Bednarek S., *Profesor Andrzej Siciński 1924-2006*, *Kultura Współczesna: teoria, interpretacje, krytyka*, 3, 2006, s. 5-12.
- Berger P.L., *Rewolucja kapitalistyczna: pięćdziesiąt tez o dobrobycie, równości i wolności*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1995.
- Berger P.L., Luckmann T., *Modernität, Pluralismus Und Sinnkrise. Die Orientierung des modernen Menschen*, Gütersloh 1995, Verlag Bertelsmann Stiftung.
- Biela B., *Rodzina jako komunია życia i miłości w Domowym Kościele Ruchu Światło-Życie*, *Studia Pastoralne*, 5, 2009, s. 69-88.
- Biernat T., *O przemianach definiowania rodziny i ich konsekwencjach*, *Społeczeństwo i Rodzina: stalowowlskie studia Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, 1, 2009, s. 28-39.
- Blachnicki F., *Ruch Światło-Życie jako pedagogia nowego człowieka*, [w:] Pikuła J. (red.), *Wydawnictwo Światło-Życie Instytut im. ks. Franciszka Blachnickiego*, Kraków 2018.
- Błędowska M., *Współczesne znaczenie i rozumienie rodziny przez pary żyjące w kohabitacji*, *Wychowanie w rodzinie*, XI(1), 2015.

¹³³ Papież Franciszek, *Fratelli Tutti*, s. 27, http://www.vatican.va/content/francesco/pl/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html.

¹³⁴ Mariański J., *Społeczny charakter religii*, s. 149, [w:] Zimoń H. (red.), *Religia w świecie współczesnym. Zarys problematyki religijologicznej*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2000.

Boguszewski R., *Alternatywne modele życia rodzinnego w ocenie społecznej*, 42/2019, CBOS, Warszawa, https://cbos.pl/SPISKOM.POL/2019/K_042_19.PDF [data dostępu: 28.12.2020].

Bołoz W., *Przemiany rodziny we współczesnym społeczeństwie*, Homo Dei, 78, 2009, s. 11-21.

Borutka T., *Zarys socjologii religii: materiały studyjne*, Wydawnictwo „Czuwajmy”, Kraków 2012.

Bourdieu P., *Dystynkcja: społeczna krytyka władzy sądzenia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar (Humanistyka Europejska), Warszawa 2005.

Brzezińska A., *Współzależność kontekstu rozwoju, stylu życia i struktury Ja*, [w:] Kmita J., Kotowa I., Sojka J. (red.) *Nauka. Humanistyka. Człowiek. Prace dedykowane Profesor Krystynie Zamiarze w czterdziestolecie pracy naukowej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, s. 57-74.

Capra F. (red.), *Punkt zwrotny: nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

Castells M., *Galaktyka Internetu: refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, Dom Wydawniczy „Rebis” (Nowe Horyzonty), Poznań 2003.

Castells M., *Spółeczeństwo sieci*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

Cieciąg P., Bieńkuńska A., *Życie religijne w Polsce. Wyniki badania spójności społecznej 2018*, Warszawa 2018, Główny Urząd Statystyczny, https://stat.gov.pl/download/gfx/portalinformacyjny/pl/defaultaktualnosci/5500/8/1/1/zycie_religijne_w_polsce_wyniki_badiana_spojnosci_spolecznej_2018.pdf [data dostępu: 28.12.2020].

Czerwiński M., *Pojęcie stylu życia i jego implikacje*, [w:] Siciński A. (red.), *Styl życia. Koncepcje i propozycje*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1976, s. 32-69.

Dochnał W., *Plemiennosc naszych czasów*, Czas kultury: kultura, literatura, filozofia, 4/5, 2007, s. 12-18.

Domowy Kościół, List do wspólnot rodzinnych Ruchu Światło-Życie nr 0-7, Wydawnictwo Światło-Życie, Kraków 2003.

Domowy Kościół, List do wspólnot rodzinnych Ruchu Światło-Życie nr 8-17, Wydawnictwo Światło-Życie, Kraków 2003.

Domowy Kościół w liczbach, <http://www.dk.oaza.pl/aktualnosci/domowy-kosciol-w-liczbach> [data dostępu: 28.12.2020].

Dyczewski L., *Kultura polska w procesie przemian*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1993.

Dyczewski L., *Więź między pokoleniami w rodzinie*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2002.

Dyczewski L., *Małżeństwo i rodzina upragnionymi wartościami młodego pokolenia*, [w:] Dyczewski L. (red.), *Małżeństwo i rodzina w nowoczesnym społeczeństwie*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 2007, s. 11-34.

Dyczewski L., Wadowski D. (red.), *Kultura dnia codziennego i świątecznego w rodzinie*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1998.

Gabriel K., *Kirche und Glauben im gesellschaftlichen Wandel*, Münsteraner Diskussionspapiere zum Nonprofit-Sektor, 8, 2000.

Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość, „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2001.

Gliński P., *Podział kulturowy: fragmentaryzacja czy rozpad?*, [w:] Gliński P., Sadowski I., Zawistowska A. (red.), *Kulturowe aspekty struktury społecznej. Fundamenty. Konstrukcje. Fasady*, IFiS PAN, Warszawa 2010, s. 44-81.

Golka M., *Mała ontologia enklaw*, [w:] Gołdyka L., Machaj I. (red.), *Mała ontologia enklaw*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2007, s. 25-34.

Golka M., *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2013.

Grabowska M., *Ruchy odnowy religijnej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, [w:] Szawiel T. (red.), *Pokolenie JP2. Przeszłość i przyszłość zjawiska religijnego*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2008, s. 22-49.

Homo elicens, *Kultura i Społeczeństwo*, 46(1), 2002.

Human S., Cech F., *A Human-Centric Perspective on Digital Consenting: The Case of GAFAM*, https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-981-15-5784-2_12 [data dostępu: 02.12.2020].

Jawłowska A., *Drogi kontrkultury / Aldona Jawłowska*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

Jawłowska A., *Styl życia a wartości*, [w:] Siciński A. (red.), *Styl życia. Koncepcje i propozycje*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1976.

Kaczmarek G., *Zróżnicowanie społeczne a styl życia. Studium analityczne*, Wydawnictwo PWN, Warszawa-Poznań 1986.

Kauchka K., *Argument agapetologiczny w dobie globalizacji. Spotkania teologii fundamentalnej z socjologią i filozofią kultury*, [w:] Cuda J. (red.), *Spoleczna aktualizacja tożsamości człowieka. Teologia fundamentalna w interdyscyplinarnym dialogu*, Księgarnia św. Jacka (Studia i materiały Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach), Katowice 2004, s. 171-182.

Kiciński, A., *Formacja młodzieży w nauczaniu Jana Pawła II podczas pielgrzymek do Polski*, [w:] Stala J. (red.), *Katechizować dzisiaj. Problemy i wyzwania*, Wydawnictwo Jedność, Kielce 2004, s. 177-192.

Klimski W. (red.), *Wartości i styl życia Polaków*, Wydawnictwo Wszechnicy Mazurskiej, Olecko 2007.

Klimski W., *Styl życia – wskaźnik zróżnicowania społecznego*, [w:] Wołk A., Potasińska A. (red.), *Nierówności społeczne we współczesnym świecie*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2015.

Koc G., *Funkcje założone i realizowane Domowego Kościoła Ruchu Światło-Życie: studium z duszpasterstwa rodzin w świetle materiałów formacyjnych i badań małżonków Domowego Kościoła*, Wydawnictwo Diecezji Siedleckiej „Unitas”, Siedlce 2013.

Krąg rodzinny Ruchu Domowy Kościół. Podręcznik pierwszego roku pracy, Krościenko 2004.

Kroeber A.L., *Istota kultury*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2002.

Kwak A., *Rodzina w dobie przemian. Małżeństwo i kohabitacja*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2005.

Maffesoli M., *Czas plemion: schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

Mariański J., *Młdzież między tradycją i ponowoczesnością: wartości moralne w świadomości maturzystów*, RW KUL, Lublin 1995.

Mariański J., *Religia i Kościół między tradycją i ponowoczesnością. Studium socjologiczne*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 1997.

Mariański J., *Spoleczny charakter religii*, [w:] Zimoń H. (red.), *Religia w świecie współczesnym. Zarys problematyki religiologicznej*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2000.

Mariański J., *Udział katolików świeckich w życiu parafii: (założenia i rzeczywistość)*, Płocki Instytut Wydawniczy, Płock 2008.

Mariański J., *Religijność młodzieży polskiej w procesie przemian*, Zeszyty Naukowe KUL, 53(2) (210), 2010, s. 39-61.

Mariański J., *Sens życia, wartości, religia: studium socjologiczne*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013.

Mariański J., *Religijność młodzieży szkolnej w procesie przemian (1988-2017)*, Edukacja Międzykulturowa, 1 (10), 2019, s. 19-37.

Oaza, Pismo Ruchu Światło-Życie, 101, 2011.

Omyła-Rudzka M., *Kobiety w życiu publicznym*, 273, BS/34/2013, CBOS, Warszawa 2013, https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K_034_13.PDF [data dostępu: 28.12.2020].

Opalach C., *Wspólnota religijna a funkcjonowanie rodziny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2006.

Ossowski S., *O strukturze społecznej*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1986.

Pańczyszyn K., *Religijność jako styl życia: studium przypadku młodzieżowej wspólnoty protestanckiej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

Papież Franciszek, *Fratelli Tutti*, http://www.vatican.va/content/francesco/pl/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html [data dostępu: 28.12.2020].

Piechniczek T., *Kultura i religijność w życiu miejskiej społeczności lokalnej. Socjologiczne studium przypadku*, STUDIO NOA Ireneusz Olsza, Katowice 2015.

Piwowarski W., *Religijność miejska w rejonie uprzemysłowionym: studium socjologiczne*, Biblioteka Więzi, Warszawa 1978.

Piwowarski W., *Przemiany świadomości religijnej Polaków*, „Znaki Czasu. Kwartalnik religijno-społeczny”, 8/4, 1987, s. 28-32.

Ruch Światło-Życie, <https://sites.google.com/site/oazacarlsberg/ruch-swiatlo-zycie> [data dostępu: 29.07.2019].

Rychliński S., *Warstwy społeczne*, [w:] *Wybór Pism*, PWN, Warszawa 1976.

Sadłoń W., *Spoleczny potencjał parafii Działalność przyparafialnych organizacji Kościoła katolickiego w Polsce w 2012 r.*, Główny Urząd Statystyczny oraz Instytut Statystyki Kościoła Katolickiego SAC, Warszawa 2014, https://stat.gov.pl/download/gfx/portalinformacyjny/pl/defaultaktualnosci/5490/8/1/1/notatka_gus_iskk_27.11.pdf [data dostępu: 28.12.2020].

Sadłoń W., Organek L., *Annuario Statisticum Ecclesiae In Polonia AD 2020*, ISKK, Warszawa 2020,

http://www.iskk.pl/images/stories/Instytut/dokumenty/Annuario_Statisticum_2020_07.01.pdf
[data dostępu: 28.12.2020].

Sadłoń W., Organek L., *Annuario Statisticum Ecclesiae In Polonia Dane za 2019 r.*, ISKK Warszawa 2020,

http://www.iskk.pl/images/stories/Instytut/dokumenty/Annuario_Statisticum_DANE_2019_FINAL.pdf
[data dostępu: 28.12.2020].

Siciński A., *O typologiach stylów życia*, Kultura i społeczeństwo, 4, 1983.

Siciński A., *Styl życia a kultura*, [w:] Brodzka-Wald A., Hopfinger M., Lalewicz J. (red.) *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane S. Żółkiewskiemu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986.

Siciński A., *Badania „rozumiejące” stylu życia: narzędzia*, IFiS PAN, Warszawa 1988.

Siciński A., *O pojęciu stylu życia*, [w:] Pielasińska W. (red.), *Styl życia i uczestnictwo w kulturze, Materiały z konferencji w Lucznicy, 9-11.X.1986*, Instytut Kultury Warszawa 1989, s. 13-18.

Siellawa-Kolbowska E., *Oaza jako przestrzeń doświadczenia mistycznego i społecznego*, [w:] Szawiel T. (red.), *Pokolenie JP2. Przeszłość i przyszłość zjawiska religijnego*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2008.

Skworec W., *Zasady Domowego Kościoła*, Wydawnictwo Światło-Życie, Krościenko 2004.

Słaboń A., Pacholski M., *Słownik pojęć socjologicznych*, Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej, Kraków 2001.

Slany K., *Alternatywne formy życia małżeńsko-rodzinnego w ponowoczesnym świecie*, Nomos, Kraków 2006.

Sonenberg Z., *The electronic and economic mass surveillance of GAFAM*, praca magisterska, Université Paris-Dauphine, https://www.standblog.org/dc-blog/public/2019/Master_Thesis_-_Zuzanna_Sonenberg.pdf [data dostępu: 28.12.2020].

Świątkiewicz W., *Młodzież wobec małżeństwa i rodziny. Konteksty kulturowe i religijne*, Zeszyty Naukowe KUL, 4, 2016, s. 133-148.

Szpunar M., *Zmierzch indywidualizmu? Wokół koncepcji neoplemion Michela Maffesoliego na przykładzie himalaizmu*, Horyzonty Wychowania, 24, 2013, s. 109-127.

Szpunar M., *Kultura cyfrowego narcyzmu*, Wydawnictwa AGH, Kraków 2016.

Szymczak W., *Spoleczne aspekty uczestnictwa w ruchu religijnym*, [w:] Szymczak W. (red.) *Ruch Światło-Życie w trosce o rodzinę*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2009, s. 89-115.

Szymczak W., *Religijność – aktywność – obywatelskość: o społecznym potencjale organizacji religijnych w Polsce*, Roczniki Nauk Społecznych, 2, 2010, s. 87-118.

Tarkowska E., *Kategoria stylu życia a inspiracje antropologiczne*, [w:] Siciński A. (red.), *Styl życia. Koncepcje i propozycje*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 1976, s. 72-76.

Veblen T., *Teoria klasy próżniaczej*, Muza (Spectrum), Warszawa 1998.

Wątroba W.T., *Homo postmillennicus*, International Journal of Arts & Sciences, 07(04), 2014, s. 207-226.

Weber M., *Gospodarka i społeczeństwo: zarys socjologii rozumiejącej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Wellman B., Hogan B., *Internet w życiu codziennym*, Kultura Popularna, 2/12, 2005, s. 39-46.

Więckiewicz B., *Konsumpcjonizm jako nowy styl życia współczesnego społeczeństwa polskiego*, [w:] Daszykowska J., Rewera M. (red.), *Przemiany wartości i stylów życia w ponowoczesności*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2010, s. 178-186.

Wyka A., *O awangardowym stylu alternatywnym*, [w:] Siciński A. (red.), *Styl życia, obyczaje, ethos w Polsce lat siedemdziesiątych z perspektywy roku 1981*, IFiS PAN, Warszawa 1983.

Wyka A., *Kultura alternatywna w Polsce*, Współczesne społeczeństwa: Polska – Europa – Świat. Kultura, mentalność, system wartości, <https://www.youtube.com/watch?v=otbFXtGpfg8> [data dostępu: 28.12.2020].

Wyznania religijne w Polsce w latach 2015-2018, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 2020, https://stat.gov.pl/download/gfx/portalinformacyjny/pl/defaultaktualnosci/5500/5/2/1/wyznania_religijne_w_polsce_2015-2018.pdf [data dostępu: 28.12.2020].

Zalega T., *Nowe trendy i makrotrendy w zachowaniach konsumenckich gospodarstw domowych w XXI wieku*, *Konsumpcja i rozwój*, 2 (5), 2013, s. 3-21.

Religijna wspólnota jako alternatywny styl życia w ponowoczesnym społeczeństwie

Streszczenie

Perspektywa *homo eligens* (człowieka wybierającego), czyli analiza codziennych wyborów jednostek i grup, jest jednym ze sposobów odczytywania mapy stylów życia w społeczeństwie ponowoczesnym. Istnieją w nim społeczności, w których praktykowany jest alternatywny sposób codziennego funkcjonowania opierający się na świadomym przekształcaniu ważnych wartości w konstruktywną praktykę życiową. Przykładem takich grup są wspólnoty i ruchy religijne w Kościele katolickim. W artykule autorka wskazuje na korelacje pomiędzy przynależnością do wspólnoty religijnej Domowego Kościoła Ruchu Światło-Życie a wyborem stylu życia. W artykule opisane są elementy stylu życia, które w świetle założeń wspólnoty mają prowadzić do dojrzałej wiary uczestników spotkań i tworzenia alternatywnej kultury rodzinnej opartej na wartościach katolickich.

