

Dominika Łarionow

Limen

znaczy próg

Wyspiański
Kantor
Szajna

Limen
znaczy próg



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Dominika Łarionow

Limen

znaczy próg

Wyspiański
Kantor
Szajna

Dominika Łarionow (ORCID: 0000-0002-6920-6360) – Uniwersytet Łódzki
Wydział Filozoficzno-Historyczny, Instytut Historii Sztuki
Katedra Historii Malarstwa i Rzeźby
90-131 Łódź, ul. Narutowicza 65

RECENZENCI

Lechoław Lameński

Juliusz Tyszka

REDAKTOR INICJUJĄCY

Natasza Koźbiał

OPRACOWANIE REDAKCYJNE I INDEKS

Magdalena Granosik

KOREKTA TECHNICZNA

Elżbieta Pich

PROJEKT OKŁADKI

Anna Wojtunik

© Copyright by Dominika Łarionow, Łódź 2024

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2024

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

<https://doi.org/10.18778/8331-238-5>

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.11010.23.0.M

Ark. wyd. 16; ark. druk. 19,5

ISBN 978-83-8331-238-5

e-ISBN 978-83-8331-239-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

Spis treści

7	Wprowadzenie
13	Rozdział I Artysta i sztuka w stanie liminalnym, czyli między antropologią genetywu a performatyką
13	„Historia jest złudzeniem”
21	Antropologia genetywu
23	Performatywna koncepcja artysty
29	Performatywny charakter „podróży do źródeł obrazu”
41	Klaser wyobraźni ponowoczesnej
52	Warburg – Nietzsche – Artaud
54	Performatyk
56	Performatyka i liminalność
66	Świadomość jest rytuałem przejścia
71	Granica współczesności
75	Rozdział II Stanisław Wyspiański, czyli liminalność jako strategia ukrycia
75	Stygmatyzacja Wyspiańskiego
79	„Na marach trup”
87	Chochół – „zaprzepaszczonego skandal artystyczny”
93	Chochół poza Wyspiańskim
102	Chochół Wyspiańskiego
117	Chochóły i Martwice poza <i>Weselem</i>
128	<i>Autoportret</i> , 1907
136	Postliminalność Wyspiańskiego
153	Rozdział III Tadeusz Kantor, czyli artysta stoi na progu
153	Granica Kantora
156	Autonomiczny perfumans
165	Liminalność
169	Tworząc sztukę
171	Fascynacja Wyspiańskim
173	<i>Powrót Odysa</i> , 1944
178	<i>Balladyna</i> , 1974
181	Palais de la Découverte, 1947
187	Hybrydalność jako liminalność
190	Liminalne doświadczenie choroby

193	Przekroczenie granicy obrazu
200	Pogranicze sztuki i banalności
203	<i>Marmarosz Sziget</i> , 1965
210	Fotograficzny proces performatywny
217	Rozdział IV
	Józef Szajna, czyli liminalność jako pamięć o ludobójstwie
217	Wojna – rytuał przejścia
226	Szajna–wojak–więzień
230	<i>Akropolis</i> , 1962
238	<i>Dno</i>
239	Szajna–muzułman
244	KZ-Syndrom
246	<i>Dziady</i> , 1962 i <i>Puste pole</i> , 1965
251	„Fotografia atomizuje rzeczywistość”
256	<i>Reminiscencje / Replika</i>
263	Bohaterowie progu
279	Podsumowanie
285	Podziękowania
287	Nota bibliograficzna
289	Bibliografia – wybór
301	Indeks osób
311	Spis ilustracji

Wprowadzenie

Georges Quasha, amerykański artysta i poeta, użył pojęcia liminalności, opisując w 1998 roku prace Gary'ego Hilla, artysty, który jako jeden z pierwszych posługiwał się komputerami. Sztuka interaktywna oraz eksperymentująca z narzędziami nowych technologii sprowokowała krytyka do zastosowania kategorii do tej pory zarezerwowanej dla analizy procesów społeczno-kulturowych¹. *Liminal Objects*, seria instalacji wideo Hilla, wykorzystywała animację komputerową do zaprezentowania różnych rzeczy, jak na przykład spodni o sztywności dającej złudzenie obecności w nich ciała. Działania artysty stały się intrygujące między innymi dlatego, że w końcu XX wieku nie były jeszcze powszechnie znane możliwości komputerowych programów graficznych. Krytyka uważała, że praca Hilla ustanowiła granicę pomiędzy zdolnością człowieka do kreacji form rzeźbiarskich a technologią pozwalającą tworzyć fantazmaty. Ponadto Quasha sądził, że sama liminalność wprowadza do dyskursu język metapoetycki.

