



**Mateusz Żebrowski**

**OJCZYZNY MAGICZNE  
I ICH TWÓRCY  
W LITERATURZE I FILMIE  
NA PRZEŁOMIE  
XX I XXI WIEKU**

universitas

**Mateusz Żebrowski** – kulturoznawca, filmoznawca, krytyk filmowy. Wraz z Martą Chylińską prowadzi popularnego wideobloga o tematyce filmowej – Drugi Seans. W ramach Drugiego Seansu współprowadzi „Nadzieje polskiego kina” – cykl spotkań z młodymi polskimi reżyserami, często przed pełnometrażowym debiutem. Dwukrotny stypendysta ministra kultury w dziedzinie film z projektami: „Młoda szkoła” (o polskich reżyserach debiutujących po 2015 roku) oraz „Takie piękne kino się urodziło” (o dokumencie autobiograficznym w polskim kinie XXI wieku). Regularnie publikuje w „Czasie Kultury”, miesięczniku „Kino” i na portalu Filmweb.

Kopia dla  
**Kopia dla**

OJCZYZNY MAGICZNE  
I ICH TWÓRCY  
W LITERATURZE I FILMIE  
NA PRZEŁOMIE  
XX I XXI WIEKU



**Mateusz Żebrowski**

OJCZYZNY MAGICZNE  
I ICH TWÓRCY  
W LITERATURZE I FILMIE  
NA PRZEŁOMIE  
XX I XXI WIEKU

universitas

Publikacja dofinansowana ze środków Funduszu Wsparcia Twórców  
Stowarzyszenia Kopipol



© Copyright by Mateusz Żebrowski and Towarzystwo Autorów  
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2026

ISBN 978-83-242-4265-8  
e-ISBN 978-83-242-6948-8  
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzja  
*prof. dr hab. Grażyna Stachówna*

Opracowanie redakcyjne  
*Agnieszka Sabak*

Skład i łamanie  
*Pracownia Słowa*

Projekt okładki i stron tytułowych  
*Paweł Sepielak*

Fotografia na okładce  
*Mateusz Żebrowski*

Druk  
Drukarnia Elpil  
ul. Artyleryjska 11  
08-110 Siedlce

[www.universitas.com.pl](http://www.universitas.com.pl)

# Spis treści

Podziękowania.....	9
Wprowadzenie.....	11

## CZĘŚĆ I

ROZDZIAŁ I. Czynniki wzrostu popularności dzieł „przecucia innego porządku”.....	33
1. Prywatność i heterogenizacja rzeczywistości.....	34
1.1 „Ja” <i>versus</i> „Ja”.....	37
1.2 „Ja” <i>versus</i> „Inny”.....	39
1.3 „Ja” <i>versus</i> kultura.....	42
Pomiędzy osobistym a kulturowym życiem przedmiotów..	42
Etno-religia.....	45
2. Religia prywatna.....	46
3. Sztuka „przecucia innego porządku”.....	49
ROZDZIAŁ II. Ontologia ojczyzn magicznych – magia.....	51
1. Twórczość artystyczna jako „działalność magiczna”.....	51
2. Synkretyzm – wprowadzenie do zagadnienia magii u twórców ojczyzn magicznych.....	56
2.1. Punkty styczne w magicznym synkryzmie.....	61
Magia miejsca.....	61
Panteizm.....	61
3. Autor i jego biografia wewnętrzna.....	64
3.1. Unia doświadczeń autor – odbiorca.....	66
3.2. Dzieciństwo jako biograficzna skarbnica magiczna.....	68
4. Magia immanentna w dziele.....	70
4.1. Magia prywatna.....	70
4.2. Magia tradycji i etniczności.....	73
5. Pokrewieństwo realizmu magicznego i dzieł ojczyzn magicznych.....	74
5.1. Czym jest realizm magiczny?.....	74
5.2. Realizm magiczny a dzieła ojczyzn magicznych.....	75