Słowa kluczowe: Domowy Kościół, religijność, rodzina, styl życia, wspólnota

Problemy i perspektywy kultury współczesnej w rozumieniu Josepha Ratzingera – Benedykta XVI

1. Wstęp

W dziejach kultury Zachodu (głównie europejskiej) można odnaleźć kilka kluczowych wartości, jak: prawda, piękno, wiara, sprawiedliwość czy wolność. To one przez wieki oddziaływały na rozwój cywilizacji europejskiej. Mimo upływu stuleci i zmieniających się warunków kulturowych pojęcia te wciąż są obecne w dyskusjach publicznych i debatach naukowych. W tradycji zachodniej prawda spośród innych wartości jest pojęciem uprzywilejowanym od czasów starożytnej Grecji. Sokrates uważał, że do prawdy może dojść każdy człowiek, a jego uczeń Platon – że tylko filozof potrafi odrzucić każde fałszywe przekonanie. Jednak już w starożytności nie brakowało głosów odmiennych od tych reprezentowanych przez stoików, a wątpliwości w kwestii prawdy i jej poszukiwania organizują dyskurs filozoficzny od stuleci. Dlatego Joseph Ratzinger uważa tę wartość za klucz do zrozumienia dzisiejszego kryzysu kultury. W artykule, oprócz krótkiego wyjaśnienia kwestii kultury w ujęciu niemieckiego teologa, zostaną pokazane dwa kierunki (w pierwszym z nich znajdzie się opis ewolucji rozumienia owej wartości), w jakich może podążać współczesna zachodnia cywilizacja. Poruszona problematyka jest przedstawiona jako zbiór najważniejszych spostrzeżeń Benedykta XVI, natomiast kwestia kultury i jej głębsze rozumienie przez teologa wymaga wciąż dalszego opracowania.

2. Czym jest kultura?

Joseph Ratzinger rozumie kulturę jako dar dany człowiekowi od Boga, który dzięki niej odnajduje swoje człowieczeństwo. Odbywa się to poprzez dialog oraz w trakcie poszukiwania odpowiedzi na egzystencjalne pytania – kim jest człowiek i jaki jest jego cel istnienia – i odkrywania prawdy o sobie i o świecie. Co więcej, kultura stanowi dystynktywną cechę człowieka i jest związana ze specyfiką rodzaju ludzkiego. Warto zaznaczyć, że rozumienie kultury przez niemieckiego teologa dokonuje się przez pryzmat chrześcijaństwa, dlatego kluczowymi elementami są nie tylko wspólnota, człowieka czy wartości, ale i pojęcie prawdy oraz Bóg – ponieważ On stał się przyczyną istnienia świata i człowieka oraz od Niego pochodzi prawda, a z niej inne wartości. Ratzinger opisuje kulturę na przykładzie cywilizacji zachodniej, z której wywodzi się i która jest mu bliska.

W publikacji „Wiara – prawda – tolerancja. Chrześcijaństwo a religie świata” teolog definiuje kulturę jako: *wyroslą w procesie rozwoju historycznego wspólnotową formą wyrazu wyników poznania i wartości, które kształtują życie określonej wspólnoty*². Jak widać, istotny jest tu element wspólnoty – to ona tworzy kulturę i nadaje jej unikalne

¹ mzdenkowska@o2.pl, kulturoznawstwo, Wydział Filozoficzny, Akademia Igantainum w Krakowie.

² Ratzinger J., *Wiara – prawda – tolerancja. Chrześcijaństwo a religie świata*, przeł. Zajączkowski R., Jedność, Kielce 2005, s. 50.

cechy. Będąc wytworem tejże wspólnoty, jednocześnie na nią oddziałuje. Dalej Ratzinger wymienia, co należy do kultury. Są to: *język, następnie urząd społeczności, a więc państwo z całą swoją strukturą, prawo, obyczaje, przekonania moralne, sztuka, formy kultu*³. Ważnym elementem jest również religia, która determinuje strukturę wartości danej kultury oraz jej wewnętrzną budowę. Ratzinger podkreśla, że każda znana kultura posiada elementy związane z religią. Dlatego namysł nad nią powinien brać pod uwagę jej system wierzeń.

Za pomocą kultury człowiek próbuje zrozumieć rzeczywistość oraz swoje miejsce w świecie. Zdaniem Benedykta XVI powinna ona dawać odpowiedź na pytania: *Jak być człowiekiem, jak człowiek powinien właściwie włączać się w dzieje świata i jak na nie reagować, aby w ten sposób odzyskiwać samego siebie, podążając ku pomyślności i szczęściu*?⁴ Warto zaznaczyć, że odpowiedź na nie zmusza do zastanowienia się nad kwestią prawdy, ponieważ ma ona według teologa fundamentalne znaczenie dla kultury oraz człowieka. Odkrywanie świata nigdy nie odbywa się na czysto teoretycznym poziomie, lecz wiąże się z praktyką, której istotną część stanowi wymiar wartości. Te dwa zagadnienia, czyli prawda i wartości, Ratzinger wiąże z pytaniem o Boskość, a odpowiedź na nie ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia świata i prowadzenia dobrego życia. Kulturę konstytuują religia, wspólnota oraz kwestia Boga, czyli ustalenie stosunku rzeczywistości i człowieka względem Absolutu. Z tego wynika, że kultura powinna być zdolna do funkcjonowania w dwóch sferach: materialistycznej oraz „duchowej” – czyli takiej, która otwiera na Boga. Stąd zanik jednego z tych dwóch czynników lub jego zaniechanie prowadzi do kryzysu kultury.

3. Co tworzy kulturę Zachodu i z jakimi wyzwaniami się ona mierzy

Jednym z istotnych elementów tworzących cywilizację Zachodu oprócz rzymskiej i greckiej spuścizny jest chrześcijaństwo. To ono przez wiele stuleci było inspiracją dla różnych przejawów kultury: sztuki, architektury, literatury czy nauk (powstanie europejskich uniwersytetów). Jednak okres oświecenia rozpoczął trend oddalania się od *swych chrześcijańskich korzeni*⁵. Zdaniem niemieckiego teologa jest to jedna z głównych przyczyn kryzysu kultury zachodniej. Przez kryzys Ratzinger rozumie tym samym oddalenie się od prawdy czy raczej świadomość, że ona nie istnieje, lub podejście agnostyczne, według którego niemożliwe jest rozstrzygnięcie jej istnienia i odnalezienia⁶. Prowadzi to do relatywizowania wartości oraz braku poszanowania dla życia i godności człowieka. W ten sposób kultura jest wewnętrznie rozdarta między formami chrześcijaństwa, które są wciąż obecne, a nowymi prądami myślowymi czy ideologiami. Kolejny problem kultury Zachodu, na jaki wskazuje Ratzinger, to zanik wiary, co

³ Tenże, *Komunikacja i kultura. Nowe drogi ewangelizacji w trzecim tysiącleciu*, s. 1163, [w:] *Opera Omnia T. VIII/2 – Kościół – znak wśród narodów. Pisma ekklezjologiczne i ekumeniczne*, przeł. Szymona W. OP, Wydawnictwo KUL, Lublin 2018.

⁴ Tenże, *Wiara...*, dz. cyt., s. 50.

⁵ Tenże, *Komunikacja i kultura ...*, dz. cyt., s. 1164.

⁶ Pojęcie prawdy posiada wiele definicji na gruncie różnych dziedzin nauk, a zwłaszcza w filozofii: epistemologii, ontologii, teorii pragmatyczno-solidarystycznej oraz filozoficznej myśli chrześcijańskiej. Zob. Puzynina J., *Co się dzieje z prawdą dziś?*, *Język a Kultura*, 20 (2008), s. 35-49.

proceeds to this, that in effect only *secular culture of strict rationality*⁷. In this way culture loses one of its important components: religion, which – as was to be remembered – in many cultures plays a significant role⁸.

4. Dwie perspektywy przyszłości kultury zachodniej

Ratzinger sees the future of Western culture in two possible perspectives. In the first, he fears the domination of culture by relativism, with which is bound to be the fall of humanity on the matter of its objectification. The second, thanks to reaching the roots of Christian faith and the discovery of a new faith, help can be in the reversal of a negative tendency of relativism. In this way there would be ordered the relationship of man to reality and to himself.

4.1. Dominacja relatywizmu kulturowego

To understand the essence of the problem of cultural relativism, one should start from Ratzinger's thoughts on truth. Truth, as was mentioned, is the foundation of every culture, although – as the theologian notes – it is not always fully realized by the community. Nevertheless, internally every culture strives for truth, which is its goal.

Currently, according to Benedict XVI, Western societies are declining (for example, the culture of the West) because of the loss of truth. The reason for this state of affairs is relativism, which does not recognize universal values, but sees them as relative⁹. This trend of thought, according to the theologian, is directly related to positivism. Ratzinger does not reject relativism or skepticism, but notes that their small dose can be a useful tool for understanding¹⁰, but they cannot form the foundation on which culture or society is built. Moreover, the theologian emphasizes that the consequent practice can lead to *totalitarianism*¹¹.

Trends of relativism in the understanding of truth as a value are seen by Benedict XVI as a result of enlightenment. The change in the way of thinking took place in two stages. The first of them was initiated by Kant and his intellectual opponent, the Italian philosopher – Giambattista Vico. The second was

⁷ Benedict XVI, *Co jest spoiwem świata? Przedpolityczne podstawy moralne państwa liberalnego*, przeł. Merecki J. SDS, s. 159, [w:] *Uwolnić wolność. Wiara i polityka w trzecim tysiącleciu. Teksty wybrane*, t. 5, Fundacja Rozwoju Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2018.

⁸ Warto zaznaczyć, że podobną opinię na temat tego, jak ważna jest religia dla kultury, wyraził również Roy A. Rappaport. Jego zdaniem każde znane antropologom społeczeństwo posiada religię, do której się odnosi jako jednego z elementów oddziałującego na rzeczywistość. Zatem, badając kulturę czy społeczeństwo, wspomniany element zawsze powinien być uwzględniany. Zob. Rappaport R.A., *Rytuał i religia w rozwoju ludzkości*, przeł. Musiał A., Sikora T., Szyjewski A., Nomos, Kraków 2007, s. 17-18.

⁹ Głos sprzeciwu wobec potrzeby prawdy w kulturze i społeczeństwie wyraził amerykański filozof Richard Rorty. Uważa on, że pozytywną cechą społeczeństw liberalno-demokratycznych jest wyzbycie się potrzeby poszukiwania prawdy. Umieszczenie w centrum kultury tej wartości stanowi błędne założenie, które mamuje potencjał rozwojowy społeczeństwa i istoty ludzkiej. Warto zaznaczyć, że filozof, choć uznawany za relatywistę (np. przez Leszka Kołakowskiego), sam nazywa siebie pragmatykiem. Por. Rorty R., *Relatywizm, odnajdywanie i tworzenie*, s. 49-68, [w:] Niżmick J. (oprac.), *Habermas, Rorty, Kołakowski: Stan filozofii współczesnej*, przeł. Niżmick J., Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1996.

¹⁰ Ratzinger J., *Czas przemian w Europie. Miejsce kościoła i świata*, przeł. Mijalska M., Wydawnictwo M, Kraków 2005, s. 93.

¹¹ Tamże.

zainicjowany przez Karola Marksa, a konsekwencje jego sposobu interpretowania prawdy są obecne do dzisiaj. W starożytności oraz w średniowieczu dominującym poglądem na temat prawdy było to, że *sam byt był prawdziwy, to znaczy poznawalny, ponieważ uczynił go Bóg, będąc po prostu intelektem*¹². W scholastycznej filozofii klasycznej definicja prawdy brzmi: „*adequatio intellectus et rei*” – *zgodność między umysłem a rzeczywistością*¹³. Sytuacja ta następuje wtedy, gdy *rozum człowieka odzwierciedla daną rzecz tak, jak jest ona sama w sobie, wtedy człowiek znalazł prawdę*¹⁴. Jednocześnie niemiecki teolog zaznacza, że nie jest to cała i pełna prawda, lecz wycinek rzeczywistości.

Dla Kartezjusza pewność to *oczyszczona z niepewności faktów poznawanych zmysłami, czysto formalna pewność rozumowa*¹⁵. Temu myśleniu sprzeciwił się Vico, który uważał, że *cogito* może dać pewność istnienia, lecz nie może być miarą prawdy o bycie. Zamiast tego zaproponował, że poznawalne może być jedynie to, co zostało wytworzone przez człowieka¹⁶. Zdaniem Ratzingera stanowiło to rewolucyjną myśl, która odcisnęła piętno na późniejsze postrzeganie roli prawdy w kulturze. Oświeceniowy filozof zaznaczał, że prawdziwa wiedza pochodzić może jedynie ze znajomości przyczyny, czyli poznania źródła stworzenia danej rzeczy. Stąd wniosek, że to, co jest w pełni poznawalne, pochodzić może tylko z twórczej działalności człowieka. Dlatego Vico wskazuje na dwie dziedziny, które można zgłębić w pełni – są to matematyka oraz historia¹⁷. Konsekwencją tego typu myślenia zdaniem Benedykta XVI jest to, że wszystko, co nie stanowi przejawu twórczości ludzi, staje się nie do poznania. Dlatego można wysnuć wniosek, że zarówno sama rzeczywistość, jak i człowiek są czymś niepoznawalnym, stąd mogą być uznane za dzieła przypadku, za którymi nie stoi żaden byt rozumny¹⁸.

Drugi etap w pojmowaniu prawdy rozpoczyna się od zwrócenia uwagi na postępowanie oraz technikę. Karol Marks rozumiał prawdę w taki sposób, w jaki ujął to Vico, jednak przeniósł jej ciężar znaczenia na działanie. Dla Marksa liczył się praktyczny walor myślenia¹⁹, co podsumował w ten sposób: *Filozofowie rozmaicie tylko interpretowali świat; idzie jednak o to, aby go zmienić*²⁰. Ratzinger myśl niemieckiego filozofa przedstawia następująco:

¹² Tenże, *Wprowadzenie...*, dz. cyt., s. 56.

¹³ Benedykt XVI, *Polityka i prawda, Proces Jezusa*, przeł. Szymona W. OP, [w:] *Uwolnić wolność...*, dz. cyt., s. 52.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Ratzinger J., *Wprowadzenie...*, dz. cyt., s. 58.

¹⁶ Por. Vico G., *Nauka nowa*, przeł. Jakubowicz J., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1965, s. 20-23.

¹⁷ Ratzinger J., *Wprowadzenie...*, dz. cyt., s. 59-60.

¹⁸ Warto w tym miejscu wspomnieć, że kwestia niepoznawalności zarówno człowieka, jak i rzeczywistości nie jest oryginalną myślą Vico. Jego rozumienie ograniczoności poznania ludzkiego wiąże się z przekonaniem, że poznawalne dla człowieka jest tylko to, co sam stworzył. Natomiast poznanie w sensie absolutnym należy wyłącznie do Boga, ponieważ jest On stwórcą i w Nim są przyczyny wszystkich rzeczy.

¹⁹ Warto w tym miejscu przybliżyć to, co filozof miał na myśli: *Zagadnienie, czy myśleniu ludzkiemu właściwa jest prawdziwość przedmiotowa, nie jest zagadnieniem teorii, lecz zagadnieniem praktycznym. W praktyce człowiek musi dowieść prawdziwości, tzn. rzeczywistości i mocy, ziemskiego charakteru [Diesseitigkeit] swego myślenia*. Marks K., *Tezy o Feuerbachu*, s. 5, [w:] Marks K., Engels F., *Dzieła*, t. 3, Książka i Wiedza, Warszawa 1961.

²⁰ Tamże, s. 8.

*Prawda, o którą chodzi, jest możliwością działania (...). Prawda, z którą człowiek ma do czynienia, nie jest prawdą bytu ani nawet prawdą czynów, jakich człowiek dokonał, tylko prawdą przemiany świata, kształtowania świata – prawdą odnoszącą się do przyszłości działania*²¹.

Prawdziwą pewność w tym przypadku dać może jedynie poznanie naukowe. W związku z tym wytwory pośrednie i niebezpośrednie stały się wątpliwe. Prawdę odkryć można jedynie przez wykonanie czegoś powtórnie i poddanie tego eksperymentom. Z tej myśli Ratzinger wywodzi prymat techniki, która stała się wyrazem *zasadniczej zdolności i powinności człowieka*²².

Problem relatywizmu wpływa na prawdę, a jej kryzys bezpośrednio łączy się z kryzysem wiary²³ oraz postrzeganiem osoby²⁴. Wartość ta jest podstawą ludzkiej moralności i etyki, a wiara pomaga ją uzewnętrznić; jest potrzebna, by człowiek mógł stawać się sobą przez odkrywanie swojego człowieczeństwa. Prawda o człowieku wynika bezpośrednio z prawdy Bożej²⁵ – czyli świadomości Jego istnienia oraz bycia stworzonym przez Absolut jako byt chciany i połączony z Nim relacją. Zanik wiary i prawdy prowadzi do relatywistycznego podejścia w kwestii odróżnienia dobra od zła²⁶. Odrzucenie wiary powoduje, że człowiek zaczyna polegać wyłącznie na swoim wyobrażeniu odnośnie do tego, jak powinien wyglądać świat, który go otacza. Różne idee i ideologie przebudowy rzeczywistości jak dotąd nie osiągnęły zakładanych rezultatów (czego przykładem może być rewolucja francuska). Zanik wiary lub ignorowanie jej zdaniem Ratzingera wpływa negatywnie na postrzeganie drugiej osoby. Człowiek zaczyna być konkurentem lub potencjalnym zagrożeniem²⁷, a nie partnerem dialogu. Staje się środkiem do celu, który – gdy przestanie być użyteczny – zostaje odrzucony niczym bezwartościowy przedmiot.