Innowacja terminologiczna krytyka rozniżała się nieco z etymologią pojęcia, która wiąże jego znaczenie przede wszystkim z folklorystyczną teorią obrzędów przejścia Arnolda van Gennepa z 1909 roku. Jej główną tezą było stwierdzenie, że czas w kulturze ludowej nie jest ciągły, ale podzielony na odcinki, które wyznaczają cezury, między innymi narodziny, chrzest, ślub oraz śmierć. Każda z nich wymagała rytuału przejścia, który miał dla uczestnika wielorakie znaczenie: z jednej strony gwarantował szczęście w nowej sferze życia lub spokój w zaświatach, a z drugiej odprawienie obrzędu miało zapobiegać konfrontacji ze złymi mocami czającymi się na progu, czyli w czasie pomiędzy stanami. XX wiek wypromował tę teorię wprowadzoną do zrodzonej z idei romantyzmu etnografii początkowo jedynie po to, by zrozumieć istniejący system świąt i rytuałów w obrębie kultury ludowej. Victor Turner w drugiej połowie XX wieku wyodrębnił z obrzędów przejścia liminalność, czyli fazę marginalną, graniczną, której nadał nowe znaczenie, by stała się osobną kategorią pomocną w opisie przemian społecznych w metodologii nauk o kulturze. Mieczysław Porębski dostrzegwał natomiast, że kultura po 1945 roku, czyli po zakończeniu II wojny światowej, zaczęła z niebywałą ciekawością penetrować stany marginalne. Chodziło mu nie tylko o tematykę prac artystycznych, ale o stopniowe rozszerzanie znaczenia pojęcia sztuki. Zaczęto bowiem używać określeń estetycznych w odniesieniu do dzieł, które unikały wzniosłości

1 *Liminal Performance: Gary Hill in Conversation with George Quasha and Charles Stein*, „PAJ (Performing Arts Journal)” 1998, nr 58, s. 1–25.

w rozumieniu dziewiętnastowiecznych definicji, a chętniej kierowały się ku banalności, codzienności, zerkając także w stronę kultury popularnej, a nawet eksponując jako obszar swoich zainteresowań zachowania i zjawiska z zakresu badawczego psychologii. W nowym milenium Amerykanin Jon McKenzie proklamował erę performatyki, dla której liminalność stała się pojęciem wiążącym wszelkie zjawiska artystyczne, społeczne i technologiczne wchodzące w obszar fascynacji tej metodologii, mającej aspiracje do bycia paradygmatem współczesności.

Pojęcie liminalności w ciągu stu lat niebywale rozwinęło swoje znaczenie, stając się z kategorii użytej do opisu zjawisk z zakresu poznawczego folklorystyki wręcz częścią modelu opisującego różnorodne zjawiska współczesnego świata. Wydaje się, że obecnie nie można podać jednoznacznej definicji terminu, który nadal jest metodologicznie rozwijany.

Ewa Nowina-Sroczyńska², antropolożka kultury i etnolożka, teorii Gennepa użyła nieco przewrotnie. By udowodnić, że myślenie o rytuałach przejścia jest właściwe nie tylko ludowości, analizę swoją wzbogaciła o idee Mircei Eliadego i posługując się tak określoną podstawą badawczą, przeszledziła symbolikę, a także fundamentalne toposy kultury skupione na dzieciach, matkach, akcie poczęcia i narodzin, roli macierzyństwa. Można uznać, że folklorysta Gennep odkrył prawidłowość kultury, która jest rudymetarna dla europejskiego postrzegania rzeczywistości na różnych poziomach dotyczących zarówno przemian życia jednostkowego, jak i rozwoju wyobraźni intelektualnie wysublimowanej. Nowina-Sroczyńska omówiła opowieści biblijne, mity antyczne, ale także wybrane baśnie braci Grimm, film *Postrzyżyny* w reżyserii Jiříego Menzla, według opowiadania Bogumiła Hrabala, oraz nowelę Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji* i prace fotograficzne Andrzeja Różyckiego. Dzieła sztuki stały się tłem, ilustracją antropologicznej analizy naukowej. Jej celem było udowodnienie poprzez użycie wielu przykładów tezy głównej, że jesteśmy kulturowo i cywilizacyjnie uwikłani w rytuały przejścia. Świat postrzegamy wedle schematów, które określają nasze życie, determinują role społeczne, wskazują ścieżki prozaicznego funkcjonowania jednostek. Liminalność jest dla badaczy pojęciem niezwykle atrakcyjnym, kusi, by wciąż na nowo ją definiować.

W 1969 roku Maria Stangret-Kantor w ramach happeningu *Asamblaż Zimowy* w Galerii Foksal w Warszawie pomalowała na zielono pnie drzew oraz próg drzwi do budynku. Po latach pisała:

Malując leżące przed galerią pnie drzew, tworzyłam pejzaż prawdziwy, a nie imitujący go wizerunek. Jednocześnie

2 Ewa Nowina-Sroczyńska, *Przezroczyście ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.

ożywiałam pejzaż i sprowadzałam malowanie do zwykłej, bezinteresownej czynności. Progi natomiast istnieją według mnie w naszej świadomości głównie dzięki metaforze. Mówimy *stać u progu bankructwa, u progu nowego życia, za wysokie progi, przekroczyć próg* etc. i praktycznie nie wiąże się to z wyobrażeniem jakiegoś przedmiotu. W zasadzie próg należy do podłogi, trudno jest jednak wydzielić w podłodze miejsce, które byłoby jakimś punktem orientacyjnym. Dlatego tę funkcję spełnia próg, będący zarazem poetycką granicą między powierzchniami, wnętrzami, przestrzeniami. Przekraczamy *progi czyjegoś domu, witamy gości w progach*. W rzeczywistości, ale też i językowo – próg znajduje się bardzo nisko, może najniżej w hierarchii przedmiotów. Jest nieustannie deptany i anonimowy do tego stopnia, że chyba nikt nie dostrzegłby jego wymiany czy braku³.