Cechy fundamentalne .....	76
Realizm magiczny w kontekście postmodernizmu i postkolonializmu .....	80
<b>ROZDZIAŁ III. Epistemologia i aksjologia ojczyzn magicznych – miejsce .....</b>	<b>85</b>
1. Wprowadzenie do teorii miejsca w dziełach twórców ojczyzn magicznych .....	85
1.1. Geopoetyka .....	85
1.2. Dwie koncepcje miejsca .....	87
1.3. Indywidualne i zbiorowe postrzeganie miejsca .....	89
2. Konstrukcja <i>axis mundi</i> w ojczyznach magicznych .....	91
2.1. Ustanawianie miejsca jako wynik negocjacji z naturą .....	92
2.2. Granice miejsca .....	97
2.3. Komunikacja z <i>genius loci</i> .....	98
3. Autor i jego ojczyzna magiczna .....	101
3.1. Heterogeniczność autobiograficznego „Ja” .....	101
Autofikcja .....	103
Sytuacja autobiograficzna .....	104
3.2. Miejsce autobiograficzne .....	107
3.3. Ahistoryczne ojczyzny (anty)peryferyjne .....	109

## CZĘŚĆ II

<b>ROZDZIAŁ IV. Nasycenie magią w dziełach twórców ojczyzn magicznych .....</b>	<b>117</b>
1. Magia w <i>Jonathanie Strange’u i panu Norrellu</i> Susanny Clarke .....	117
Północna Anglia jako ojczyzna magiczna w twórczości Susanny Clarke .....	118
Kultura w służbie angielskiej magii .....	121
Magia antyczna .....	123
Gnoza niekompletna .....	128
Faerie .....	134
Legendy arturiańskie w Faerie .....	139
Król Kruków – Artur i <i>genius loci</i> północy .....	140
2. Twórczy wariant magii ludowej w <i>Jańciu Wodniku i Cudownym miejscu</i> Jana Jakuba Kolskiego .....	144

Wieś mazowiecka jako ojczyzna magiczna w twórczości Jana Jakuba Kolskiego. . . . .	144
Popielawska topografia emotywna . . . . .	145
Pogański katolicyzm w Jańciolandzie . . . . .	149
Magia codzienności . . . . .	151
Magia zjawisk cudownych . . . . .	158
Rola wody w magii zjawisk cudownych . . . . .	163
Magia natury – holizm popielawskiego świata. . . . .	167
3. Teatr dramatu magicznego w <i>Stambule. Wspomnieniach</i> <i>i mieście</i> Orhana Pamuka . . . . .	170
Stambuł jako ojczyzna magiczna w twórczości Orhana Pamuka . . . . .	170
Przynależność do miasta . . . . .	173
<i>Stambuł...</i> jako powieść inicjacyjna. . . . .	178
Teatr magiczny: rozplynięcie się w świecie . . . . .	180
Teatr magiczny: sobowtór/bliźniak . . . . .	182
Teatr magiczny: błędzenie po mieście. . . . .	185
4. Stambulska unia zwierząt i ludzi w <i>Kedi. Sekretnym życiu kotów</i> Ceydy Torun . . . . .	188
Stambuł jako ojczyzna magiczna w <i>Kedi. Sekretnym życiu</i> <i>kotów</i> . . . . .	188
(Anty)filozofia Lévinasa, czyli twarzą w twarz (pysk) ze zwierzęciem. . . . .	190
Miasto – miejsce międzygatunkowej wspólnoty . . . . .	195
ROZDZIAŁ V. Nasycenie etnicznością w dziełach twórców ojczyzn magicznych. . . . .	199
1. Tożsamość saamska w <i>Podróży na dźwiękach szamańskiego</i> <i>bębna</i> Ailo Gaupa. . . . .	199
Sápmi jako ojczyzna magiczna w <i>Podróży na dźwiękach</i> <i>szamańskiego bębna</i> . . . . .	199
Ailo Gaup – szaman saamskiego odrodzenia . . . . .	200
Gaup i Jon – autor i jego <i>alter ego</i> . . . . .	204
Narodziny szamana – śmierć Ego jako poszukiwanie apolitycznej tożsamości etnicznej. . . . .	205
Narodziny szamana – droga ku odnalezieniu tożsamości indywidualnej. . . . .	208
Narodziny szamana – zanurzenie się w krajobrazie . . . . .	213
Szaman uformowany. . . . .	216