Zatem jaka przyszłość czeka kulturę Zachodu, jeśli nie zrezygnuje z relatywistycznego podejścia do rzeczywistości? Po pierwsze, stanie się podatna na wszelkie inne wpływy innych kręgów kulturowych (na przykład azjatyckich). Chociaż obecnie jest rozprzestrzeniona na wszystkich kontynentach (zwłaszcza jeśli chodzi o kulturę popularną), to jej słabość polega na tym, że odcina się ona od własnych korzeni, świadomie odrzuca tradycję oraz historię²⁸. Po drugie, zanik znaczenia wiary oraz osłabienie wizji

²¹ Ratzinger J., *Wprowadzenie...*, dz. cyt., s. 61.

²² Tamże, s. 63.

²³ Benedykt XVI, *Kryzys prawdy zakorzeniony w kryzysie wiary*, s. 37, [w:] *Komunikacja społeczna według Benedykta XVI*, Laskowska M. (red.), Marcyński K., Petrus, Kraków 2016.

²⁴ Warto zaznaczyć, że postrzeganie człowieka i jego godności jest związane bezpośrednio z dialogiem: *Dialog odbywa się w dynamice ludzkiej – osobowej. Wydarzenie dialogu powstaje w głębi osoby, w ludzkim „suppositum” – w najbardziej wewnętrznym Ja. (...) Dialog zaś jest procesem komunikacyjnym uwzględniającym wielowymiarowość doświadczenia spotkania z Innym, Drugim, spotkania Ja z Ty* (Parzych-Blakiewicz K., *Teologia dialogu*, Wydział Teologii UWM Olsztyn, Olsztyn 2016, s. 18-19). Ratzinger zaznacza, że istotą człowieczeństwa jest zdolność do tworzenia relacji oraz dialogu – związane jest to z kwestią Boga, który stwarzając człowieka na swój obraz, zaszczerpił w nim naturalną potrzebą do zawierania poczucia wspólnoty oraz kontaktów międzyludzkich.

²⁵ Ratzinger J., *Etos dziennikarza*, [w:] *Opera Omnia T. XIV/2-2 – Kazania...*, dz. cyt., s. 1499.

²⁶ Tenże, *Otwórzcie drzwi Chrystusowi i nie lękajcie się*, [w:] *Opera Omnia T. XIV/1-2 – Kazania...*, dz. cyt., s. 174.

²⁷ Tenże, *Europa Benedykta w kryzysie kultur*, przeł. Dzieża W., Edycja Świętego Pawła, Częstochowa 2005, s. 91.

²⁸ Wpływ filozofii oświeceniowej na kulturę jest właśnie jedną z przyczyn świadomego pozbawiania się własnych korzeni historycznych. *Pozbawiając się wypływających z nich sił, z których sama pochodzi* [filo-

osoby spowoduje zatracenie świadomości o odrębności i specyficznej naturze człowieka. Widać to przez pryzmat rozwoju nauki i technologii, które nie mając oparcia w etyce (w rozumieniu Ratzingera zbudowanej na tradycji chrześcijańskiej), stają się niebezpieczne dla człowieka (tu teolog ma na myśli stworzenie bomby atomowej lub eksperymenty medyczne na ludzkich embrionach). Z kolei technologia i rozwój mediów obrały kierunek, w którym uwydatniają się narcystyczne skłonności człowieka, a jednocześnie staje się on wyobcowany²⁹ zamknięty na innych. Zdolny jest on jedynie do komunikowania się w przestrzeni wirtualnej, np. za pośrednictwem internetowych komunikatorów. Ten *całkowicie zaplanowany świat*³⁰ nie będzie spełniał oczekiwań człowieka, a stanie się przestrzenią samotności i – mimo zapewnionych środków materialnych (choć jest to coś co również nie jest pewne) – ubogi duchowo³¹.

4.2. Odrzucenie relatywizmu kulturowego

Odrzucenie relatywizmu kulturowego wiąże się przede wszystkim z przyjęciem prawdy o stworzeniu – to podstawowy element każdego innego działania w kulturze. Dodatkowo jest to źródło sensu, które pozwala odpowiedzieć na egzystencjonalne pytania dotyczące celu i istoty ludzkiego życia. Istotnym punktem w myśli Ratzingera jest powrót do uznania tradycji oraz historii za nieodłączny element kultury. *Tylko ten, kto myśli historycznie, daje sprawom ludzkim właściwy grunt pod nogami, albowiem rzeczywistość jest ze swej istoty historią*³². Oczywiście teolog zaznacza, że każda tradycja przechowuje pozytywne i negatywne elementy. W wydobywaniu tego, co dobre i właściwe, ma pomóc prawda. Kultura, która ma świadomość swoich korzeni (tradycji i historii), czyli tego, na czym została zbudowana, może dynamicznie się rozwijać, a jednocześnie oprzeć się temu, co zagraża jej integralności (np. wpływy innych kultur).

Przyjęcie prawdy pozwoli również odkryć na nowo wiarę oraz zaakceptować właściwy obraz osoby ludzkiej – to znaczy bytu stworzonego przez Boga jako chcianego, z naturalną zdolnością do tworzenia relacji oraz dialogu. To przełożyć powinno się na samą kulturę, która stanie się otwarta na inne zjawiska lub kręgi kulturowe, ale będzie potrafiła zaznaczyć granice swoich tradycji i przekonań. Dostrzeżenie w drugiej osobie

zofia oświecenia – M.Z.], *to znaczy tej fundamentalnej pamięci ludzkości, by tak rzec, bez której rozum traci orientację* (Ratzinger J., *Europa Benedykta w kryzysie kultur*, przeł. Dzieża W., Edycja Świętego Pawła, Częstochowa 2005, s. 59). Można by dodać, że orientację traci nie tylko rozum, ale i kultura, która pozbawia się własnych fundamentów.

²⁹ Choć Ratzinger nigdy nie użył tego stwierdzenia, jego spostrzeżenia pokrywają się z tzw. kulturą autyzmu. Oczywiście nie chodzi tu o autyzm rozumiany w sposób ścisły, ale autyzm kulturowy. Taką diagnozę kultury współczesnej stawia filozof Andrzej Leder, którego zdaniem przejawia się to w znacznej introwersji osób oraz braku umiejętności kontaktu z innymi. Powoduje to, że osoby są jeszcze bardziej skupione wyłącznie na sobie i na własnym świecie, a tym samym nie biorą udziału w sferze publicznej. Por. Leder A., *Po drugiej stronie duszy. Kto będzie zdrowy psychicznie?*, „Polityka”, 22 (2000), s. 72-74.

³⁰ Ratzinger J., *Wiara i przyszłość*, przeł. Waszczenko P., Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1975, s. 78.

³¹ Eliade stwierdził, że człowiek oddzielający się od sfery sacrum nie może w pełni odkryć swojego człowieczeństwa. Zob. Zwolska K., *Człowiek jako homo religiosus w twórczości Mircei Eliadego*. Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia. 2080-2005, z. 7 (2010), s. 189-199. Ratzinger już w latach 60. XX wieku wysnuł tezę, że jedną z przyczyn ówczesnej popularyzacji narkotyków była właśnie ubogość duchowa, stanowiąca konsekwencję przemian społeczno-kulturalnych, ponieważ dawały one *quasi*-doświadczenia mistyczne. Zob. Ratzinger J., *Czas przemian w Europie. Miejsce kościoła i świata*, przeł. Mijalska M., Wydawnictwo M, Kraków 2005, s. 14-15.

³² Tenże, *Europa...*, dz. cyt., s. 288.

Lewinasowskiej twarzy Boga³³ daje szansę na zaprzestanie postrzegania człowieka jako rywala (np. w drodze do sukcesu, bogacenia się) czy w niewłaściwej perspektywie (pogląd, że wzrost populacji światowej jest zagrożeniem dla innych, gdyż przyczynić się ma do ubóstwa oraz niszczenia środowiska naturalnego). Otwarcie się na drugiego daje możliwość nadania odpowiedniej linii rozwoju procesowi globalizacji, który przyczyniać się może do zacieśnienia relacji międzyludzkich oraz sprzyjać pokojowi na świecie³⁴. Warto zaznaczyć, że kluczem do rozwoju kultury (zachodniej, ale nie tylko) oraz człowieka będzie równowaga w wierze, rozumie, tradycji oraz innych elementach składających się na kulturę. Każde odstępstwo rodzi ryzyko zmierzania w niebezpiecznym kierunku.

Dla Ratzingera, który jest związany z konkretną religią, oczywiste jest, że w przezwyciężeniu kryzysu kultury pomóc może również wiara chrześcijańska, gdyż tylko ona zawiera prawdę o rzeczywistości i człowieku, czyli o stworzeniu. Dlatego chrześcijaństwo, zwłaszcza w kulturze zachodniej, nie może być traktowane jako rodzaj symbolu czy mitu. *To, co jako prawda było dla człowieka zobowiązującą siłą i niepodważalną obietnicą, stało się teraz kulturową formą wyrazu ogólnego religijnego odczucia, które jest nam bliskie przez przypadek naszego europejskiego pochodzenia*³⁵. Powrót do chrześcijaństwa nie jest w tym przypadku przejawem nietolerancji względem innych religii, lecz – zdaniem teologa – zaakceptowaniem prawdy, polegającej na czci Bytu, który stoi za wszystkim, co istnieje. Dla Ratzingera chrześcijaństwo ma charakter uniwersalny, gdyż odkrywa wspomnianą wartość³⁶. Benedykt XVI tym samym nie zakłada siłowego czy agresywnego wprowadzenia wiary zarówno do przestrzeni publicznych, jak i innych kultur. Proponuje dialog (np. z innymi religiami) jako przejaw szacunku i wzajemnego zrozumienia. Kultura Zachodu, której jednym z filarów jest chrześcijaństwo, nie może wymazywać tego faktu ze swojej historii oraz nie brać go pod uwagę przy swoim rozwoju.

³³ Tenże, *Europa Benedykta w kryzysie kultur*, przeł. Dzieża W., Edycja Świętego Pawła, Częstochowa 2005, s. 86.

³⁴ Globalizacja w rozumieniu Ratzingera nie jest zjawiskiem ani negatywnym, ani pozytywnym. Zależy to od podejścia człowieka do tej kwestii oraz tendencji w kulturze. Dlatego przy wspomnieniu jej pozytywnego oddziaływania warto nadmienić, że technologia zwłaszcza internetowa może być dla niej czynnikiem wspierającym. Benedykt XVI w 2013 roku mówi o tak zwanych cyfrowych sieciach społecznościowych, które jego zdaniem przypominają starożytną „agorę”. Czyli otwartą przestrzeń publiczną, gdzie ludzie mogą dzielić się swoimi opiniami, pomysłami, wymianą informacji oraz zawiązywać nowe więzi i formy wspólnoty. Jednak jak zaznacza dzieje się tak tylko w sytuacji, gdy przestrzeń ta jest *dowartościowana w sposób właściwy i zrównoważony* – Benedykt XVI, *Sieci społecznościowe: Port of prawdy i wiary, nowe miejsca ewangelizacji*, https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pl/messages/communications/documents/hf_ben-xvi_mes_20130124_47th-world-communications-day.html [data dostępu: 25.08.2022]. Wtedy to przyczynia się do wspierania dialogu międzyludzkiego. Stać się to może, jeśli pod uwagę przy budowaniu takiej wirtualnej wspólnoty bierze się pod uwagę prawdę oraz szacunek do drugiej osoby. Dalej Ratzinger stwierdza: *Wymiana informacji może stać się prawdziwą komunikacją, kontakty mogą dojrzywać do przyjaźni, połączenia mogą ułatwić tworzenie wspólnoty. O ile powołaniem sieci jest realizacja tych wielkich możliwości, to osoby w niej uczestniczące muszą starać się być autentyczne, ponieważ w przestrzeniach tych nie tylko dzielimy się poglądami i informacjami, ale w ostateczności przekazujemy samych siebie. (...) Kultura sieci społecznościowych oraz zmiany form i stylów komunikacji stanowią poważne wyzwania dla tych, którzy chcą mówić o prawdzie i wartościach* – Benedykt XVI, *Sieci społecznościowe: Port of prawdy i wiary, nowe miejsca ewangelizacji*, https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pl/messages/communications/documents/hf_ben-xvi_mes_20130124_47th-world-communications-day.html [data dostępu: 25.08.2022].

³⁵ Tenże, *Prawda i wolność, rozważania o współczesności*, przeł. Zajączkowski R., Wydawnictwo WAM, Kraków 2020, s. 61-62.

³⁶ Tamże, s. 71.

5. Zakończenie

Na koniec warto zaznaczyć, że te dwie perspektywy dalszego rozwoju kultury współczesnej są jedynie propozycjami tego, jaką drogę może obrać kultura Zachodu. Benedykt XVI podkreśla, że nie jest futurologiem, który przedstawia przyszłość na podstawie pewnych danych, ale stwierdza, że:

właściwie rozumiana refleksja nad historią zawiera zarówno spojrzenie wstecz na to, co dotychczasowe, jak i opartą na tej podstawie refleksją nad możliwościami i zadaniami tego, co nadchodzi. Zadania te mogą stać się wyraźne jedynie wtedy, gdy dokona się przeglądu jakiegoś większego odcinka drogi, nie zamykając się naiwnie w obrębie dnia dzisiejszego³⁷.

Teolog nie jest również idealistą, który uważa, że przyjęcie drugiej perspektywy spowoduje zanik problemów, z jakimi borykają się kultura zachodnia i świat. Możliwość zbudowania Królestwa Bożego na ziemi nie jest czymś możliwym, to fikcja³⁸. Każda religia wraz z upływającym czasem ulega ludzkim naleciałościom, które stają się źródłem jej wypaczenia. Dlatego istotą jest umiejętność wyeliminowania tego, co złe i zagrażające człowiekowi i kulturze, i odbudowywanie tego, co pozytywne.

Ratzinger stwierdza, że zmiany, jakie zachodzą we współczesnym świecie, sprawiają, że zarówno pojedynczy ludzie, jak i wspólnoty zaczęły podejmować kroki w kierunku polepszenia sytuacji – na przykład krajów Trzeciego Świata. Na zakończenie warto przywołać słowa teologa dotyczące przyszłości:

Dzisiaj pytanie nie polega właściwie już na tym, czy angażować się w program budowy realnej przyszłości, podejmując (...) pracę w laboratorium nadziei, czy też nie; pytanie dotyczy w istocie tylko tego: z pomocą jakich narzędzi – i z jakich kierunków – będziemy do tego celu zmierzać?³⁹

Zatem budowanie przyszłości wydaje się czymś oczywistym i naturalnym. Ratzinger wskazuje tutaj na pytania, jakie powinni postawić sobie uczestnicy kultury, o dobór wartości (czyli narzędzi) oraz z jakiego prądu myślowego (relatywistyczny czy chrześcijański) powinni wyjść, aby zadbać o jej prawidłowy rozwój.

Literatura

Benedykt XVI, *Komunikacja społeczna według Benedykta XVI*, Laskowska M., Marcyński K. (red.), Petrus, Kraków 2016.

Benedykt XVI, *Sieci społecznościowe: Port of prawdy i wiary, nowe miejsca ewangelizacji*, https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/pl/messages/communications/documents/hf_ben-xvi_mes_20130124_47th-world-communications-day.html [data dostępu: 25.08.2022].

Benedykt XVI, *Uwolnić wolność. Wiara i polityka w trzecim tysiącleciu. Teksty wybrane*, t. 5, Fundacja Rozwoju Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2018.

Leder A., *Po drugiej stronie duszy. Kto będzie zdrowy psychicznie?*, „Polityka”, 22, 2000.

Marks K., *Tezy o Feuerbachu*, [w:] Marks K., Engels F., *Dziela*, t. 3, Książka i Wiedza, Warszawa 1961.

³⁷ Tenże, *Wiara i przyszłość...*, dz. cyt., s. 69.

³⁸ Warto zaznaczyć, że według niemieckiego teologa doskonałym przykładem nieudanego projektu realizacji Królestwa Bożego w otaczającej rzeczywistości był komunizm.

³⁹ Tenże, *Wykłady bawarskie z lat 1963-2004*, przeł. Czarnocki A., Warszawa 2009, s. 89.

Parzych-Blakiewicz K., *Teologia dialogu*, Wydział Teologii UWM Olsztyn, Olsztyn 2016.

Puzynina J., *Co się dzieje z prawdą dziś?*, Język a Kultura, 20 (2008).

Rappaport R.A., *Rytuał i religia w rozwoju ludzkości*, przeł. Musiał A., Sikora T., Szyjewski A., Nomos, Kraków 2007.

Ratzinger J., *Czas przemian w Europie. Miejsce kościoła i świata*, przeł. Mijalska M., Wydawnictwo M, Kraków 2005.