Wieloaspektowe rozumowanie artystki może posłużyć do wyjaśnienia sensu progowości. Liminalność to nic innego jak doświadczenie przekraczania granic, pokonywania progów, eksplorowania sfer kultury pozornie marginalnych. Wydaje się, że po Gennepie, Turnerze czy McKenziem tytułowy limen, czyli próg, stracił bezpowrotnie swoją anonimowość czy wręcz banalność, jak widziała to Stangret-Kantor. Pozostał bez wątpienia ważnym punktem orientacyjnym, znajdującym się pomiędzy wnętrzami, powierzchniami, emocjami. Wyznaczona przez niego granica stała się podstawą rozumienia współczesności, bo oddziela światy XX wieku: te przedwojenne od tych powojennych, a także ustroje polityczne, estetyki awangardowe i postawangardowe etc., a wyczyn jej pokonania wiąże się z nieustannym wyzwaniem rzuconym kolejnym społeczeństwom, rządóm oraz artystóm.

Maria Mälksoo⁴ przeniosła liminalność ze sfery kultury i sztuki do metodologii nauk politycznych i uczyniła z niej oręż teoretyczny służący do opisu nie jednostek, ale całych systemów ustrojowych. Stworzona przez nią teoria miała być pomocna w badaniach stosunków międzynarodowych oraz geopolitycznych zależności czy wręcz w kreacji politycznych analiz. W tej koncepcji przyjęto również, że wojna, długotrwanie tocząca się w różnych miejscach, to sytuacja konfliktowa dążąca do zmiany, zatem liminalność *sui generis*. Pojęcie to zostało powiązane także z migracją ludności i wszelkimi formami transformacji ustrojowej.

Teorie Mälksoo pobrzmiwały w Mediolanie w 2022 roku, gdy Richard Schechner w wykładzie inauguracyjnym pierwszy w trakcie pandemii

3 Maria Stangret-Kantor, *Malując progi*, Cricoteka, Fundacja im. Tadeusza Kantora, Kraków 2016, s. 99–100.

4 Maria Mälksoo, *The challenge of liminality for International Relation theory*, „Review of International Studies” 2012, nr 2, s. 481–494.

COVID-19 zjazd stacjonarny European Association for the Study of Theatre and Performance (EASTAP) stwierdził, że definitywnie zakończył się porządek świata, który znaliśmy dotąd. W lutym 2022 roku rozpoczęła się wojna Rosji przeciwko Ukrainie, a organizacje ekologiczne ogłosiły, że oprócz dotychczasowej destrukcji planety działania zbrojne mogą przyspieszyć wiele negatywnych procesów. Świat zaczął się zmieniać dosłownie na naszych oczach. Według Schechnera nie było już realności, jaką znaliśmy, nadchodzącej przyszłości nie postrzegano jednak optymistycznie. Liminalność opisywana przez teoretyków, krytyków stała się niespodziewanie sensualnym doświadczeniem codzienności. Chociaż, jak głosiła Mälksoo, nigdy nic nie było stabilne, świat zawsze był w czasie pomiędzy: ustrojami, partiami, zmianami społecznymi etc. Permanentna liminalność to cecha świata. W tym wypadku różnica polegała na tym, że pandemia była granicznym doświadczeniem globalnym, które stało się powszechnie widoczne dzięki elektronicznemu obiegowi informacji, swobodnie pokonującym bariery przestrzenne i czasowe.

Wirus i towarzyszące mu perypetie związane z lockdownami oraz przymusowymi kwarantannami, tocząca się wojna i kryzys gospodarczy stały się niespodziewanym tłem dla tworzenia książki o liminalności. Sam pomysł na publikację pojawił się znacznie wcześniej i nie wiązał się ze światową sytuacją polityczną. Chciałam się skupić na artystach posługujących się fazą marginalną obrzędów przejścia w sztuce niczym strategią twórczą. Tak zarysowany problem wynikał z fascynacji postacią Chochoła, którą Stanisław Wyspiański wprowadził na scenę teatralną w 1901 roku w *Weselu*, dramacie gatunkowo zawieszonym pomiędzy reportażem z wydarzenia zaślubin Lucjana Rydla z Jadwigą Mikołajczykówną a fantasmagoryczną opowieścią o tęsknocie narodowej. Słomiana figura wydawała się czymś lub kimś zagadkowym w utworze napisanym w rytmie zabawy ludycznej. Z jednej strony jest to postać o nieokreślonym bycie pomiędzy życiem a śmiercią. Z drugiej to twór o wyraźnej referencji użytkowej – ma chronić różę, czyli delikatną roślinę, przed mrozem. Powstało zatem pytanie: kim on naprawdę jest? Dlaczego stanął pomiędzy bytem ludzkim a kukłą, pałubą? Kwerenda stu-letniej literackiej biografii Chochoła wykazała mozól kolejnych realizatorów, którzy różnie radzili sobie z tą postacią. Zbigniew Majchrowski stwierdził, że słomiany twór stał się „zaprzepaszczonym skandalem artystycznym”⁵. Niewątpliwie Wyspiański wykreował bohatera granicznego – w jakim celu? Jakie motywacje miał autor? Nowina-Sroczyńska pisała, że „każdy obrzęd przejścia związany jest z końcem jednego okresu i początkiem nowego, stąd opozycja Narodziny/Śmierć czy Początek/Koniec jest niejako naturalna.