2. Küstendorf, czyli mała magiczna Jugosławia w najnowszej twórczości Emira Kusturicy . . . . . 219
- Wieś bałkańska jako ojczyzna magiczna w filmach
- Emira Kusturicy . . . . . 220
- Sarajewo utracone, Küstendorf obiecany . . . . . 221
- Jugonostalgia . . . . . 226
- Etniczność kusturicka . . . . . 229

## ROZDZIAŁ VI. Nasylenie mitem w dziełach twórców ojczyzn

magicznych. . . . . 235

1. Tatry jako kraina *in statu nascendi* w filmach Pavola Barabáša . 235
  - Tatry apolityczne . . . . . 236
  - Tatry jako ojczyzna magiczna w filmach Pavola Barabáša . . . . . 241
  - Świat bogów i kuzynów . . . . . 244
  - Człowiek w górach – dwie opowieści mityczne . . . . . 246
  - Heros pokonany . . . . . 247
2. Trwanie mitu celtyckiego w animacjach Tomma Moore'a . . . . . 251
  - Irlandia jako ojczyzna magiczna w twórczości
  - Tomma Moore'a . . . . . 251
  - Droga mitu . . . . . 253
  - Podwójność mitu . . . . . 257
  - Kod mitologiczny . . . . . 259

Epilog. Powrót historii i zmierzch ojczyzny magicznej? . . . . . 265

    Powrót historii . . . . . 265

    Od sztuki społecznej i politycznej po ucieczkę . . . . . 268

1. Amorficzny Sтамбуł . . . . . 273
2. *Nie chcę tu być* – ucieczka z Popielaw . . . . . 277

Filmografia . . . . . 285

Bibliografia . . . . . 287

Netografia . . . . . 301

Indeks nazwisk . . . . . 303

## Podziękowania

Ze względu na charakter mojej książki, której centrum stanowi miejsce – rzeczywiste, osobiste i magiczne – podziękowania chcę rozpocząć od uhonorowania wyjątkowych przestrzeni. Prawdziwym matecznikiem było dla mnie łódzkie osiedle Chojny. Myliłby się ten, kto uważałby, że blokowiska nie kryją w sobie magii czy pierwiastków mitycznych. Kryją, choć są one nieco inne niż mit miejsc osadzonych w długim kulturowym trwaniu. Nie mniejszą rolę na mojej emotywniej mapie magicznej odgrywają: rozumiana po PRL-owsku działka położona na łódzkich peryferiach, gdzie bawiłem się pośród łąk, zagajników i ugorów, oraz malownicza gorczańska wieś Ochotnica Górna – i tu, i tu regularnie spędzałem wakacje.

Równie duże podziękowania – wciąż rezygnując z antropocentrycznej perspektywy – należą się zwierzętom towarzyszącym mi podczas pisania. Kiedy rozpoczynałem pracę nad książką, wokół mnie nie kręciły się żadne czworonożne stworzenia. Dziś, w momencie jej wydania, na fotelu obok posypia wzięta ze schroniska czarna (z białymi skarpetkami) suczka Szalwia, a fotele okupują rudy kot Imbir, również schroniskowy, oraz wiejska kocia znajda (o umaszczeniu pingwinka) Działmdziorek. Ich mięciutka sierść, rozmowy z nimi, choć naznaczone międzygatunkową przepaścią, dają poczucie ukojenia i bezpieczeństwa w międzygatunkowym kolektywie.