Ratzinger J., *Europa Benedykta w kryzysie kultur*, przeł. Dzieża W., Edycja Świętego Pawła, Częstochowa 2005.

Ratzinger J., *Opera Omnia T. VIII/2 – Kościół – znak wśród narodów. Pisma ekumeniczne i ekumeniczne*, przeł. Szymona W. OP, Wydawnictwo KUL, Lublin 2018.

Ratzinger J., *Opera Omnia T. XIV/2-2 – Kazania*, przeł. Górecka M., Wydawnictwo KUL, Lublin 2018.

Ratzinger J., *Prawda i wolność, rozważania o współczesności*, przeł. Zajączkowski R., Wydawnictwo WAM, Kraków 2020.

Ratzinger J., *Wiara i przyszłość*, przeł. Waszczenko P., Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1975.

Ratzinger J., *Wiara – prawda – tolerancja. Chrześcijaństwo a religie świata*, przeł. Zajączkowski R., Jedność, Kielce 2005.

Ratzinger J., *Wprowadzenie w chrześcijaństwo*, przeł. Włodkowska Z., Znak, Kraków 2006.

Ratzinger J., *Wykłady bawarskie z lat 1963-2004*, przeł. Czarnocki A., Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 2009.

Rorty R., *Relatywizm, odnajdywanie i tworzenie*, [w:] Niżmick J. (oprac.), *Habermas, Rorty, Kolakowski: Stan filozofii współczesnej*, przeł. Niżmick J., Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1996.

Vico G., *Nauka nowa*, przeł. Jakubowicz J., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1965.

Zwolska K., *Człowiek jako homo religiosus w twórczości Mircei Eliadego*, Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filozofia. 2080-2005, z. 7 (2010).

Problemy i perspektywy kultury współczesnej w rozumieniu Josepha Ratzingera – Benedykta XVI

Streszczenie

Artykuł dotyczy problemów kultury współczesnej oraz perspektywy jej dalszego rozwoju z punktu widzenia Josepha Ratzingera – Benedykta XVI. Teolog skupia się przede wszystkim na kulturze Zachodniej. Opisane zostały wyzwania, z jakimi mierzy się współczesna kultura, to jest zanik potrzeby prawdy, która zdaniem teologa jest fundamentem i wewnętrznym celem każdej kultury. Wartość ta począwszy od XVIII wieku zaczęła ulegać przemianie w filozoficznej myśli europejskiej zapoczątkowanej przez włoskiego filozofa Giambattista Vico oraz rozwinięta przez Karola Marksa. W artykule zostały przedstawione dwie perspektywy dalszego rozwoju Zachodniej kultury, jakie nakreśla teolog w swoich tekstach na temat Europy oraz kultury. Pierwsza dotyczy zdominowania jej przez kulturowy relatywizm oraz konsekwencje z nim związane, czyli względnego podejścia do wartości oraz wyeliminowania wiary. Natomiast druga wizja jest opozycyjna, przedstawia rozwój kultury w sytuacji odrzucenia relatywizmu to znaczy przyjęcia prawdy jako wartości uniwersalnej, a także odnowienia świadomości o pochodzeniu człowieka jako istocie stworzonej przez Boga. Tekst ten opiera się głównie na trzech publikacjach Ratzingera: „Europa Benedykta w kryzysie kultur”, „Wiara – prawda – tolerancja. Chrześcijaństwo a religie świata” oraz „Wprowadzenie w chrześcijaństwo”.

Słowa kluczowe: Benedykt XVI, Ratzinger, kultura, prawda, relatywizm

Blisko pamięci – badania nad współpracą regionalnych instytucji kultury z kombatanami i weteranami.

Zarys problematyki

1. Wprowadzenie

Analizowanie przeszłości pozwala na lepsze rozumienie rzeczywistości, gdyż obraz przeszłości konstruuje tożsamość lokalną i wspólnotę miejsca. Tworzą go zarówno historia miejsca (chronologiczna, całościowa, obiektywna), jak i wspomnienia osobiste członków wspólnoty (fragmentaryczne, zmienne, ulotne, subiektywne). Pomimo różnic w konstrukcji, obie te formy wspólnie przyczyniają się do budowania poczucia wspólnoty i jej podtrzymywania. Pamięć o przeszłości jest podstawą tożsamości jednostek i społeczeństw, pozwala na interpretację rzeczywistości, tworzy i wzmacnia związek pomiędzy jednostkami a miejscem. Zależność pomiędzy tożsamością a pamięcią jest wzajemna. To, co pamiętamy jest podporządkowane naszej tożsamości. Nasza przynależność i identyfikacja z kolei podtrzymywane są przez pamięć², będącą elementem kultury. Kulturowa partycypacja za Marianem Golkiem to:

wszelki kontakt człowieka z wytworami kultury oraz zachowaniami kulturowymi, a tym samym bezpośredni lub pośredni kontakt z innymi ludźmi. Kontakt ten polega na używaniu wytworów kultury, na przyswajaniu, odtwarzaniu i wytwarzaniu tkwiących w nich wartości, na podleganiu obowiązującym w kulturze wzorom, a także na tworzeniu nowych jej wytworów i wartości oraz zachowań³.

Uczestnictwo w kulturze stanowi złożony proces nawiązywania relacji międzyludzkich, proces dochodzenia do wartości⁴. Społeczna doniosłość kultury znajduje odzwierciedlenie w dokumentach wskazujących politykę kulturalną państwa, podejmowanych coraz liczniej inicjatywach ukierunkowanych na uspołecznienie kultury czy uczynienie z niej narzędzia społecznej edukacji⁵. Kultura bowiem to proces toczący się równolegle w wielu obszarach, na wielu płaszczyznach i poziomach, a samo dochodzenie do

¹ j.ojdana@o2.pl, joanna.ojdana@uni.opole.pl, j.ojdana@muzeum.opole.pl, dr, Instytut Historii, Uniwersytet Opolski, Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu, www.uni.opole.pl, www.muzeum.opole.pl.

² Muszyńska J., *Wspomnienia osobiste i ich znaczenie w konstytuowaniu przeszłości miejsca*, „Pedagogika społeczna” 2016, nr 1 (59), s. 167, 172-173.

³ Cyt. za: Golka M., *Socjologia kultury*, Warszawa 2008, s. 122.

⁴ Zob. Szulborska-Lukaszewicz J., *Kultura to proces dochodzenia do wartości*, „Zarządzanie w kulturze” 2009, s. 345-354.

⁵ Janicka-Olejnik E., *Uczestnictwo Polaków w kulturze w świetle aktualnych raportów*, „Studia BAS” 2016, nr 2 (46), s. 60, 66.

wartości jest istotą tego procesu i jego wartością, jak wskazuje Joanna Szulborska-Łukasiewicz⁶.

Celem niniejszego opracowania jest przybliżenie założeń i częściowych wyników realizowanego w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego unikatowego projektu⁷ obejmującego badania obecnego stanu współpracy regionalnych instytucji kultury z kombatantami i weteranami, w tym weteranami działań poza granicami państwa, działaczami antykomunistycznymi i osobami represjonowanymi ze względów politycznych⁸, z perspektywy województwa opolskiego. Pytanie będące punktem wyjścia dotyczyło tego, czy rolą instytucji kultury mogłoby być również wspieranie budowania międzypokoleniowej więzi pomiędzy kombatantami i weteranami oraz młodym pokoleniem obywateli?

Rozważania mogą zainteresować pracowników instytucji kultury, przedstawicieli instytucji i organizacji upowszechniających wiedzę o przeszłości, łączących przeszłość – historię z terażniejszością. Projekt prowadzony był w okresie od stycznia do grudnia 2022 roku za pomocą kilku technik, zarówno ilościowych, jak i jakościowych. Realizowano go w formie pogłębionych wywiadów indywidualnych (zorganizowanych z dobranymi do próby kombatantami i weteranami) oraz badań ankietowych (przeprowadzonych wśród osób biorących udział w zorganizowanych w instytucjach kultury spotkaniach z kombatantami i weteranami, tj. dzieci, młodzieży, dorosłych). Ankiety realizowano także w środowisku nauczycieli opolskich szkół oraz dyrektorów opolskich instytucji kultury. Pytania w nich zawarte odnosiły się do ich dotychczasowej (za lata 2017-2021) współpracy ze środowiskiem kombatantów i weteranów, a także barier utrudniających ewentualną współpracę, czy ich otwartości na podejmowanie działań z tym środowiskiem w ramach oferty kulturalno-edukacyjnej.

Podstawą do podjęcia tak skonstruowanego problemu badawczego stały się wybrane wnioski z opublikowanych w latach 2014-2017 raportów: „Praktyki kulturalne Polaków”⁹, „Raport z badania zrealizowanego na potrzeby wieloletniego programu rządowego »Niepodległa«”¹⁰, „Przeszłość jako pasja. Raport z jakościowego badania pasjonatów historii”¹¹.

⁶ Szulborska-Łukasiewicz J., *Zarządzanie kulturą, czyli dwa plus dwa równa się osiem*, [w:] *Zarządzanie w sektorze kultury. Między teorią a praktyką*, Kocój E., Szulborska-Łukasiewicz J., Kędziora A. (red.), Kraków 2019, s. 27.

⁷ Należy podkreślić, że projekt ten ma charakter pilotażowy i realizowany był w konkretnym okresie, na konkretnej wyłonionej grupie respondentów i na danym obszarze. Jego rolą było zainteresowanie kadry zarządzającej opolskimi instytucjami kultury współpracą ze środowiskiem regionalnych kombatantów i weteranów.

⁸ W oparciu o definicje zgodnie z Ustawą z dnia 24 stycznia 1991 r. o kombatantach oraz niektórych osobach będących ofiarami represji wojennych i okresu powojennego (tekst jedn. Dz.U. 2021 poz. 1858), Ustawą z dnia 19 sierpnia 2011 r. o weteranach działań poza granicami państwa (Dz.U. z 2019 r. poz. 1569 z późn. zm.), Ustawą z dnia 20 marca 2015 r. o działaczach opozycji antykomunistycznej oraz osobach represjonowanych z powodów politycznych (Dz.U. 2021.1255 t.j.). W opracowaniu występuje również sformułowanie „kombatanci i weterani” – jest to skrót myślowy i należy za każdym razem przyjmować, że mowa tu o ujęciu szerszym wskazanym powyżej.

⁹ Drozdowski R. i in. (red.), *Praktyki kulturalne Polaków*, Toruń 2014.

¹⁰ *Raport z badania zrealizowanego na potrzeby wieloletniego programu rządowego „Niepodległa”*, TNS Polska dla Narodowego Centrum Kultury, Zespół badawczy pod kier. dr. hab. P. Kwiatkowskiego, Warszawa 2016.

¹¹ *Przeszłość jako pasja. Raport z jakościowego badania pasjonatów historii*, aut. raportu: Tomporowska I., Bubak A., Warszawa 2017.

Dziedzictwo kulturowe, historia miasta/regionu obecnie stanowią ważny element zaciekawiający pasjonatów historii: posiadanie wiedzy o miejscu zamieszkania jest coraz bardziej popularne¹². Osobisty związek z miejscem oraz jego bliskość powoduje, że historia staje się żywa, oddziałuje na emocje i wyobraźnię¹³. Dlatego też, decydując się na obszar badawczy, skupiono się na lokalnych świadkach historii z opolskiego środowiska kombatanów, weteranów, osób represjonowanych politycznie, których losy życia spleły się z tzw. wielką historią.

Według danych z raportu „Przeszłość jako pasja”, w zależności od stopnia zaangażowania pasjonaci historii wybierają różne rodzaje źródeł wiedzy. Wśród najbardziej popularnych wskazano m.in. typowo historyczne, naukowe i popularno-naukowe opracowania, archiwalne dokumenty, beletrystykę, czasopisma, programy telewizyjne, filmy i seriale historyczne, strony internetowe i kanały na YouTube, muzea¹⁴. Z kolei rozmowy ze świadkami historii zakwalifikowano według wypowiedzi respondentów jako mniej popularne i nieczęsto wybierane źródła wiedzy¹⁵. Ważnym w procesie rozwoju pasji historycznej dla respondentów było także obcowanie ze źródłami, przedmiotami historycznymi, świadkami wywołującymi emocje¹⁶, które utrwalają się w pamięci indywidualnej.

Jednocześnie w tym samym raporcie znajdujemy także informację, że wydarzeniami, dzięki którym historia staje się żywa, pobudza emocje, wyobraźnię i może rozpalic pasję historyczną mogą być spotkania z osobami posiadającymi już pasję historyczną, którzy w sposób ciekawy i zaangażowany przekazują wiedzę, jak też spotkania ze świadkami historii – osobami, które przeżyły dane wydarzenia i mogą o nich opowiadać z perspektywy życia zwykłego człowieka¹⁷. Wskazano tu, że kluczowym dla rozbudzenia pasji historycznej może być:

historia opowiedziana w sposób, który porusza emocje i pobudza wyobraźnię [...] to właśnie opowieści, które wzbudziły emocje (np. historie usłyszane od świadków wydarzeń) lub rozbudziły wyobraźnię (np. zobaczenie na żywo obiektu zabytkowego, odnalezienie starego przedmiotu albo ujrzanie wydarzenia historycznego w szerszym kontekście przyczynowo-skutkowym) leżą u początków zainteresowania historią u jej dzisiejszych fascynatów. Emocje i działanie na wyobraźnię jest ważne również na dalszych etapach zainteresowania historią [...]. Tym, co może do historii zniechęcać, jest brak emocji w przekazie, a także brak ukazania szerszego sensu wydarzeń historycznych¹⁸.

Z raportu „Praktyki kulturalne Polaków” dowiadujemy się, że istotnym z punktu widzenia respondentów jest włączenie w obręb kultury m.in. przywiązania do wspólnoty narodowej¹⁹. Uzupełnienie stanowi tu „Raport z badania zrealizowanego na potrzeby wieloletniego programu rządowego »Niepodległa«”, który wśród najważniejszych wniosków podaje, że:

¹² Zob. Murzyn-Kupisz M., *Dziedzictwo kulturowe w kontekście rozwoju lokalnego*, [w:] *Kultura i rozwój*, Hausner J., Karwińska A., Purchla J. (red.), Warszawa 2012, s. 237-263.

¹³ Zob. *Przeszłość jako pasja...*, s. 17.

¹⁴ *Przeszłość jako pasja...*, s. 17-26.

¹⁵ Tamże, s. 27.

¹⁶ Tamże, s. 29.

¹⁷ Tamże, s. 28.

¹⁸ Cyt. za: Tamże, s. 5.

¹⁹ Krajewski M., *Kompetencje kulturowe Polaków*, [w:] Drozdowski R. i in. (red.), *Praktyki kulturalne Polaków...*, s. 309-311.

przekonanie o przydatności w teraźniejszości wiedzy o przeszłości jest obecnie mniej powszechne niż w poprzednich pokoleniach. Zmieniają się funkcje przypisywane wiedzy historycznej: przestaje być „nauczycielką życia”, jest ważna jako element ogólnej kultury i czynnik kształtujący tożsamość²⁰.

Jako czynnik tworzący we współczesnym społeczeństwie polskim więź narodową w raporcie tym wskazano religię, tradycję, obyczaje, język polski, wspólną historię i kulturę²¹. Wiedza na temat przeszłości jest w polskim społeczeństwie zróżnicowana i zależy od indywidualnych zainteresowań historycznych związanych z wykształceniem i zainteresowaniami politycznymi²². Około 40% respondentów raportu TNS Polska dla Narodowego Centrum Kultury z 2016 roku deklarowało średnie zainteresowanie przeszłością (otwartość na przekazy historyczne, lecz brak osobistej aktywności w tym zakresie), a ponad jedna trzecia badanych (37%) wskazała, że w ogóle nie interesuje się przeszłością²³. Niemal trzy czwarte ankietowanych (74%) podzieliło pogląd, że dziedzictwo przeszłości jest ważne dla teraźniejszości, a wiedza o przeszłości jest potrzebna współczesnemu człowiekowi²⁴. Z kolei patriotyzm uczestnicy badań definiowali jako silną identyfikację z ojczyzną i wspólnotą narodową, a jako jego przejaw wskazywali szacunek dla wspólnej przeszłości: pamiętanie o bohaterach i czczenie ważnych dla historii Polski wydarzeń²⁵.

Wyniki tych raportów wpłynęły na wybór form działań podejmowanych w celu realizacji badań. Były to:

- badanie opinii opolskich instytucji kultury w obszarze współpracy ze środowiskiem kombatantów i weteranów;
- organizacja i realizacja spotkań w instytucjach kultury i oświaty ze świadkami historii (kombatantami, osobami represjonowanymi ze względów politycznych, weteranami działań poza granicami państwa), skierowana do różnych grup odbiorców, w przeważającej mierze do uczniów szkół podstawowych, ponadpodstawowych i studentów;
- badanie opinii opolskich nauczycieli w obszarze współpracy ze środowiskiem kombatantów i weteranów;
- indywidualne rozmowy z kombatantami, weteranami.