5 Por. Zbigniew Majchrowski, *Chochół, czyli zaprzepaszczony skandal artystyczny*, „Dialog” 2004, nr 9, s. 74–83.

Obrzędowi przejścia towarzyszy więc symbolika śmierci i narodzenia, unicestwienia i kreacji⁶. Wesele jest uroczystością dokładnie wpisaną w kontekst teorii obrzędów przejścia Gennepa. Działanie Wyspiańskiego było zatem świadome i celowe. Może należy zadać pytanie: co ukrywa w swoim wnętrzu Chochoł? Czy pod warstwami słomy w założeniu dramaturga była tylko róża? Te pytania można mnożyć, tym bardziej że sztuka ubiegłego stulecia manipuluje, współgra z przedmiotami, a także gestami artystycznymi, stając się obszarem semantycznego poligonu kultury. Ale jest w tym rozumowaniu pewien haczyk, bo o ile Turner wiązał liminalność z pojęciem społeczności jako zbiorowości, o tyle Gennep myślał o jednostce i jej uwikłaniu w system społeczno-kulturowy. A co się stanie, jeżeli w centrum wywodu postawimy artystę z jego niepowtarzalną jak linie papilarne biografią, jak widział to Dariusz Czaja⁷ w antropologii codzienności? Wtedy interpretacja postaci Chochoła ulega gwałtownej zmianie i znacząco odbiega od dyskursów literaturoznawczych.

W przedstawionej pracy skupiłam się nie na jednym twórcy, ale na dorobku trzech artystów, którzy posługiwali się progowością, czyli liminalnością, jako strategią twórczą. Analizie poddałam dzieła: wspomnianego Wyspiańskiego (1869–1907), ale także Tadeusza Kantora (1915–1990) i Józefa Szajny (1922–2008). Każdy z wymienionych twórców był *człowiekiem progu* w rozumieniu Turnera, stojącym zarówno na styku epok historycznych, jak i wobec widocznej w kulturze zmiany estetycznej. Dla Wyspiańskiego był to okres pomiędzy silnym paradygmatem romantyzmu a nowoczesnością rodzącą się XX wieku. Kantor dorastał w nurcie intelektualnym uznającym nowoczesność modernizmu o widocznym zabarwieniu romantycznym, ale tworzył już w okresie umacniania się narracji awangardowych. Szajna natomiast pracował w atmosferze dyskursów modernizmu i tłące go postmodernizmu końca XX wieku. Każdy z nich należał do odmiennej epoki z punktu widzenia historii sztuki czy estetyki. Łączy ich umiejętność posługiwania się różnymi formami ekspresji, wszyscy bowiem malowali, rysowali, tworzyli autonomiczną wizję teatru, pisali partytury, dramaty, scenariusze teatralne. Ich dzieła w każdym wykreowanym artefakcie są osobne, odmienne od gustów epoki, ustanawiające wobec siebie własne normy poznawcze. Wyspiański, Kantor i Szajna performowali liminalność, traktując ją jako podstawę własnej wypracowanej metody twórczego dyskursu. Należy przy tym wyraźnie zaznaczyć, że stan progowy był przez każdego z nich rozumiany inaczej. Dostrzeżemy zatem różne jego aspekty niczym kolejne odmiany liminalności, która w ich dziełach występuje w odniesieniu

6 Ewa Nowina-Sroczyńska, *Przezroczyste ramiona ojca...*, s. 128.

7 Dariusz Czaja, *Życie czyli nieprzejrzystość. Poza antropologię – kultury*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2002, nr 3–4, s. 6–21.

choćby do fizycznego stanu własnego ciała – w znaczeniu doświadczenia choroby, co okazało się ważne zarówno dla Wyspiańskiego, jak i dla Kantora. W dziełach tych twórców obecna jest opowieść o historycznym momencie progowym w jednostkowych przeżyciach Szajny – w kontekście obozu koncentracyjnego – i Kantora – syna dokumentującego bohaterstwo ojca. Każdy z artystów w inny sposób jest uwikłany w *performatywny proces fotograficzny*, zdefiniowany przez Richarda Shustermana i wzbogacony o interpretacje Susan Sontag, w którym wykonanie zdjęcia na przykład zwłok Wyspiańskiego stanie się gestem odmiennym niż wykorzystanie w pracy artystycznej portretów więźniów Auschwitz przez Szajnę lub unicestwienie fotografii pułku żołnierzy z okresu I wojny światowej przez Kantora. Ważną częścią pracy jest prezentacja autoportretów artystów jako obszaru otwartej rozmowy z odbiorcą, niejednokrotnie prowadzonej przez cały okres działalności twórczej.