Są też, w żadnym razie nie mniej ważni, ludzie. Wciąż wszak najlepiej porozumiewamy się z *homo sapiens*, a bliscy z naszego gatunku są nieocenionym wsparciem. Nie inaczej było i jest ze mną. Dziękuję mojej mamie i żonie za wyrozumiałość i nienachalność we wspieraniu, kiedy już nie chciałem słyszeć: „A kiedy skończysz?”. Ojczyzny magiczne są poniekąd dowodem na to, że to, co najważniejsze w życiu, jest tuż obok – nie trzeba szukać wielkich odległych idei i potężnych niedosiężnych autorytetów. Mama zaszczepiła we mnie wrażliwość, dzięki której mogę dostrzegać okruchy magii w otaczającym świecie, i nauczyła mnie rozmawiać z otwartym umysłem. Mam szczęście tworzyć z żoną zgrany team nie tylko w życiu osobistym, ale również zawodowym, dzięki czemu codzienność zamienia się w pełną pasji podróż. Dziękuję też Leonardo wi, mojemu synowi, za piękne otwarcie nowego rozdziału w moim życiu.

Choć nieco przewrotnie odwróciłem zwyczajową kolejność podziękowań, przyszedł czas na kilka słów skierowanych do osób ze sfery akademickiej. Szczególne podziękowania należą się świętej pamięci profesor Joannie Ślósarskiej, która przez wiele lat była dla mnie czułą i wyrozumiałą mentorką – nauczyła mnie, jak mądrze stąpać po meandrach nauk humanistycznych.

Za radę, merytoryczne uwagi, ale i napędzające do dalszej pracy pochwały, spokój i niezwykłą wręcz wyrozumiałość, dziękuję profesor Natalzy Korczarowskiej-Różyckiej, promotorce mojego doktoratu.

Na koniec chcę wymienić osoby, które w sposób szczególny kształtowały mnie i wspierały w drodze naukowej i badawczej: profesor Bogumiła Fiołek-Lubczyńska, profesor Natalia Lemann, profesor Bogdan Banasiak, profesor Mariusz Bartosiak.

Jestem również wdzięczny nieprzebranej ilości osób, które na mnie wpływały, które mnie motywowały i które mi pomagały.

Wszystkim serdecznie dziękuję!

## Wprowadzenie

„Pierwsze zdanie jest zawsze najtrudniejsze” – mówi w scenie otwierającej *Jasminum* (2006) Gienia, pięcioletnia narratorka filmu Jana Jakuba Kolskiego. Niełatwo zacząć opowieść, niełatwo też zacząć książkę, która ma opisać fenomen dzieł w rodzaju *Jasminum*, czyli takich, w których uobecniają się ojczyzny magiczne. Gienia wielokrotnie powtarza (zarówno do innych bohaterów, jak i do widzów): „Co się dziwisz?” – a dziwić według niej nie powinny sprawy przyziemne, ale również te pozaracjonalne, jak choćby magia miłości wywoływana przez zapach kwiatów jaśminu. Dziewczynka widzi rzeczywistość subiektywnie, swoimi dziecięcymi oczami i nic jej nie zaskakuje. O tym poniekąd będzie opowiadała ta książka, o subiektywnym, emocjonalnym, indywidualnym i magicznym postrzeganiu przez literackich i filmowych twórców swojego małego miejsca na Ziemi. Indywidualne spojrzenie jest jednak oparte na tym, co definiuje owo miejsce – lokalnej kulturze i naturze.