W popularyzowaniu historii i edukowaniu o niej jedną z podstawowych form jest organizacja spotkań, cyklicznych wydarzeń, które nie tylko będą przestrzenią do przekazywania suchych faktów i dat, lecz także ukażą szerszy kontekst wydarzeń, związki przyczynowo-skutkowe, proces prowadzący do takich, a nie innych kolei historii²⁶. Zaangażowanie przy realizacji takich spotkań osób, które przeżyły konkretne wydarzenia – świadków historii może wpłynąć na zwiększenie świadomości na temat złożoności historii czy też wzmocnienie poczucia własnej tożsamości wśród uczestników takich wydarzeń.

²⁰ Cyt. za: *Raport z badania zrealizowanego na potrzeby wieloletniego programu rządowego „Niepodległa”...*, s. 3.

²¹ Tamże, s. 4.

²² Zob. *Raport z badania zrealizowanego na potrzeby wieloletniego programu rządowego „Niepodległa”...*, s. 5.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 6.

²⁵ Tamże, s. 30.

²⁶ *Przeszłość jako pasja...*, s. 29-31.

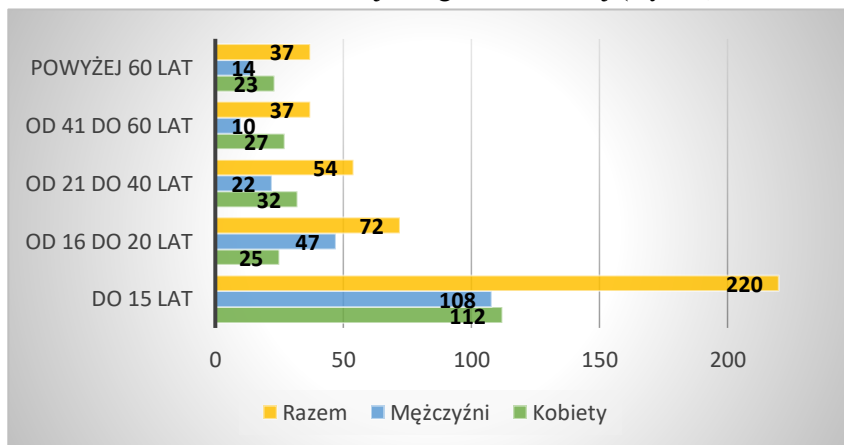
2. Zarys sposobu realizacji badań własnych – wprowadzenie metodologiczne

Ze względu na złożoność zagadnienia w omawianym projekcie w celu lepszego wyjaśnienia przedmiotu badań wykorzystano metody mieszane: ilościowe i jakościowe²⁷, dla których paradygmatem jest konstrukttywizm społeczny, wsparty interakcjonizmem symbolicznym²⁸ oraz niektórymi zasadami nowej fenomenologii²⁹.

Struktura badań zakładała analizę wybranych zagadnień dotyczących współpracy lokalnych instytucji kultury ze środowiskiem kombatanów, weteranów, działaczy antykomunistycznych i osób represjonowanych ze względów politycznych.

Przeprowadzone ankiety służyły rozeznaniu opinii wśród czterech grup respondentów na obszarze województwa opolskiego:

- przedstawiciele 45 opolskich instytucji kultury (samorządowych instytucji kultury oraz instytucji współprowadzonych lub prowadzonych przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego mających siedzibę na terenie województwa opolskiego), które zadeklarowały chęć udziału w badaniu;
- 52 nauczycieli – reprezentantów opolskich szkół, zainteresowanych tematem;
- 20 osób reprezentujących lokalne środowisko kombatanów, weteranów, działaczy antykomunistycznych i osób represjonowanych ze względów politycznych, weteranów działań poza granicami państwa, którzy zadeklarowali chęć udziału w projekcie;
- 420 osób, będących uczestnikami zorganizowanych w ramach projektu spotkań ze świadkami historii o zróżnicowanej kategorii wiekowej (wyk. 1).



Wykres 1. Struktura płci i wieku uczestników spotkań ze świadkami historii zorganizowanych w ramach projektu w okresie od 1 stycznia do 30 września 2022 roku, będących jednocześnie respondentami badań [opracowanie własne]

²⁷ O metodach badawczych zob. Giddens A., *Socjologia wydanie nowe*, współpraca Sutton P.W., tłum. Siara O., Szulżycka A., Tomanek P., Warszawa 2012, s. 35-63; Creswell J.W., *Projektowanie badań naukowych. Metody ilościowe jakościowe i mieszane*, tłum. J. Gilewicz, Kraków 2013, s. 189-217; Nowak S., *Metodologia badań społecznych*, Warszawa 2006.

²⁸ Zob. Giddens A., dz. cyt., s. 25, 251; Turner J.H., *Struktura teorii socjologicznej. Wydanie nowe*, Manterys A., Woroniecka G. (red. nauk.), Warszawa 2005, s. 418-434.

²⁹ Tamże, s. 410-416, por. s. 595 (krytyka interakcjonizmu i fenomenologii wg P. Bourdieu). Szerzej o fenomenologii zob. Depraz N., *Zrozumieć fenomenologię. Konkretna praktyka*, Warszawa 2010; Schmitz H., *Nowa Fenomenologia. Krótkie wprowadzenie*, Warszawa 2015.

Celowy dobór próby opierał się na zasadzie pozyskania respondentów-informatorów reprezentujących możliwie zróżnicowane profile pod względem wieku, pochodzenia ze środowiska pracowników kultury, oświaty, kombatanów i weteranów, uczniów, studentów. Ze względu na założenia badawcze najliczniejszą grupę respondentów (ok. 70%) stanowili uczniowie szkół podstawowych i ponadpodstawowych (przedstawiciele młodego pokolenia biorący udział w spotkaniach z kombatanami, weteranami). Kolejną grupą byli przedstawiciele opolskich instytucji kultury (w badaniu wzięły udział osoby reprezentujące instytucje na szczeblu kadry zarządzającej). Na obszarze województwa opolskiego według analizy statystycznej Głównego Urzędu Statystycznego „Kultura i dziedzictwo narodowe w 2021 r.” na dzień 31 grudnia 2021 roku funkcjonowało łącznie 189 centrów kultury, domów kultury, ośrodków kultury, klubów i świetlic, 17 muzeów wraz z oddziałami oraz 302 biblioteki publiczne³⁰. Do udziału w badaniu dobrano łącznie 45 podmiotów z różnych powiatów województwa opolskiego, przy czym należy zwrócić uwagę, że większość placówek kulturalnych w województwie opolskim jest łączona (tzn. w strukturze organizacyjnej ośrodka kultury znajduje się również np. biblioteka lub muzeum regionalne), w związku z tym starano się o uzyskanie opinii wśród placówek dysponujących osobowością prawną, jako podmiotów reprezentatywnych dla całej jednostki. W tej grupie respondentów ponad 71% stanowili przedstawiciele ośrodków kultury, ok. 18% bibliotek i ok. 11% muzeów z obszaru województwa opolskiego.

Szczegółowe pytania badawcze, pomimo że odrębne dla każdej z wyżej wymienionych grup, oscylowały wokół trzech głównych zagadnień: współpracy z lokalnym środowiskiem kombatanów i weteranów w okresie 2017-2021, opinii na temat: możliwości wspierania budowania międzypokoleniowej więzi pomiędzy kombatanami i weteranami oraz młodym pokoleniem obywateli przez instytucje kulturalne lub oświatowe, możliwości wzmacniania zainteresowania młodego pokolenia przeszłością/historią poprzez ich bezpośrednie spotkania ze świadkami historii – kombatanami, weteranami.

Za pośrednictwem bezpośrednich ustrukturyzowanych wywiadów indywidualnych przeprowadzonych z dwudziestoma osobami dobranymi do próby – świadkami historii – badania skupiły się także na wspomnieniach i „przeżywaniu” doświadczeń oraz refleksji nad wartościami, którymi kierujemy się w życiu, a także potrzebie wzmacniania postaw patriotycznych, czy wzmacniania poczucia odpowiedzialności za przyszłość ojczyzny. W badaniach jakościowych zarówno sposób doboru próby, jak i jej liczebność nie są reprezentatywne w sensie statystycznym. Wybrane do analizy przypadki wskazują znaczenia, jakie badane zjawisko ma w świadomości i praktyce życiowej respondentów³¹.

Współpraca ze środowiskiem kombatanów, weteranów w świetle badań ankietowych przedstawicieli opolskich instytucji kultury.

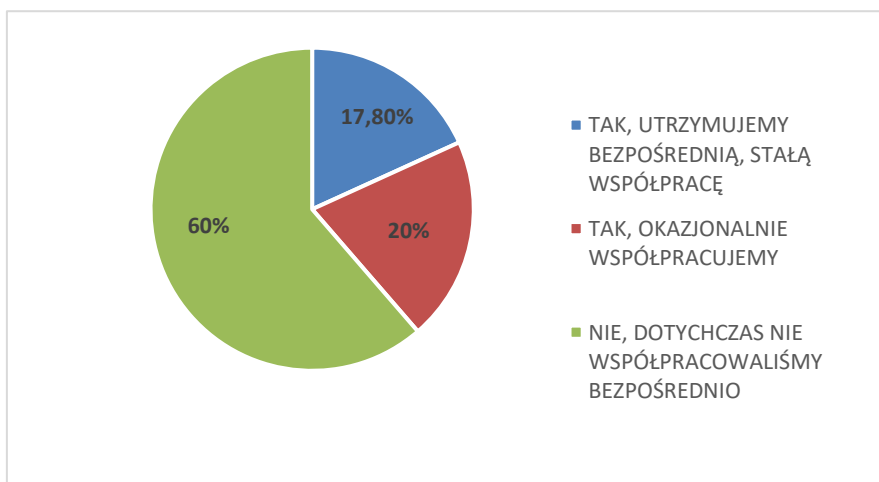
Pamięć o przeszłości regionalnej nierozzerwalnie związana jest z pamięcią społeczną lokalnego środowiska, kształtującą jego tożsamość. Środowisko to oddziałuje na

³⁰ *Kultura i dziedzictwo narodowe w 2021 r. Analizy statystyczne*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa-Kraków 2022, s. 96, 106, 124. Ujęte w raporcie dane wydaje się dotyczyć wszystkich placówek kulturalnych z województwa opolskiego, bez względu na posiadaną lub nie osobowość prawną, tzn. uwzględniono w nich najprawdopodobniej również podmioty będące w strukturach centrów kultury, niestanowiących odrębnych instytucji kultury w formalnym rozumieniu.

³¹ Flick U., *Projektowanie badania jakościowego*, Warszawa 2010, s. 61.

jednostkę, ale i ona oddziałuje na nie³². Środowiskiem lokalnym, w tym przypadku – w województwie opolskim, są również kombatancki, weterani, weterani działań poza granicami państwa, działacze opozycji antykomunistycznej, osoby represjonowane ze względów politycznych, których doświadczenia życiowe, ale także i wytworzone dzięki nim elementy kultury materialnej i symbolicznej mogą wychowawczo oddziaływać na utrzymywanie pamięci i postawy obywatelskie.

Spośród zaproszonych do udziału w projekcie 189 opolskich instytucji kultury, ostatecznie w badaniach udział wzięło 45 jednostek³³, co stanowi zaledwie 24% podmiotów, które zainteresowały się tematyką współpracy regionalnych instytucji kultury ze środowiskiem kombatanckim i weteranów. Może to wskazywać na ogólnie niski poziom zainteresowania takimi działaniami w środowisku opolskich instytucji kultury w momencie realizacji badań w 2022 roku. Spośród opolskich instytucji, które wzięły udział w badaniu 60% wskazała, że dotychczas nie utrzymywały współpracy z lokalnym środowiskiem kombatanckim, weteranów, podczas gdy ok. 38% podkreśliło, że współpracują stale bądź okazjonalnie (wyk. 2), w szczególności z następującymi organizacjami: Światowym Związkiem Żołnierzy Armii Krajowej – okręg opolski, Związkiem Kombatanckim Rzeczypospolitej Polskiej i byłych więźniów politycznych, Związkiem Inwalidów Wojennych, Związkiem Sybiraków, Stowarzyszeniem Rodzina Katyńska, czy tzw. regionalnymi stowarzyszeniami kresowymi, w tym Towarzystwem Miłośników Lwowa i Kresów Południowo-Wschodnich³⁴.



Wykres 2. Odpowiedzi respondentów – przedstawicieli instytucji kultury – na pytanie: „Czy Państwa instytucja kultury utrzymuje współpracę z lokalnym środowiskiem kombatanckim, weteranów?”
[opracowanie własne]

³² Plich T., *Środowisko lokalne*, [w:] *Elementarne pojęcia pedagogiki społecznej i pracy socjalnej*, Plich T., Lalak D. (red.), Warszawa 1999, s. 300.

³³ Znaczące jest tu wyjaśnienie wskazane wyżej w podrozdziale: „Zarys sposobu realizacji badań własnych – wprowadzenie metodologiczne”. Ponadto należy pamiętać, że ze względu na prowadzenie badań w ramach projektu, zgodnie z jego harmonogramem wyznaczono precyzyjnie termin na realizację tego obszaru badawczego.

³⁴ Podmioty te wymieniono zgodnie z częstotliwością wskazań wśród respondentów od najczęściej wskazywanych do najrzadziej. Wśród odpowiedzi jednostkowych wymieniono również: Dom Pomocy Społecznej dla Kombatanckim w Opolu.

Blisko 70% badanych wskazała wprost, że w ostatnich 5 latach (tj. 2017-2021) nie realizowali żadnych działań mogących angażować lokalne środowisko kombatantów i weteranów, niemniej jednak ok. 55% zainteresowanych jest, po udziale w tym projekcie, nawiązaniem lub wzmocnieniem współpracy z tym środowiskiem. W ich opinii: *spotkania ze świadkami historii są doskonałą lekcją dla młodego pokolenia* [R.1.10]³⁵; *jest to wyrazem szacunku do historii, uhonorowania kombatantów i weteranów* [R.1.6]; *wpływa na wzmocnianie tożsamości narodowej, wzrost świadomości historycznej i więzi międzypokoleniowych* [R.1.11]³⁶. Na brak współpracy, według wskazań respondentów, dotychczas miały wpływ:

- brak wspólnych działań;
- brak informacji o lokalizacji i działalności środowiska kombatantów, weteranów;
- brak kontaktu z tym środowiskiem;
- różne postrzeganie zagadnień historycznych;
- konieczność dostosowania placówki do wymogów osób z niepełnosprawnościami;
- małe zainteresowanie odbiorców;
- brak środków finansowych na organizację spotkań ze świadkami historii;
- konieczność dużego zaangażowania w przygotowanie i realizację takiego przedsięwzięcia.

Jednocześnie ankietowane podmioty w ponad 73% wskazały, że rolą instytucji kultury poprzez jej szeroki zakres działalności mogłoby być również wspieranie budowania międzypokoleniowej więzi pomiędzy kombatantami i weteranami oraz młodym pokoleniem obywateli. Pojawiały się jednak również głosy, że: *instytucje kultury mają inną misję* [R.1.5], że nie jest to rolą instytucji kultury, a działania w tym obszarze należą do innych organizacji, instytucji rządowych – łącznie 20% badanych udzieliła tego typu wskazania. W ocenie respondentów instytucja kultury może przyczyniać się swoimi działaniami do wzmocnienia pozytywnego stosunku obywateli do wypełniania zadań obronnych, upowszechniania tradycji i historii walk narodu polskiego o wolność i niepodległość ojczyzny poprzez współpracę z lokalnymi środowiskami kombatantów i weteranów (ponad 62% badanych udzieliło odpowiedzi twierdzącej). W uzasadnieniach pytań otwartych pojawiały się najczęściej głosy respondentów zbieżne z następującymi wypowiedziami:

Instytucja kultury jest jedną z jednostek, która powinna podejmować każdy temat w dziedzinie kultury, a patriotyzm może być wyrażany poprzez kulturę, a na pewno przez nią pielęgnowany [R.1.23];

Rolą instytucji kultury jest szerzenie patriotyzmu. Współpracując z kombatantami nauka patriotyzmu nabrałaby konkretnego znaczenia [R.1.8];

Kombatanci, weterani cieszą się szacunkiem społeczeństwa, współpraca z nimi dodatkowo może przyczynić się do wzmocnienia zaufania do instytucji kultury [R.1.37];

³⁵ Skrót oznacza kolejno: R – respondent, cyfra 1-4 – jedną z grup respondentów (wymienione w rozdziale 2), 1-45 – kolejny numer respondenta w danej grupie.

³⁶ Odpowiedzi najczęściej występujące w badaniu – pytanie otwarte – respondenci sami konstruowali odpowiedź, nie wybierali z listy rozwijalnej.