Naukowe eseje poświęcone Wyspiańskiemu, Kantorowi i Szajnie zostały poprzedzone rozdziałem wprowadzającym w metodę wywodu. Omówiono w nim kontekstualny aspekt analizy czerpiący z dorobku historyków i teoretyków sztuki, jak Aby Warburg, Mieczysław Porębski, Grzegorz Sztabiński, Jon McKenzie, Tomasz Kubikowski, dla których tłem jest myśl Arnolda van Gennepa i Victora Turnera.

Uważam, że umiejętność performowania liminalności można uznać za wyróżniającą cechę sztuki polskiej, widoczną szczególnie w pracach twórców drugiej połowy XX wieku. To jednakże Wyspiański, Kantor i Szajna wydają się ze sobą połączyć, co daje unikatowy materiał badawczy. Kantor i Szajna odwoływali się w swoich pracach do Wyspiańskiego. Dla ich twórczości sztuka zrodzona u progu XX wieku stała się wręcz katalizatorem nowych estetyk.

Rozdział I

Artysta i sztuka w stanie liminalnym, czyli między antropologią genetywu a performatyką

„Historia jest złudzeniem”

W 1981 roku Mieczysław Porębski tekstem zatytułowanym *Nauki humanistyczne a etnologia (tezy)* odpowiedział na ankietę pisma „Polska Sztuka Ludowa” (obecnie „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka”), dotyczącą współczesnej roli etnologii, etnografii i ludoznawstwa. Badacz zauważył, że zainteresowanie nauk humanistycznych antropologią, a zwłaszcza reprezentowaną przez niego dziedziną wiedzy, jaką była historia sztuki, wzrosło w latach 60. XX wieku. Porębski powiązał ten fakt z trzema zasadniczymi zmianami, które zaobserwował w szeroko rozumianej historii społecznej po 1945 roku. Chodziło o dostrzegalne procesy denazyfikacji i destalinizacji oraz o ważną kwestię dekolonizacji, która wynikała z dwóch poprzednich. Autor analizy uważał, że dzięki nim zakończył się definitywnie wiek XIX, a historia i świat mogły wkroczyć w nową erę, która potrzebowała nowych metodologii zarówno do refleksji, jak i do opisu rzeczywistości.

Kilka lat temu Zbigniew Benedyktowicz, antropolog kultury, zadał pytanie o początki nowego milenium – chcąc na nie odpowiedzieć, powrócił po czterdziestu latach do słów Porębskiego i bazując na jego tezach, przedstawił główne aspekty rozwoju kultury w XXI wieku. W odróżnieniu od poprzednika współczesny badacz oparł swój wywód na dwóch filarach. Z jednej strony uznał rolę, jaką odegrał rozwój technologiczny, którego początki możemy zaobserwować już w połowie XIX wieku. Ale z drugiej strony zwrócił uwagę na niebywały rozkwit komunikacji międzyludzkiej, który nastąpił od czasów upowszechnienia się kolei, samolotów i samochodów¹. Na poparcie swoich tez Benedyktowicz przywołał szczegółowe daty ważnych według niego wydarzeń, niektóre z nich tu wymienię: w latach 20. i 30. XIX wieku powstaje dagerotyp, komercyjnie dostępny od roku 1839, którego, mówiąc w uproszczeniu, następstwem był rozkwit fotografii,

1 W tym miejscu należy przyznać Benedyktowiczowi rację, gdyż dynamikę rozwoju procesu komunikacji międzyludzkiej można dostrzec w niebywalej wręcz ekspansji internetu i wciąż rosnącej popularności mediów społecznościowych, które stały się u progu drugiego dziesięciolecia XXI wieku siłą nie tylko społeczną czy kulturotwórczą, ale również narzędziem politycznym.

a w 1895 roku w Salonie Indyjskim w piwnicy Grand Café przy bulwarze Kapucynów w Paryżu odbywa się pokaz ruchomych obrazów braci Lumière, pierwsza na świecie publiczna projekcja filmowa; w 1851 roku pod kanałem La Manche zostaje przeciągnięty kabel elektryczny, czego konsekwencją jest rozwój telegrafu; w 1890 roku zostaje uruchomiona fabryczna produkcja samochodów; w 1900 roku w powietrze wzbija się pierwszy sterowiec Zeppelina z pięcioma osobami na pokładzie. Ten subiektywny przegląd ważnych faktów i dat historycznych antropolog zamyka konkluzją:

Listę tę przywołałem, by na *odwrócone* pytanie Mieczysława Porębskiego (*Kiedy kończy się wiek XIX?*), czyli *Kiedy zaczyna się, gdzie ma swoje początki wiek XXI?*, móc dać jasną odpowiedź, zważywszy na współczesną kulturę potęgi obrazu, nowych mediów i nowych technologii: początki naszego XXI wieku sięgają lat dwudziestych–trzydziestych wieku XIX. Wiek XXI zaczyna się w pierwszej połowie XIX wieku!²