Książka ma na celu zwrócenie uwagi na obecność oraz istotność we współczesnym kinie i literaturze kultury zachodniej tendencji określonej przeze mnie mianem twórczości ojczyzny magicznej. Dzieła ojczyzn magicznych są przykładem dowartościowania własnego miejsca postrzeganego w sposób subiektywny, przy jednoczesnym nacisku na tworzenie osobistego mitu korzystającego z *genius loci*, a także w oparciu o pozaracjonalny (w rozumieniu zachodnim) pierwiastek magiczny wynikający z naczelnej i uniwersalnej zasady magizmu, określonej przez religioznawcę Andrzeja Wiercińskiego jako „jedność świata i tego, co się dzieje w człowieku. Jedność tę zapewnia ciągłość przejść między rzeczami i zdarzeniami...”<sup>1</sup>. Istotne w toku analiz będzie nakreślenie różnorodności i niejednorodności dzieł ojczyzn magicznych. Różnice te wynikają z odmiennego podejścia autorów do miejsca, magii, etniczności, kreowania mitu, a także z powodu realizowanych konwencji rodzajowych bądź gatunkowych. Dzięki temu w książce ujawni się szerokie spektrum ojczyzn magicznych.

---

<sup>1</sup> A. Wierciński, *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*, Kraków 2010, s. 136.

Refleksją obejmującą dzieła filmowe i literackie, korzystam więc z dokonań literaturoznawstwa i filmoznawstwa. Łączenie namysłu nad dziełami z obu sztuk jest wdzięczną praktyką, ponieważ historia myśli filmowej wielokrotnie dialogowała z teorią literatury<sup>2</sup>, dlatego np. istotne dla opisywania ojczyzn magicznych refleksje na temat autobiografii w literaturze i filmie opieram na metodach literaturoznawców takich jak Paul de Man, Janet Varner Gunn czy Małgorzata Czermińska.

Jednocześnie obecna w książce analiza zjawiska kulturowego, jakim są dzieła ojczyzn magicznych, wybiega poza dziedzinę literaturoznawstwa i filmoznawstwa. Obecna tu refleksja ma charakter antropologiczny i religioznawczy – traktuję w niej twórczość wybranych autorów jako wyraz pewnego sposobu myślenia<sup>3</sup>, światopoglądu, który, jak twierdzi Thomas Luckmann, może być elementem czy wręcz podstawą prywatnej, indywidualnej religii i dowodem na transcendowanie siebie<sup>4</sup>. Twórcy ojczyzn magicznych chcą własnemu jestestwu w konkretnym miejscu (rozumianym geograficznie i kulturowo) nadawać głębi<sup>5</sup>.

Ojczyzna magiczna wpisuje się tym samym w refleksję antropologii miejsca czy geopoetyki rozumianych za Elżbietą Rybicką:

Ze skrzyżowania (...) pól badawczych wyprowadzić można szereg zagadnień (...) specyficznych dla geopoetyki (...) zogniskowanych na relacjach pomiędzy człowiekiem a przestrzenią (...). Po pierwsze, takie koncepcje, które z kategorii przestrzennych i doświadczenia miejsc czynią podstawę do nowego ujęcia podmiotowości i tożsamości. Po drugie, kwestie dotyczące doświadczania miejsc, a zwłaszcza ten ich aspekt, który związany jest ze zmysłową percepcją przestrzeni (...). Po trzecie, sferę relacji emocjonalnych człowieka z miejscami (...). Po czwarte wreszcie, zagadnienia rodzące się na styku autobiografii i geografii, a więc przestrzenne ramy

---

<sup>2</sup> J. Ostaszewski, *Słowo wstępne*, w: *Historia myśli filmowej*, Gdańsk 2007, s. 6–7.

<sup>3</sup> Przykładem podobnej metody, w której sztuka staje się punktem wyjścia do antropologicznej i religioznawczej refleksji, jest wielokrotnie cytowana przeze mnie publikacja Nataszy Korczarowskiej *Ojczyzny prywatne. Mitologia przestrzeni prywatności w twórczości Tadeusza Konwickiego, Jana Jakuba Koloskiego, Andrzeja Kondratiuka*, Kraków 2007.

<sup>4</sup> T. Luckmann, *Niewidzialna religia. Problemy religii w nowoczesnym społeczeństwie*, tłum. L. Bluszczyk, Kraków 2011, s. 130.