Poznanie tworzy więzi, budzi uczucia patriotyczne i tożsamość narodową [R.1.25];

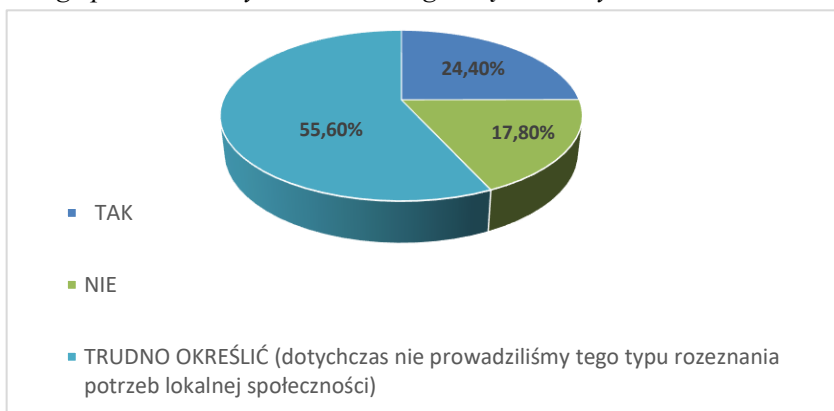
Rolą instytucji kultury jest szerzenie patriotyzmu. Współpracując z kombatanami nauka patriotyzmu nabrałaby konkretnego znaczenia [R.1.39]; Poszerzenie naszych działań kulturalnych o współpracę z nową grupą, budzącą ogólnie zaufanie i szacunek, przyczyniłoby się do budowania pozytywnego wizerunku instytucji [R.1.44];

Upowszechnianie wiedzy o tradycji i historii walk narodu polskiego o wolność i niepodległość poszerza świadomość odbiorców, głównie młodego pokolenia o rolę i wkład ich przodków w budowanie niepodległego państwa. Wiedza ta dotyczy również regionu [R.1.9];

Dzięki takiej współpracy instytucja może przybliżać postawy patriotyczne poprzez przykłady życia świadków historii. Może też przyczynić się do dyskusji na temat patriotyzmu wczoraj, dziś i w przyszłości [R.1.19].

Dostrzegane przez ankietowanych przedstawicieli instytucji kultury zalety współpracy z lokalnym środowiskiem kombatanów, weteranów to przede wszystkim: wzmacnianie więzi międzypokoleniowych, propagowanie wartości patriotycznych, historii Polski poprzez bezpośredni kontakt ze świadkami historii, edukacja młodzieży poprzez poznawanie historii, a tym samym wzbudzanie szacunku i innych pozytywnych cech społecznych, tworzenie archiwum wspomnień, historii, opowieści, które mogłyby być dziedzictwem dla kolejnego pokolenia, pozytywny wpływ na proces wychowawczy młodego pokolenia – przekazywanie szacunku do pokolenia, które walczyło o wolność.

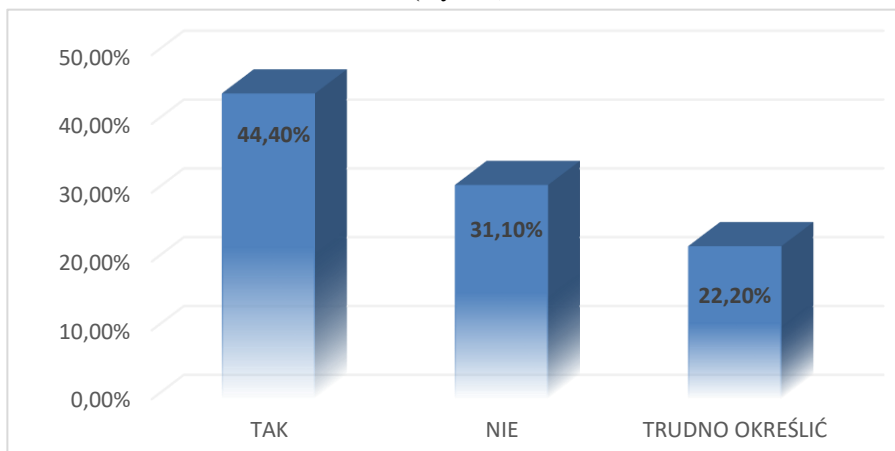
Przedstawiciele instytucji kultury, którzy wzięli udział w badaniu, zapytano również czy dostrzegają w swoim otoczeniu zapotrzebowanie lokalnej społeczności na kontakt ze świadkami historii – kombatanami, weteranami (wyk. 3)? Rozpoznawanie potrzeb widza bowiem, jak wskazuje Marek Krajewski, *jest niezbędne, by instytucja kultury była dla niego partnerem, wyborem, z którego chętnie korzysta, a nie koniecznością*³⁷.



Wykres 3. Odpowiedzi respondentów – przedstawicieli instytucji kultury – na pytanie: „Czy dostrzegają w swoim otoczeniu zapotrzebowanie lokalnej społeczności na kontakt ze świadkami historii – kombatanami, weteranami?” [opracowanie własne]

³⁷ Krajewski M., *Instytucje kultury a uczestnicy kultury. Nowe relacje*, [w:] *Strategie dla kultury. Kultura dla rozwoju. Zarządzanie strategiczne instytucją kultury*, Śliwa M. (red.), Kraków 2011, s. 27.

Ponad 55% respondentów wskazała, że dotychczas nie prowadzili tego typu rozpoznania potrzeb lokalnej społeczności, dlatego trudno określić, czy istniałoby zapotrzebowanie na tego typu inicjatywy w instytucjach kultury. Podkreślali, że w realizowanej ofercie kulturalnej i edukacyjnej starają się wykorzystywać i uwzględniać zasoby otoczenia, w którym funkcjonują, w tym lokalnego środowiska kombatantów oraz weteranów (42,2% odpowiedziało – tak, 22,4% – trudno określić), przy czym 31,1% ankietowanych wskazało, że nie wykorzystują tych zasobów. Podobnie kształtowały się odpowiedzi na pytanie: Czy konstruując ofertę kulturalną, edukacyjną instytucji biorą pod uwagę również działania mogące wspierać międzypokoleniowe budowanie więzi w środowisku młodych obywateli w kontekście upowszechniania wiedzy z obszaru działalności kombatantów i weteranów (wyk. 4)?



Wykres 4. Odpowiedzi respondentów – przedstawicieli instytucji kultury – na pytanie: „Czy konstruując ofertę kulturalną, edukacyjną Państwa instytucji biorą Państwo pod uwagę również działania mogące wspierać międzypokoleniowe budowanie więzi w środowisku młodych obywateli w kontekście upowszechniania wiedzy z obszaru działalności kombatantów i weteranów?” [opracowanie własne]

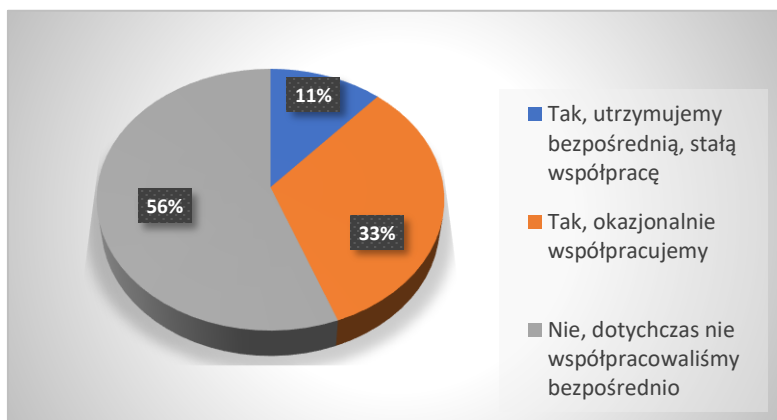
Analiza zebranych danych wskazała, że badane instytucje kultury są otwarte na podejmowanie działań wzmacniających wrażliwość społeczną odbiorców swojej oferty poprzez nawiązywanie współpracy ze środowiskiem kombatantów i weteranów oraz dostrzegają swoją istotną rolę we wspieraniu budowania międzypokoleniowej więzi pomiędzy świadkami historii oraz młodym pokoleniem, niemniej jednak istnieje sporo barier utrudniających regularność takiej współpracy, a także obaw wynikających z braku rozpoznania potrzeb lokalnej społeczności w tym zakresie. Instytucje kultury mają istotny wpływ na potencjał kulturowy społeczeństwa, który jak wskazuje Anna Karwińska:

jest wielowymiarowym zasobem obejmującym elementy materialne i niematerialne, m.in. zakorzenienie w kulturze i związane z nim orientacje mentalne, gotowość uczestnictwa w kulturze, łączące się z tym potrzeby i kompetencje, aktywność w różnych dziedzinach życia, wartości prorozwojowe³⁸.

³⁸ Cyt. za: Karwińska A., *Potencjał kulturowy społeczeństwa jako zasób rozwojowy*, „Zarządzanie Publiczne” 2014, nr 1 (27), s. 5.

3. Współpraca ze środowiskiem kombatantów, weteranów w świetle badań ankietowych przedstawicieli opolskich placówek oświatowych

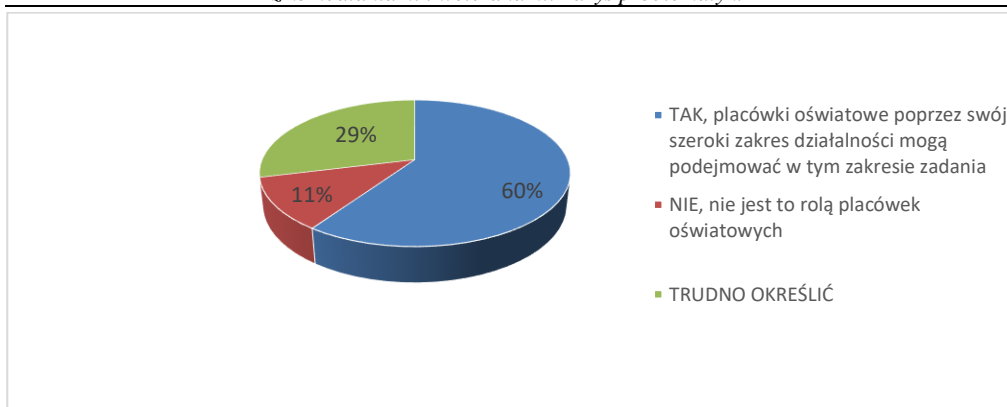
Najważniejszym partnerem dla instytucji kultury w realizacji edukacji kulturowej są placówki oświatowe, a ściślej ujmując kadra nauczycieli otwartych na podejmowanie działań angażujących i wzmacniających partycypację kulturową uczniów. Wychodząc z takiego założenia, podjęto badanie ankietowe, do którego zaproszono 52 szkoły z województwa opolskiego (podstawowe i ponadpodstawowe)³⁹. Blisko 56% respondentów wskazała, że według ich wiedzy szkoła, w której pracują, nie współpracowała dotychczas bezpośrednio z lokalnym środowiskiem kombatantów i weteranów (wyk. 5), z kolei 52% potwierdziło, że ich szkoła organizowała w latach 2017-2021 spotkania dla uczniów ze świadkami historii.



Wykres 5. Odpowiedzi respondentów – przedstawicieli placówek oświatowych – na pytanie: „Czy Państwa szkoła utrzymuje współpracę z lokalnym środowiskiem kombatantów, weteranów?” [opracowanie własne]

Stanowisko, że placówka oświatowa może przyczynić się swoimi działaniami do wzmacniania pozytywnego stosunku młodych obywateli do wypełniania zadań obronnych, upowszechniania tradycji i historii walk narodu polskiego o wolność i niepodległość poparło 83% badanych, a aż 96% uznało za istotne pielęgnowanie pamięci o przeszłości poprzez przekazywanie jej z pokolenia na pokolenie, w tym bezpośrednio przez samych świadków historii. Jednocześnie respondenci podkreślali także (60%), że placówki oświatowe mają możliwość dbania o budowanie międzypokoleniowej więzi pomiędzy kombatantami i weteranami oraz młodym pokoleniem obywateli poprzez realizację spotkań uczniów ze świadkami historii (wyk. 6) oraz że dostrzegają możliwość (wskazanie 73% badanych) wzmocnienia zainteresowania młodego pokolenia przeszłością/historią poprzez ich bezpośrednie spotkania ze świadkami historii – kombatantami, weteranami.

³⁹ Wyniki ankiet odnoszą się do wypowiedzi wytypowanych do udziału w projekcie nauczycieli – z każdej placówki jeden reprezentant; nie miało tu znaczenia, jakiego przedmiotu naucza.



Wykres 6. Odpowiedzi respondentów – przedstawicieli placówek oświatowych – na pytanie: „Czy w Państwa ocenie placówki oświatowe mają możliwość dbania o budowanie międzypokoleniowej więzi pomiędzy kombatantami i weteranami oraz młodym pokoleniem obywateli poprzez realizację spotkań uczniów ze świadkami historii?” [opracowanie własne]

Placówki edukacyjne są nie tylko zaangażowane w przekazywanie wiedzy, lecz stanowią naturalne środowisko budowania kompetencji społecznych i zaangażowania obywatelskiego⁴⁰. Nauczyciele, którzy wzięli udział w badaniu wprost wskazali, że szkoła jest przestrzenią do budowania międzypokoleniowej więzi, niemniej jednak należy podkreślić, że ogromną rolę w tym odgrywa poziom zaangażowania kadry nauczycielskiej oraz wsparcia, które uzyskuje ona ze strony kadry zarządzającej tymi placówkami.

4. „O trudzie walki, poświęceniu, nadziei” – spotkania z kombatantami, weteranami w instytucjach kultury i oświaty w świetle badań ankietowych uczestników spotkań

Zgłębianie przeszłości pozwala na odczuwanie przywiązania do większej całości – pokoleń ludzi, którzy tworzą daną wspólnotę (rodzinę, społeczność lokalną, naród lub ludzkość). Poznawanie historii daje poczucie zakorzenienia się i łączności z innymi dzięki podobieństwu – ze względu na tych samych przodków, miejsce zamieszkania, pochodzenie z danego kraju czy regionu lub też typowe ludzkie doświadczenia odkrywane w biografii historycznych postaci⁴¹. Człowiek definiuje siebie za pomocą więzi i przynależności do innych. Elementem łączącym historię i tożsamość jest pamięć, dzięki której konstruujemy swoją interpretację świata, w oparciu o własne historie, zdeponowane w zasobach pamięci rodzinnej i zapisane w jej nośnikach w postaci przekazywanych międzypokoleniowo pamiątek. Indywidualne wspomnienia tworzą podstawę naszych doświadczeń, relacji, a przede wszystkim obraz własnej tożsamości⁴².

Interakcje zachodzące pomiędzy jednostkami, a także oddziaływania norm historycznych i kulturowych wpływają na subiektywne znaczenia nadawane własnym doświadczeniom⁴³. Jak wskazuje Jan Assmann:

⁴⁰ Wiśniewski R., Pol G., Płasek R., Bąk A., *Oswajając zmienność. Kultura lokalna z perspektywy domów kultury*, Warszawa 2021, s. 135.

⁴¹ *Przeszłość jako pasja...*, s. 6.

⁴² Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, Sayrusz-Wolska M. (red.), Warszawa 2013, s. 41.

⁴³ Creswell J.W., dz. cyt., s. 34.

*świadomość indywidualna i pamięć powstają w wyniku interakcji jednostki z otoczeniem. [...] o tym, co pamięć indywidualna przyswaja i przechowuje, decydują nie tylko indywidualne zdolności i wola, ale również uwarunkowania zewnętrzne – społeczne i kulturowe*⁴⁴.

Pamięć jednostek ukształtowana jest przez zbiorowość, a jednocześnie *pamięć grupy realizuje się i przejawia w pamięciach indywidualnych*⁴⁵. *Zbiorowości nie mają pamięci, ale kształtują pamięć swoich członków*⁴⁶. Pamięć zbiorowa odnosi się do realnych członków zbiorowości. Osadzona jest w danej przestrzeni i czasie oraz w tożsamości. Działa rekonstruktywnie, bowiem nie przechowuje samej przeszłości, lecz to w niej przeszłość jest ciągle reorganizowana przez zmienne ramy odniesień do teraźniejszości⁴⁷. Na jej kształt wpływa wiele czynników, m.in. przekaz rodzinny, polityka państwa, nastawienie mediów, zmieniający się klimat intelektualny czy regionalne zróżnicowanie owej pamięci⁴⁸. Pamięć indywidualna (w tym autobiograficzna) i zbiorowa krzyżują się w pamięci komunikatywnej⁴⁹. Obejmuje ona pamięć aktywną (wspominanie) i doświadczenia żyjących pokoleń przekazywane w wyniku interaktywnych działań w formie potocznej komunikacji ustnej: przekazów rodzinnych, rozmów międzypokoleniowych. Pamięć komunikatywna obejmuje wspomnienia dotyczące najbliższej przeszłości. Ożywia się w momencie interakcji na działania zewnętrzne lub w momencie punktu krytycznego (potrzeby przekazania wiedzy innym pokoleniom). Swą aktywnością obejmuje do trzech żyjących w jednym czasie pokoleń, które w swej pamięci przechowują wydarzenia ze swojej przeszłości, a więc ze swoich doświadczeń bądź z zasłyszanych doświadczeń innych. Oznacza to, że bezpośredni przekaz ustny odbywa się w triadzie: dziadkowie-rodzice-dzieci. Ich odejście powoduje jej zanik⁵⁰.