W zestawieniu wypowiedzi Porębskiego i Benedyktowicza zaskakuje metodologia prowadzonej analizy. Choć badaczy dzieli różnica wieku oraz fakt, że jeden jest historykiem sztuki, a drugi etnologiem, to obu łączy wnikliwość w obserwowaniu przeobrażeń kultury. W ich wypowiedziach fascynuje chęć znalezienia przyczyn powstawania znaczących zmian estetycznych widocznych w przekazie kreowanym przez artystów XX i XXI wieku. W tych naukowych koncepcjach twórcy sztuki zyskali status indywidualistów o poza-codziennej wrażliwości. Należy też rozumieć, że w interpretacji zarówno Porębskiego, jak i Benedyktowicza kultura została potraktowana jako wektor wypadkowy szeregu czynników, które w równym stopniu wiążą się z ogólnym rozwojem estetyki, co wynikają z postępu technologicznego danej epoki.

Benedyktowicz dodatkowo w centrum swoich dociekań umieścił etnologię, dyscyplinę, którą on sam reprezentował, a przedstawioną listę wynalazków uzupełnił o naukę należąca do sfery dysput uniwersyteckich, a nie inżynierskich innowacji technologicznych. Otóż zwrócił uwagę, że około roku 1851 wyłoniły się i określiły swoją odrębność w obszarze badań humanistycznych dyscypliny: etnografia i etnologia, a także pośrednio antropologia. Benedyktowiczowi należy przyznać rację, pomimo że przywołana przez niego data jest dyskusyjna, bo już chociażby Zbigniew Jasiewicz, etnolog badający rozwój tej nauki w procesie historycznym, przesunął nieco w czasie sam jej początek. Uznał, że kamieniem milowym polskiego

2 Zbigniew Benedyktowicz, *Elementarz tożsamości*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 33.

ludoznawstwa był list z 1802 roku Hugona Kołłątaja do Jana Maja, księgarza i wydawcy krakowskiego, „zawierający projekt opisu stanu kultury ludowej na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej”³. Jasiewicz dostrzegł także doniosłość książek Ignacego Lubicz Czerwińskiego *Okolica zadniestraska między Stryjem a Łomnicą* z 1811 roku i Zoriana Dołęgi Chodakowskiego *O słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*⁴ z 1818 roku jako prób pierwszych analiz etnograficznych lokalnego folkloru ludowego. Ważnym wydarzeniem w rozwoju polskiej etnologii były wykłady Wincentego Pola na Uniwersytecie Jagiellońskim w roku akademickim 1850/1851, poświęcone kulturze Wschodu. „To właśnie skoncentrowanie uwagi na sprawach narodowości i narodu, rozumianych jako formy i przejawy etniczności, stało się podstawą innego oryginalnego, choć nie oderwanego od ówczesnej nauki europejskiej, projektu *nauki o narodowości, czyli etnologii*”⁵. Jasiewicz powołuje się również na artykuł Jana Rymarkiewicza, powstańca listopadowego, nauczyciela, historyka i polonisty, który w 1849 roku zaproponował uznanie

etnologii za dyscyplinę porównawczą i teoretyczną, stanowiącą nadbudowę nad opisową etnografią. Nawoływał ponadto, w atmosferze społecznej i politycznej wywołanej przez wydarzenia Wiosny Ludów, do nauczania etnologii w szkołach i stworzenia katedr uniwersyteckich⁶.

Benedyktowicz uznaje, że dopiero wykłady Pola w Krakowie dały początek nowemu myśleniu o kulturze. Trzeba pamiętać, że rodząca się w połowie

-
- 3 Zbigniew Jasiewicz, *Początki polskiej etnologii i antropologii kulturowej od końca XVIII wieku do roku 1918*, Instytut im. Oskara Kolberga, Poznań 2011.
 - 4 Maria Janion, autorka wnikliwych analiz dorobku literackiego polskiego romantyzmu, w swoich pismach również zwróciła uwagę na książkę Chodakowskiego. Wydaje się, że dopiero publikacje literaturoznawczyń przywróciły powszechną pamięć o pierwszym polskim etnografie, starożytniku i archeologu, który choć był obecny w analizach specjalistycznych, nigdy wcześniej nie stał się ważnym bohaterem omówienia kulturoznawczego dorobku XIX wieku. Leszek Kolankiewicz dokonał ciekawej analizy współczesnej obecności kulturowej dzieła Chodakowskiego, zwracając uwagę na niezwykłą fascynację jego książką widoczną szczególnie w pierwszych latach działalności twórczej Włodzimierza Staniewskiego w ramach założonego przez niego Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice pod Lublinem. Por. Maria Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007; Leszek Kolankiewicz, *Dziady, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999; por. także Julian Maślanka, *Zorian Dołęga Chodakowski. Jego miejsce i wpływ na polskie piśmiennictwo romantyczne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków 1963. Maślanka jest też redaktorem wznowionego wydania książki Chodakowskiego – *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem oraz inne pisma i listy*, Warszawa 1967.
 - 5 Zbigniew Jasiewicz, *Etnologia polska. Między etnografią a antropologią kulturową*, „Nauka” 2006, nr 2, s. 65.
 - 6 Tamże, s. 67.