<sup>5</sup> Por. M. Napiórkowski, *Mitologia współczesna*, Warszawa 2018, s. 10.

pamięci autobiograficznej, geograficzne trajektorie życia, znaczenie miejsca dla biografii<sup>6</sup>.

Niezwykle ważne z metodologicznego punktu widzenia jest odróżnienie ojczyzny magicznej od ugruntowanych w antropologii miejsca koncepcji małej ojczyzny oraz ojczyzny prywatnej.

Stefan Starczewski charakteryzuje małą ojczyznę w następujący sposób: „W najbardziej ogólnym sensie «mała ojczyzna» oznacza miejsce zamieszkiwania człowieka, które go kształtuje, nad którym sprawuje pieczę”<sup>7</sup>. Leszek Kołakowski uzupełnia zaś, że mała ojczyzna, to:

(...) miasto czy wieś, w której się urodziliśmy, to środek świata. To przestrzeń niewielka, w której się obracamy – nasze domy, ulice, cmentarze, kościoły, to przestrzeń niewielka wielkim wysiłkiem ludzkim zabudowana, przez wojny niszczone i odbudowywana, to centrum świata<sup>8</sup>.

Twórcy ojczyzn magicznych rzeczywiście opowiadają o małych ojczyznach, w których się urodzili bądź z którymi się w wyniku poszukiwania matecznika dla własnej tożsamości związali. Ojczyzna magiczna w sztuce, podobnie jak mała ojczyzna, ma więc realnie istniejący przestrzenny desygnat dobrze znany autorom z empirycznego doświadczenia. Mała ojczyzna jest jednak niezwykle pojemną i nazbyt szeroką kategorią, żeby wystarczyła do wyczerpującego opisu analizowanych dzieł. Na dodatek koncepcja małej ojczyzny w sztukach narracyjnych spotykała się z krytyką<sup>9</sup>. Zarzucano jej eskapizm oraz skupienie się na melancholijnych wartościach czasu przeszłego, a tym samym uznawano, że autorzy dzieł

---

<sup>6</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 244.

<sup>7</sup> S. Starczewski, *Małe ojczyzny – tradycja dla przyszłości*, w: *Małe ojczyzny. Tradycja dla przyszłości*, red. S. Starczewski, S. Kosieleński, Warszawa 2000, s. 23.

<sup>8</sup> Wypowiedź Leszka Kołakowskiego z 1993 roku podczas uroczystości nadania mu tytułu honorowego obywatela Radomia.

<sup>9</sup> Aktualnie literatura małych ojczyzn, co jest dobrze widoczne w Polsce, ponownie staje się ważnym elementem współczesnej literatury. Kraina dzieciństwa opisywana w najnowszych realizacjach nurtu przedstawia małe ojczyzny z okresu przejściowego pomiędzy PRL a III Rzeczpospolitą. Przykładami mogą tutaj być *Guguły* Wioletty Grzegorzewskiej oraz *Skoruń* Macieja Płaza. Zob. M. Grzegorzewska, *Guguły*, Wołowiec 2014; M. Płaza, *Skoruń*, Warszawa 2015.

dotyczących małych ojczyzn „uciekają od wolności”, od czasu teraźniejszego<sup>10</sup>. Jak dowodzi Natasza Korczarowska:

(...) ufundowana na tej idei tożsamość staje się dla człowieka rodzajem arbitralnie narzuconej konieczności, gdyż identyfikacja z miejscem pierwszych doświadczeń nie dokonuje się na zasadzie swobodnego wyboru, lecz w wyniku nieodwołalnej sankcji – określona przestrzeń racjonalizuje powinność<sup>11</sup>.