Wiedza o świecie, będąc nierozzerwalnie wpleciona w kulturę i uwarunkowana społecznie, jest konstruowana przez ludzi. Ważną rolę odgrywa tu sam proces tworzenia jej, a nie odkrywania⁵¹. Uczenie się jest konstruowaniem, budowaniem swojej wiedzy w oparciu o fundamenty wiedzy wcześniej przyswojonej⁵², w tym przekazywanej w wyniku międzypokoleniowej transmisji pamięci. W konstruowaniu własnego dziś spadkobiercy wspomagają się przesłaniem przodków. Człowiek bowiem definiuje się nie sam, lecz za pomocą więzi i przynależności do innych⁵³. Dlatego też, realizując

⁴⁴ Cyt. za: Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008, s. 35-36.

⁴⁵ Cyt. za: Halbwachs M., *Spoleczne ramy pamięci*, Warszawa 2008, s. 8.

⁴⁶ Cyt. za: Assmann J., dz. cyt., s. 52.

⁴⁷ Tamże, s. 55-57.

⁴⁸ Machciewicz P., *Wstęp*, [w:] *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Kwiatkowski P.T., Nijakowski L.M., Szacka B., Szpociński A. (red.), Gdańsk-Warszawa 2010, s. 7.

⁴⁹ W niniejszym opracowaniu przyjęto tłumaczenie terminu wprowadzonego przez J. Assmanna w przekładzie na język polski jako „pamięć komunikatywna”, podobnie jak przyjmuje to B. Szacka. Zob. Szacka B., *II wojna światowa w pamięci rodzinnej*, [w:] *Między codziennością a wielką historią...*, s. 84. W polskim dyskursie przyjmuje się także, za sugestią M. Saryusz-Wolskiej, przykład jako „pamięć komunikacyjna”, podkreślający akt międzypokoleniowego przekazu. Zob. Saryusz-Wolska M., *Wprowadzenie*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Saryusz-Wolska M. (red.), Kraków 2009, s. 29.

⁵⁰ Assmann J., dz. cyt., s. 13-14.

⁵¹ Piotrowska E., *Spoleczny konstruktywizm a matematyka*, Poznań 2008, s. 174.

⁵² Hoover W.E., *The Practice Implications of Constructivism*, „SED Letter” 1993, s. 2.

⁵³ Assmann A., dz. cyt., s. 11.

badania, skoncentrowano się również na przeprowadzeniu bezpośrednich spotkań różnych grup odbiorców ze świadkami historii. Realizowano je w województwie opolskim pod hasłem „O trudzie walki, poświęceniu, nadziei”. Punktem wyjścia do ich przeprowadzenia było założenie, że pamięć indywidualna opiera się przede wszystkim na historii przeżywanej i to ona w większym stopniu utrwała się w pamięci indywidualnej. Należy podkreślić, iż w kształtowaniu pamięci indywidualnej istotna jest rola rodziny i społeczności, z której się wywodzimy. Opowiadania o przeszłości łączą członków rodziny, wspólnoty obywatelskiej. Wpływają na sposób rozumienia rzeczywistości, przeżywania i doświadczania samych siebie za pośrednictwem przekazanego przez przodków subiektywnego punktu widzenia, osadzonego także i w ich zindywidualizowanym kontekście historii rodzinnej⁵⁴. Podłoże historyczne, którego elementem jest świadomość historyczna, odgrywa istotną rolę w ukształtowaniu poczucia wartości zbiorowej⁵⁵. Pamięć przeszłości przekazywana pomiędzy kolejnymi, następującymi po sobie generacjami obejmuje jedynie wybrane jej elementy, które dane pokolenie uznało za ważne do przekazania kolejnemu. Historia stanowi tu niezbędny czynnik wpływający na proces wychowania. Świadomość historyczna, będąca według Wilhelma Dilthey'a najistotniejszą cechą człowieka⁵⁶, pozwala na formułowanie przez kolejne generacje wniosków na przyszłość. Korzystając z przeszłości, biorąc pod uwagę swój stosunek do niej, określamy sami siebie. Pamięć indywidualna członków danej zbiorowości ukształtowana jest przez społeczeństwo, w którym żyją, a ich wspomnienia powstają i trwają dzięki procesom komunikacji oraz interakcji. Pamiętamy bowiem, jak wskazuje Jan Assmann, to, o czym się sami dowiedzieliśmy, ale też i to, co inni nam opowiedzieli, a więc uznali za znaczące i konieczne do przekazania. Przeszłość odtwarzana w pamięci autobiograficznej pozwala kolejnym pokoleniom w symboliczny sposób w niej uczestniczyć⁵⁷.

Uczestnicy zorganizowanych w ramach projektu przedsięwzięć w prawie 70% wskazali, że w latach 2017-2021 nie brali udziału w spotkaniach ze świadkami historii, natomiast aż 82% biorących udział w badaniu zadeklarowało, że poruszane przez świadka historii podczas spotkania zagadnienia były dla nich interesujące oraz pogłębiły ich świadomość (75% ankietowanych) na temat osobistych doświadczeń świadka historii odnoszących się do trudu walki, poświęcenia i oddania ojczyźnie, a także, że spotkanie przybliżyło im, jakimi wartościami kierują się osoby podejmujące walkę w obronie ojczyzny (78% respondentów).

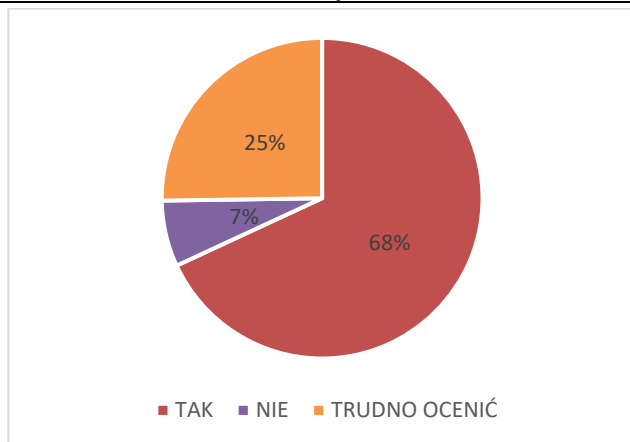
Ważnym elementem realizacji spotkań było uświadomienie uczestnikom jak ważne są w dzisiejszym świecie dla kształtowania naszej indywidualnej tożsamości elementy historii rodzinnej, która niejednokrotnie w poprzednich stuleciach stawała się częścią wielkiej historii oraz tego jak ważną rolę dziś odgrywać może w budowaniu postaw społecznych i obywatelskich refleksja młodego pokolenia nad tym, co przeżyli ich rodzice, dziadkowie, członkowie bliższej i dalszej rodziny, znajomi. Spotkania ze świadkami historii w różnym stopniu wpływały na rozbudzenie w uczestnikach pozytywnego stosunku do upowszechniania tradycji oraz historii walk narodu polskiego o wolność i niepodległość ojczyzny (wyk. 7).

⁵⁴ Teusz G., *Biograficzna pamięć i tożsamość rodziny*, [w:] *Rodzina. Tożsamość. Pamięć*, Kujawska M., Skórzyńska I., Teusz G. (red.), Poznań 2009, s. 29.

⁵⁵ Dobrowolski K., *Teoria podłoża historycznego*, [w:] *Sto lat socjologii polskiej: od Supińskiego do Szczepańskiego: wybór tekstów*, Szacki J. (red.), Warszawa 1995, s. 759.

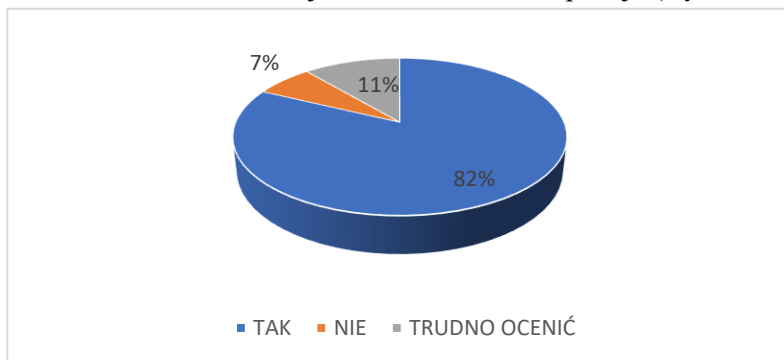
⁵⁶ Kuderowicz Z., *Myśli i ludzie. Dilthey*, Warszawa 1967, s. 27.

⁵⁷ Assmann J., dz. cyt., s. 52.



Wykres 7. Odpowiedzi respondentów – uczestników spotkań – na pytanie: „Czy udział w spotkaniu rozbudził w Panu/i pozytywny stosunek do upowszechniania tradycji oraz historii walk narodu polskiego o wolność i niepodległość Ojczyzny?” [opracowanie własne]

Aż 84% osób uczestniczących w spotkaniach uważa za istotne pielęgnowanie pamięci o przeszłości poprzez przekazywanie jej z pokolenia na pokolenie: *poprzez osobiste spotkania ze świadkami historii tworzymy wzorce do naśladowania, budujemy poczucie siły, braterstwa, przynależności* [R.1.32]; *wskazanie lokalnych bohaterów, poznanie ich historii może mieć duży wpływ na kształtowanie młodych ludzi i budowanie szacunku do przeszłości* [R.1.3]. Udział w spotkaniu ze świadkami historii ponadto zachęcał ich uczestników do refleksji nad szacunkiem dla pokoju (wyk. 8).



Wykres 8. Odpowiedzi respondentów – uczestników spotkań – na pytanie: „Czy udział w spotkaniu zachęcił Pana/ią do refleksji nad szacunkiem dla pokoju?” [opracowanie własne]

Budowanie więzi społecznych za pośrednictwem międzypokoleniowych spotkań (spajających wokół jednego wydarzenia wiele pokoleń) pozwala na silniejsze zespolenie lokalnej społeczności wokół dziedzictwa historycznego i kulturowego oraz wzmacnianie lokalnego kapitału społecznego, dzięki wykorzystaniu owej wspólnototwórczej roli takich spotkań. Istotne znaczenie dla budowania wspólnotowości ma określenie wspólnych celów, a także podjęcie konkretnych działań, bowiem spotkania międzypokoleniowe znacząco mogą przyczynić się do wzmocnienia relacji instytucji kultury z lokalną społecznością, przy czym *działania takie często wymagają czasu i powtarzalności* [R.1.13], jak podkreśla uczestnik badań.

5. „Działania angażujące są korzystne także dla kombatantów...” – refleksja z wywiadów indywidualnych z dobranymi do próby kombatantami, weteranami

Kultura jest nieodłącznym czynnikiem budowania tożsamości człowieka, a edukacja kulturowa w międzypokoleniowej formule stanowi szansę:

na łączenie pokoleń, na zacieranie międzypokoleniowej luki w zakresie rozumienia i poszanowania wartości, stylów, form i treści przekazów kulturowych. Jest ważnym sposobem na tworzenie sytuacji, w których mogą spotkać się ludzie z różnych pokoleń, wzajemnie się poznawać, tworzyć i pogłębiać relacje⁵⁸.

Wielopokoleniowe uczenie się sprzyja integracji, socjalizacji, społecznej inkluzji, tworzeniu aktywnych, otwartych na potrzeby innych, świadomych społeczności⁵⁹. Pamięć komunikatywna nosi charakter biograficzny, przrasta i znika w sposób naturalny⁶⁰. Konstruowana jest w obrębie codziennych aktów komunikacyjnych, jednocześnie dopuszczając swobodę w zakresie wyboru tematu czy przyjmowaniu ról przez jej uczestników, którzy raz mogą być narratorami przekazującymi dane historie, podczas gdy innym razem, te same osoby, mogą być słuchaczami wspomnień przekazywanych przez innych⁶¹. W wyniku czynników społecznych pamięć komunikatywna może stać się elementem pamięci kulturowej⁶², przyjmującej formę uobecniania minionych wydarzeń bądź osób w celu oddania im czci przez określoną grupę społeczną, która w ten sposób potwierdza własną tożsamość – czyli upamiętnienie⁶³. Typową odmianą pamięci komunikatywnej jest pamięć pokoleniowa, którą grupa społeczna zyskuje w procesie historycznym. Powstaje ona w czasie i przemija wraz z nosicielami pamięci (członkami grupy) danego pokolenia. Ich wymarcie powoduje, że ich pamięć pokoleniowa ustępuje miejsca nowej⁶⁴.

Uczestniczący w ustrukturyzowanych wywiadach kombatanci, weterani jednoznacznie wskazali, że spotkania ze świadkami historii mogą wzmacniać zainteresowanie młodego pokolenia przeszłością i historią, a także, że istotne jest pielęgnowanie pamięci o przeszłości poprzez przekazywanie jej z pokolenia na pokolenie:

to jest nasza powinność [R.3.8];

uwagam to wręcz za obowiązek [R.3.2];

jest to podstawowy sposób wychowania następnych pokoleń, które przejmą odpowiedzialność za istnienie, rozwój i bezpieczeństwo narodu i państwa. Jeśli naród ma trwać, to tylko przez przejmowanie jego wartości przez następne pokolenia [R.3.10];

⁵⁸ Cyt. za: Pater R., *Międzypokoleniowa przestrzeń. Laboratorium zmysłów*, Kraków 2016, s. 7.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Burszta J.W., *Upamiętnianie jako forma praktyki kulturowej*, [w:] *Znaki (nie)pamięci. Teoria i praktyka upamiętniania w Polsce*, Fabiszak M., Brzezińska A.W., Owsński M., Kraków 2016, s. 16.

⁶¹ Czerner A., Nieroba E., *Na styku historii i codzienności. Społeczność lokalna wobec miejsca pamięci*, Opole 2017, s. 96.

⁶² Assmann J., dz. cyt., s. 13-14.

⁶³ Napiórkowski M., *Upamiętnienie*, [w:] Saryusz-Wolska M., Traba R., *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Warszawa 2014, s. 509.

⁶⁴ Zob.: Assmann J., dz. cyt., s. 66-67.

to trzeba młodym przekazywać, mówić jaki był świat za naszych czasów, a jaki oni teraz mają. To pomaga im uświadomić sobie, że trzeba pielęgnować przeszłość, szanować ją, by dobrze postępować w przyszłości [R.3.16];

moje życie ukształtowało się w Auschwitz, przez to domu nie miałem, rodziny, zawsze sam już tylko zdany na Boga. Nie miałem wzorców, nie wiedziałem co dobre, co złe – sam musiałem sobie radzić. Największą wartością jest mieć w sobie poczucie, że się jest człowiekiem i nie wyzbywa się człowieczeństwa – że dobro, które czynię przyniesie dobro innym pokoleniom [R.3.20].

Przekazywanie wiedzy bezpośrednio poprzez świadków historii (jako element wspomagający proces edukacyjny i wychowawczy) może zwiększyć w odbiorcach poczucie odpowiedzialności za przyszłość ojczyzny. Wiedza na temat osobistych doświadczeń świadka historii odnoszących się do trudu walki, poświęcenia, oddania ojczyźnie znacząco wpływa na proces poznawczy uczestników spotkań międzypokoleniowych:

trzeba pamiętać o tym, co nas spotkało i co przeżyliśmy, aby następne pokolenia mogły żyć w pokoju na podstawie przekazanych przez nas doświadczeń [R.3.6];

Takie spotkania jak dla mnie są najważniejsze. Dla młodych ludzi kontakt z człowiekiem, który widział, przeżył to z pewnością na dłużej zostają w pamięci, niż suche fakty i daty [R.3.12];

Jeżeli podczas takich spotkań udaje nam się coś wartościowego przekazać młodym, coś co utkwi w ich pamięci lub wzbudzi choć na chwilę do refleksji to już jest to nasz sukces. To dziś też jest naszą misją [R.2.19].

Respondenci wskazywali także, że dostrzegają potrzebę wzmocnienia w młodym pokoleniu poczucia patriotyzmu oraz wiedzy o podejmowanym przez poprzednie pokolenia trudzie w walce o wolność ojczyzny, bowiem:

zanika w młodych ludziach odpowiedzialność za ojczyznę [R.3.20]: młodzież mamy wspaniałą, trzeba tylko rozmawiać i dawać świadectwo pewnych działań [R.3.15];

podejmowanie różnorodnych działań, które mogą się przyczyniać do wzmocnienia poczucia przynależności jest konieczne. Teraz młodzież patrzy na świat, życie inaczej niż my wtedy, czy teraz. Dziś inne rzeczy są dla nich ważniejsze. To my musimy w nich to rozbudzić, przybliżyć im, zachęcać do dbania o pamięć; to nasz obowiązek, swoista sztafeta pamięci pokoleń [R.3.17].

Realizacja spotkań z kombatanami i weteranami wpływała także na samych świadków historii, czego dowodzą poniższe wypowiedzi:

Jak tak się spotykam z tymi młodymi, jak widzę, jak oni reagują, to widzę, że to ma sens. Wszyscy siedzą i słuchają, nikt się nie wierci – słuchają – ja się przy tym, też wzruszam, że chcą słuchać mnie – tych starych ludzi [R.3.2].