XIX wieku nauka skierowana była początkowo w stronę analizy zachodzących zmian w obrębie kultur narodowych. W Polsce było to szczególnie istotne, bo ściśle wiązało się z chęcią zachowania tożsamości oraz ochrony dziedzictwa kulturowego kraju, którego granice od końca XVIII wieku wyznaczały obrysy terytorialne trzech obcych państw. Cytowana wypowiedź Rymarkiewiczza czasowo pozostaje zbieżna z powstawaniem monumentalnego dzieła Oskara Kolberga, który zbierał polskie ludowe pieśni i przyśpiewki, dokumentował obyczaje, skupiając się na analizie głównie kultury ludowej różnych regionów dawnej Rzeczypospolitej.

Joanna Tokarska-Bakir, pisząc o historii folklorystyki, będącej częścią etnologii, zwróciła uwagę, że kształtującą się dyscyplinę aż do połowy XX wieku chętniej wiązano z naukami biologicznymi, zatem nie z dyskursem humanistycznym, tylko ścisłym, opartym na doświadczeniu oraz realnych badaniach terenowych⁷. Ten sposób myślenia uformował Arnold van Gennep, który w 1924 roku postulował, że każdy, kto chce zająć się tego typu rozważaniami, „musi porzucić postawę historyczną i przyjąć postawę zoologów i botaników, którzy badają zwierzęta i rośliny w ich życiu i w ich środowisku, również żywym; a więc [musi – D.Ł.] zastąpić metodę historyczną metodą biologiczną”⁸.

Intencją moją nie jest przedstawienie historii etnologii czy antropologii. Chcę jedynie wykazać, że początki dziedzin, których centralnym obszarem zainteresowania jest kultura rozumiana w sposób szeroki – obejmująca zarówno obszary tak zwanej kultury ludowej obszarów wiejskich, jak i współcześnie skupiająca się na analizie subkultur miast – łączyły się z rozwojem technologiczno-komunikacyjnym współczesnych społeczeństw. Powstały dyskurs dotyczący szeroko rozumianych zjawisk kultury i jej przemian pierwotnie nie był powiązany z historycznym, linearnie prowadzonym wnioskowaniem, tylko ze ścisłymi badaniami empirycznymi, bazującymi na konkretnie zdefiniowanych i opisanych faktach. Współcześnie rozumiana antropologia kultury używana jest natomiast zarówno do opisu zjawisk społecznych, jak i estetycznych. Dyscyplina ewoluowała zatem od badań ścisłych w stronę analiz porównawczych, których charakter niejako *ex post* wywodzi się z badań podstawowych.

7 Por. Joanna Tokarska-Bakir, *Przemiany*, w: Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. Beata Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

8 Arnold van Gennep, *Folklore*, Paris 1924, cyt. za: Giuseppe Cocchiara, *Dzieje folklorystyki w Europie*, przeł. Wojciech Jenkiel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 516.

Książki Bronisława Malinowskiego⁹ i Stefana Czarnowskiego¹⁰ były z pewnością pierwszymi publikacjami, które zwróciły uwagę badaczy z innych dziedzin na obszar zainteresowań i metodologii antropologii jako nauki wyłaniającej się z etnografii i etnologii.



II. 1.1

Odczyt prof. Mieczysława Porębskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi 1974 r. Autor zdjęcia nieznan.

Przywołany wyżej Porębski pisał:

Jeszcze zanim dotarła do nas z Zachodu fala zainteresowania problematyką i problemami antropologii strukturalnej, byliśmy nieźle obznajomieni z funkcjonalizmem Malinowskiego

-
- 9 Bronisław Malinowski, *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia* (*Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanezji*); książka opublikowana została w 1929 roku, w polskim tłumaczeniu Andrzeja Waligórskiego i Józefa Chałasińskiego ukazała się po raz pierwszy w 1938 roku.
- 10 Prace Stefana Czarnowskiego dotyczące kultu św. Patryka, patrona Irlandii, były dobrze znane polskiemu czytelnikowi, gdyż zostały wydane w latach 20. i 30. XX wieku. Na polu badań łączących różne aspekty kultury z pewnością najważniejsze są książki Czarnockiego: *Kultura* z 1938 i *Spółczesność*. *Kultura* z 1939.

czy koncepcjami Czarnowskiego wprowadzającymi Sacrum i Profanum, Centrum i Peryferie do badań nad przestrzenią i podziałem w religii i magii. [...] Na tak przygotowanym gruncie nastąpiła, w moim przypadku, recepcja propozycji antropologicznych, głównie wychodzących ze środowisk francuskich [...]”¹¹.

Historyk sztuki napisał, że w 1960 roku w Paryżu zwrócił uwagę na antropologicznych esecistów: Rogera Caillois, Georges’a Bataille’a i Michela Leirisa. Uznał, że proponowana przez nich metoda analizy przyczyniła się do lepszego zrozumienia procesu kulturowo-twórczego towarzyszącego kreacji dzieł. Porębski docenił również o dekadę późniejsze prace Claude’a Gaignebeta, francuskiego etnografa, który poprzez nawiązanie do badań Arnolda van Gennepa podjął się reinterpretacji twórczości François Rabelais’go i Pietera Breughla. Ponadto polski badacz zauważył, że w kontekstach historycznych analiza antropologiczna oparta na metodzie strukturalnej otwiera nowe wątki. Przy czym samo konstruowanie historii dotyczy rozumienia jej jako opowieści „w zależności od tego, jakie aspekty dziejowego procesu są brane pod uwagę”¹². Z historycznego punktu widzenia Porębski dokonał ważnego zastrzeżenia:

Jak wiadomo, wiek XIX gęsim jeszcze piórem Karola Marksa postawił nierozwiązalne w jego przeświadczeniu pytanie: jak to się dzieje, że wszystko się zmienia, przemijają ludzie, epoki, ideologie, formacje, a klasyczna sztuka grecka wciąż zachowuje swą nieumniejszoną wartość? Nie jest wykluczone, że nasz rozpoczęty z sześćdziesięcioletnim poślizgiem, scybernetyzowany i skomputeryzowany wiek XX odpowie na nie: dzieje się tak, ponieważ historia jest złudzeniem¹³.

Enigmatyczne stwierdzenie o nieco prowokacyjnym zabarwieniu historyk od razu dookreślił w kontekście dostrzeżonej przez siebie przemiany kulturowej:

Przewidując taką odpowiedź, nie chciałbym, żeby została ona potraktowana jako efektywny paradoks. Gdy się obserwuje drogi myślowe naszego stulecia, któremu przyszło rozliczyć się

11 Mieczysław Porębski, *Nauki humanistyczne a etnologia (tezy)*, „Polska Sztuka Ludowa” 1981, nr 2, s. 80.

12 Tamże, s. 81.

13 Tamże.

z dziedzictwa wieku poprzedniego w okolicznościach szczególnie dramatycznych, trudno nie zauważyć, że myśl ta wraca do tego, co nawet przy najdalej posuniętej zmienności parametrów demograficznych, technologicznych czy informacyjnych trwale zakreśla nieprzekraczalne granice ludzkiej kondycji. Chodzi o tzw. sytuacje graniczne, takie jak miłość, zdrada, śmierć, głód, tortura. Wyobrażenia ludzka od wieków i tysiącleci penetrowała te obszary, dziś robi to z jakąś aż obsesyjną skwapliwością zarówno w szczytowych swych literacko-filozoficznych osiągnięciach, jak i w skali najbardziej masowej, poprzez film, kieszonkowce, komiksy, fikcję naukową, pornografię, horror, kryminały. Sygnalizuje to potrzebę nawrotu do esencjonalnych pytań natury ontologicznej i aksjologicznej, na które trudno by szukać odpowiedzi w ramach historycznego relatywizmu czy historycznej teleologii¹⁴.

Konkluzja, do której doszedł badacz, nie powinna dziwić, gdyż Porębski na początku swojej obszernej odpowiedzi na ankietę „Kontekstów” odniósł się do szeroko rozumianej historii społecznej drugiej połowy XX wieku. Wymienione przez badacza tak zwane sytuacje graniczne stały się istotne dla przeobrażeń kultury po traumie II wojny światowej. W latach 80. XX wieku historyk sztuki uznał, że dramatyczność doświadczeń lat 40. zmieniła podejście do kondycji ludzkiej, pozwoliła wręcz poddać nowym badaniom możliwości człowieka i jego odczuć emocjonalnych na różnych poziomach aktywności: miłości, złości, gniewu, bólu. Porębski pisze o *penetracji* obszarów granicznych z *obsesyjną skwapliwością*, co ewidentnie wiąże się z chęcią ustalenia jakiegoś punktu końcowego w ewolucji kultury, którego już nie będzie można przekroczyć. Tym samym kwestia liminalności stała się w swej istocie papierkiem lakmusowym wrażliwości współczesnego społeczeństwa. Można nieco przewrotnie postawić pytanie: czy jest to jedyna funkcja owej dostrzeżonej przez Porębskiego rozpętanej po wojnie niemal manii ukazywania stanów granicznych? W cytowanej wypowiedzi historyka sztuki zauważmy także nutę dyplomatycznego tonu lekkiego dyskredytowania marksistowskiej metodologii interpretacji, która przez długie lata porządkowała dyskursy naukowe toczące się w Polsce, szczególnie jeszcze na początku lat 80. XX wieku. To ważne, że analiza liminalności nie została przez badacza połączona z obowiązującym ówczesnie nurtem, którego zależność polityczna determinowała wszelkie wnioski. Historyk sztuki rozumiał, że o zjawisku tak zwanej graniczności w sztuce należy mówić inaczej, odmiennie, może niejako wbrew utartym schematom.

14 Tamże.