Każde spotkanie z młodzieżą jest inne i nie powtarzalne. Ale tak naprawdę młodzież bardzo dobrze odbiera takie spotkania. To nie jest tak, że akurat nie będzie lekcji i nikogo, o czym się będzie mówiło, to nie interesuje. W każdej

takiej grupie jest wielu tzw. „asów z historii” czy innych przedmiotów, często posiadających bardzo dużą wiedzę z danego przedmiotu. Na każdym spotkaniu, wiele osób zadaje nie spotykane czy nie spodziewane pytania, na które wcześniej nikt nie zwrócił uwagi lub nigdy nie pytał, często wychodzące poza zakres przedstawianego tematu. Z obserwacji od liceum w dół – im niżej tym więcej i ciekawiej pytają [R.3.6].

Widziałem reakcję i zainteresowanie młodzieży, która zupełnie inaczej odbiera wiedzę i emocje przekazywane bezpośrednio przez uczestników historycznych już dla nich wydarzeń. To zupełnie inny rodzaj przyswajania wiedzy od tego, który czerpią tylko z podręczników historii [...]. Zaskoczył mnie duży poziom zainteresowania młodych ludzi, dociekliwość i sensowność zadawanych pytań. Część młodzieży, a także większość nauczycieli nawet po zakończeniu spotkania było zainteresowanych wiedzą o tamtych trudnych czasach, co wyrażało się w kolejnych pytaniach i dyskusjach [R.3.1].

Spotkanie z młodzieżą pokazało, że przekaz bezpośredni jest ważny, powoduje zainteresowanie i buduje więzi [...]. Przy odpowiednim zainteresowaniu młodych ludzi przeszłością na pewno ślad przeżyć poprzedniego pokolenia w nich zostanie i będzie procentował w ich postępowaniu i życiu [R.3.10].

To było dla mnie osobiście również bardzo wzruszające spotkanie [R.3.3].

Najważniejsze to pozostawić po sobie jakiś ślad na ziemi, dobre wspomnienie. Choćby zdjęcia ze spotkań; podzielenie się wiedzą, doświadczeniami, bo zawsze można kogoś czegoś nauczyć – swoim życiem nauczyć żyć innych [R.3.8].

Podejmowanie działań angażujących lokalne środowisko kombatantów i weteranów w procesie międzypokoleniowej transmisji pamięci sprzyja zarówno samym świadkom historii, przekazującym swe indywidualne doświadczenia, wiedzę, wartości młodemu pokoleniu, jak i uczestniczącym w takich spotkaniach obywatelom, dając szerszą podstawę do wspierania rozwoju własnej tożsamości poprzez szacunek do przeszłości. Spotkania takie stanowią dodatkowy element procesu edukacyjnego i wymagają właściwego, obiektywnego wprowadzenia do zagadnień poruszanych przez świadków historii podczas takich spotkań.

6. Podsumowanie

Proces zarządzania strategicznego instytucją kultury powinien opierać się o wiedzę na temat jej otoczenia, jego potrzeb, możliwości oraz warunków działania. Jest to element konieczny prawidłowego planowania i podejmowania decyzji, prowadzących do rozwoju instytucji⁶⁵. Strategiczne zarządzanie humanistyczne, w szczególności instytucją kultury⁶⁶, uwarunkowane polityką pamięci i polityką kulturalną⁶⁷, skupia się na analizie złożoności jej relacji z otoczeniem, pamięci zbiorowej i indywidualnej

⁶⁵ Mazur R., *Analiza otoczenia przedsiębiorstwa jako element zarządzania strategicznego*, „Folia Pomeranae Universitatis Technologiae Stetinensis”, seria Oeconomica, 2010, nr 282 (60), s. 77-78.

⁶⁶ Por.: Barańska K., *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013; Murzyn-Kupisz M., *Instytucje muzealne z perspektywy ekonomii kultury*, Kraków 2016.

⁶⁷ Zob.: Gierat-Bieroń B., *Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (II)*, „Zarządzanie w kulturze” 2016, z. 2, s. 91-105.

poddanej obiektywnej refleksji, co może wzmacniać wrażliwość społeczną. Zbadanie, określenie czynników historyczno-społecznych i ich wpływu na funkcjonowanie na danym obszarze instytucji kultury pozwala na świadome i zrównoważone kreowanie jej rozwoju i współpracy z otoczeniem⁶⁸, a tym samym dążenie do właściwego procesu kulturowego społeczności, na rzecz której dana instytucja została powołana. Współcześnie pożądany holistyczny rozwój instytucji kultury powinien uwzględniać nie tylko wypracowaną misję instytucji, lecz również specyfikę i zasoby lokalnego środowiska, by wspomagać proces nabywania kompetencji kulturowych przez swoich odbiorców, przy jednoczesnej szerokiej międzyinstytucjonalnej współpracy⁶⁹.

Instytucje kultury mają ogromny potencjał realizacji działań włączających oraz międzypokoleniowych, które mogą podejmować we współpracy ze swoim otoczeniem. Celem niniejszego projektu było zwrócenie uwagi opolskim instytucjom kultury na potencjał lokalnego środowiska kombatanów i weteranów, jako świadków historii mogących w bezpośredni sposób zaangażować się w rozwój oferty kulturalno-edukacyjnej danej placówki. Aspektami wspierającymi pielęgnowanie takiej współpracy są: różnorodne formy podtrzymywania relacji (jak chociażby zapraszanie na organizowane przez instytucję przedsięwzięcia), podejmowanie działań upowszechniających wiedzę o lokalnej historii z wykorzystaniem formy międzypokoleniowych spotkań, podejmowanie działań sprzyjających współpracy ze społecznością.

Lokalne instytucje kultury pełnią istotne funkcje w zakresie mobilizacji kapitału społecznego, a ich potencjał powinien służyć aktywizowaniu i spajaniu lokalnej wspólnoty⁷⁰. Budowanie relacji instytucji kultury z otoczeniem wymaga od menedżerów kultury otwartości na różnorodne działania sprzyjające integracji lokalnej społeczności na różnych płaszczyznach rozumianych nie tylko poprzez pryzmat większych przedsięwzięć eventowych, lecz skupiających się również na pielęgnowaniu lokalnej tożsamości. Zakorzenie społeczne potrzebne jest do prawidłowego rozwoju jednostek, bowiem to na poziomie najmniejszych struktur rozpoczyna się i rozwija przekazywanie wartości kulturowych⁷¹. Jedną z istotnych funkcji instytucji kultury, dostrzeganą i potrzebną dziś, jest jej potencjał do budowania wspólnoty oraz społeczeństwa obywatelskiego.

Literatura

Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, Sayrusz-Wolska M. (red.), Warszawa 2013.

Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, Warszawa 2008.

Barańska K., *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013.

⁶⁸ Ojdana J., *Badania nad pamięcią w zarządzaniu strategicznym muzeum na przykładzie Góry Św. Anny – Pomnika Historii. Zarys problematyki*, [w:] *Anatomia polityki historycznej. Studia i szkice z badań nad pamięcią zbiorową w Polsce w XX i XXI wieku*, t. 2, Opiola-Cegiełka M., Szczytkowska J. (red.), Bydgoszcz 2022, s. 67.

⁶⁹ *Oswajając zmienność...*, s. 56-57.

⁷⁰ Tamże, s. 57.

⁷¹ Tamże, s. 66.

- Burszta J.W., *Upamiętnianie jako forma praktyki kulturowej*, [w:] *Znaki (nie)pamięci. Teoria i praktyka upamiętniania w Polsce*, Fabiszak M., Brzezińska A.W., Owiński M., Kraków 2016, s. 15-27.
- Creswell J.W., *Projektowanie badań naukowych. Metody ilościowe jakościowe, ilościowe i mieszane*, tłum. J. Gilewicz, Kraków 2013.
- Depraz N., *Zrozumieć fenomenologię. Konkretna praktyka*, Warszawa 2010.
- Drozdowski R. i in. (red.), *Praktyki kulturalne Polaków*, Toruń 2014.
- Flick U., *Projektowanie badania jakościowego*, Warszawa 2010.
- Giddens A., *Socjologia wydanie nowe*, współpraca Sutton P.W., tłum.: Siara O., Szulżycka A., Tomanek P., Warszawa 2012.
- Gierat-Bieroń B., *Kierunki rozwoju polityki kulturalnej w Polsce po 1989 roku. Koncepcje ministerialne (II)*, „Zarządzanie w kulturze” 2016, z. 2, s. 91-105.
- Golka M., *Socjologia kultury*, Warszawa 2008.
- Halbwachs M., *Spoleczne ramy pamięci*, Warszawa 2008.
- Hoover W.E., *The Practice Implications of Constructivism*, „SED Letter” 1993.
- Janicka-Olejnik E., *Uczestnictwo Polaków w kulturze w świetle aktualnych raportów*, „Studia BAS” 2016, nr 2 (46), s. 57-75.
- Karwińska A., *Potencjał kulturowy społeczeństwa jako zasób rozwojowy*, „Zarządzanie Publiczne” 2014, nr 1 (27), s. 5-17.
- Krajewski M., *Kompetencje kulturowe Polaków*, [w:] Drozdowski R. i in. (red.), *Praktyki kulturalne Polaków*, Toruń 2014, s. 309-311.
- Kuderowicz Z., *Mysli i ludzie. Dilthey*, Warszawa 1967.
- Kultura i dziedzictwo narodowe w 2021 r. Analizy statystyczne*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa-Kraków 2022.
- Machcewicz P., *Wstęp*, [w:] *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, Kwiatkowski P.T., Nijakowski L.M., Szacka B., Szpociński A. (red.), Gdańsk-Warszawa 2010, s. 5-16.
- Mazur R., *Analiza otoczenia przedsiębiorstwa jako element zarządzania strategicznego*, „Folia Pomeranae Universitatis Technologiae Stetinensis”, seria Oeconomica, 2010, nr 282 (60), s. 77-78.
- Murzyn-Kupisz M., *Dziedzictwo kulturowe w kontekście rozwoju lokalnego*, [w:] *Kultura i rozwój*, Hausner J., Karwińska A., Purchla J. (red.), Warszawa 2012, s. 237-263.
- Murzyn-Kupisz M., *Instytucje muzealne z perspektywy ekonomii kultury*, Kraków 2016.
- Muszyńska J., *Wspomnienia osobiste i ich znaczenie w konstytuowaniu przeszłości miejsca*, „Pedagogika społeczna” 2016, nr 1 (59), s. 1172-1173.
- Napiórkowski M., *Upamiętnienie*, [w:] Saryusz-Wolska M., Traba R., *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Warszawa 2014, s. 504-506.
- Nowak S., *Metodologia badań społecznych*, Warszawa 2006.
- Ojdana J., *Badania nad pamięcią w zarządzaniu strategicznym muzeum na przykładzie Góry Św. Anny – Pomnika Historii. Zarys problematyki*, [w:] *Anatomia polityki historycznej. Studia*

i szkice z badań nad pamięcią zbiorową w Polsce w XX i XXI wieku, t. 2, Opiola-Cegielka M., Szczutkowska J. (red.), Bydgoszcz 2022, s. 67-85.

Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka, Saryusz-Wolska M. (red.), Kraków 2009.

Pater R., *Międzypokoleniowa przestrzeń. Laboratorium zmysłów*, Kraków 2016.

Piotrowska E., *Spoleczny konstruktoryzm a matematyka*, Poznań 2008.

Plich T., *Środowisko lokalne* [w:] *Elementarne pojęcia pedagogiki społecznej i pracy socjalnej*, Plich T., Lalak D. (red.), Warszawa 1999, s. 300.

Przeszłość jako pasja. Raport z jakościowego badania pasjonatów historii, aut. raportu: Tomporowska I., Bubak A., Warszawa 2017.

Raport z badania zrealizowanego na potrzeby wieloletniego programu rządowego „Niepodległa”, TNS Polska dla Narodowego Centrum Kultury, Zespół badawczy pod kier. dr. hab. P. Kwiatkowskiego, Warszawa 2016.

Rodzina. Tożsamość. Pamięć, Kujawska M., Skórzyńska I., Teusz G. (red.), Poznań 2009.

Schmitz H., *Nowa Fenomenologia. Krótkie wprowadzenie*, Warszawa 2015.

Sto lat socjologii polskiej: od Supińskiego do Szczepańskiego: wybór tekstów, Szacki J. (red.), Warszawa 1995.

Strategie dla kultury. Kultura dla rozwoju. Zarządzanie strategiczne instytucją kultury, Śliwa M. (red.), Kraków 2011.

Szulborska-Lukasiewicz J., *Kultura to proces dochodzenia do wartości*, „Zarządzanie w kulturze” 2009, s. 345-354.

Szulborska-Lukasiewicz J., *Zarządzanie kulturą, czyli dwa plus dwa równa się osiem*, [w:] *Zarządzanie w sektorze kultury. Między teorią a praktyką*, Kocój E., Szulborska-Lukasiewicz J., Kędziora A. (red.), Kraków 2019, s. 15-30.

Turner J.H., *Struktura teorii socjologicznej. Wydanie nowe*, Manterys A., Woroniecka G. (red. nauk.), Warszawa 2005.

Ustawa z dnia 24 stycznia 1991 r. o kombatantach oraz niektórych osobach będących ofiarami represji wojennych i okresu powojennego (tekst jedn. Dz.U. 2021 poz. 1858).

Ustawa z dnia 19 sierpnia 2011 r. o weteranach działań poza granicami państwa (Dz.U. z 2019 r. poz. 1569 z późn. zm.).

Ustawa z dnia 20 marca 2015 r. o działaczach opozycji antykomunistycznej oraz osobach represjonowanych z powodów politycznych (Dz.U. 2021.1255 t.j.).

Wiśniewski R., Pol G., Płasek R., Bąk A., *Oswajając zmienność. Kultura lokalna z perspektywy domów kultury*, Warszawa 2021.

Blisko pamięci – badania nad współpracą regionalnych instytucji kultury z kombatantami i weteranami. Zarys problematyki

Streszczenie

Referat ma na celu przybliżenie założeń realizowanego w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego unikatowego projektu obejmującego badania obecnego stanu współpracy regionalnych instytucji kultury z kombatantami i weteranami, w tym weteranami działań poza granicami państwa, z perspektywy województwa opolskiego.

Wystąpienie skoncentruje się na przedstawieniu wyników badań przeprowadzonych w formie wywiadów indywidualnych (zorganizowanych z dobranymi do próby kombatantami i weteranami) oraz badań ankietowych (zrealizowanych wśród uczestników spotkań z kombatantami i weteranami). Badania przeprowadzono także w środowisku nauczycieli opolskich szkół oraz dyrektorów opolskich instytucji kultury. Pytania odnosiły się głównie do dotychczasowej (za lata 2017-2021) współpracy instytucji ze środowiskiem kombatantów i weteranów, a także barier utrudniających ewentualną współpracę, czy też ich otwartości na podejmowanie działań z tym środowiskiem w ramach oferty kulturalno-edukacyjnej.

Przeprowadzone badania pozwoliły na wskazanie istotnych dla zarządzania strategicznego instytucją kultury aspektów wspierających pielęgnowanie współpracy z kombatantami i weteranami oraz wypracowanie rekomendacji dla menadżerów kultury, osób odpowiedzialnych w jednostkach za budowanie relacji z otoczeniem. Współczesne zarządzanie instytucją kultury powinno opierać się również na analizie złożoności jej relacji z otoczeniem, pamięci zbiorowej i indywidualnej poddanej obiektywnej refleksji, co może wzmacniać wrażliwość społeczną. Zbadanie, określenie czynników historyczno-społecznych i ich wpływu na funkcjonowanie na danym obszarze instytucji kultury pozwala na świadome i zrównoważone kreowanie jej rozwoju i współpracy z otoczeniem.

Analiza zebranych danych wskazała, że badane instytucje kultury są otwarte na podejmowanie działań wzmacniających wrażliwość społeczną odbiorców swojej oferty poprzez nawiązywanie współpracy ze środowiskiem kombatantów i weteranów. Dostrzegają również swoją istotną rolę we wspieraniu budowania międzypokoleniowej więzi pomiędzy świadkami historii oraz młodym pokoleniem. Niemniej jednak istnieje obecnie jeszcze sporo barier utrudniających regularność takiej współpracy.

Słowa kluczowe: pamięć, instytucje kultury, kombatanci, weterani, zarządzanie w kulturze, międzypokoleniowe działania

Indeks Autorów

Borowski K.	81
Brzeźniak-Bielecka A.	114
Forysiewicz B.	64
Kolańska-Pasterczyk I.	143
Kubicz A.	92
Makowska M.	19, 43
Morawicki J.	103
Nieżgoda R.	170
Ojdana J.	226
Piekarski K.	54
Sawicka U.	7
Szynkowska Z.	71
Wajroch A.	124
Wąsikowska J.	195
Zdenkowska M.	217