Tak widziana mała ojczyzna kłóci się z koncepcją ojczyzny magicznej, która – zamiast skupiać się na przeszłości, tęsknocie za tym, co było i jak było, melancholijnym oglądzie „Ja” – dąży do uniwersalizacji czasu w miejscu. Twórcy ojczyzn magicznych korzystają przede wszystkim z koncepcji bezczasu bądź czasu cyklicznego. Zamiast diachronii uobecnia się czas mityczny zawsze będący „teraz”.

Koncepcję uwewnętrznienia małej ojczyzny ewokuje i uściśla ojczyzna prywatna. Termin zaproponowany przed kilkudziesięcioma laty przez Stanisława Ossowskiego w tekście *Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny*<sup>12</sup> wciąż jest aktualizowany w kolejnych pracach naukowych<sup>13</sup> i sprawdza się jako narzędzie w opisie osobistych relacji z miejscem. Ossowski przeciwstawia w swoim tekście ojczyznę prywatną ojczyźnie ideologicznej. Ta pierwsza, podobnie jak ojczyzna magiczna, charakteryzuje się osobistym stosunkiem do znanego, empirycznie postrzeganego wycinka przestrzeni. Zachodzi tutaj proces identyfikacji z miejscem, w którym wielokrotnie spędziło się znaczną część życia i które wpisało się w jednostkową tożsamość<sup>14</sup>. Ojczyzna prywatna, chociaż dzielona z innymi członkami lokalnej społeczności, zawsze będzie w pełni dana tylko postrzegającej ją w unikatowy sposób osobie. Ojczyzna ideologiczna jest przede wszystkim zbiorem symboli (hymn, godło, granice ojczyzny widoczne na mapie, wydarzenia historyczne), poprzez które zostaje rozpoznana i dzięki którym można się z nią identyfikować. Zbiór symboli

<sup>10</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka*, dz. cyt., s. 335.

<sup>11</sup> N. Korczarowska, *Ojczyzny prywatne*, dz. cyt., s. 3.

<sup>12</sup> S. Ossowski, *Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny*, w: *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1967, s. 201–226.

<sup>13</sup> Ojczyznę prywatną Stanisława Ossowskiego jako jedną z matryc metodologicznych wykorzystują w swoich publikacjach m.in. Natasza Korczarowska i Andrzej Majer. Zob. N. Korczarowska, *Ojczyzny prywatne*, dz. cyt., s. 8.

<sup>14</sup> S. Ossowski, *Analiza socjologiczna*, dz. cyt., s. 210.

dla każdego przynależącego do ojczyzny ideologicznej powinien być taki sam, szczególnie, że dana jednostka nie ma często własnych doświadczeń z większością geograficznie rozumianej ojczyzny ideologicznej<sup>15</sup>. Ojczyzna prywatna i ten, kto w niej partycypuje, związani są ze sobą bliskimi więzami bezpośredniego doświadczenia. Ossowski twierdzi, że ojczyzna prywatna stanowi przedłużenie osobowości i dla wyrażenia tej tezy posługuje się zręczną metaforą Tatr i taternika: „Tatry stanowią dla taternika ekstensję jego osobowości, pomimo że nie jest ich prywatnym posiadaczem, nie ciągnie z nich zysków, nie płaci od nich podatków”<sup>16</sup>.

Z Ossowskim zgadza się Andrzej Majer. W swoim *Mikropolis* opisuje proces identyfikowania się z niewielkim realnym fragmentem przestrzeni, który staje się mentalnym i duchowym centrum życiowej topografii każdego człowieka<sup>17</sup>. Fragment ten „jest autobiograficznym desygnatem przestrzeni mającej płynne, jednak dające się wyobrazić granice”<sup>18</sup>. Wewnątrz znajdują się noszące pozytywną emocjonalną sygnaturę budynki, krajobrazy, ale także rodzina, przyjaciele i znajomi<sup>19</sup>. Osoby kultywujące swoją ojczyznę prywatną, co zauważa Tomasz Burdzik, często większą wagę przykładają do punktów na mapie wchodzących w skład empirycznie postrzegalnej, intymnej topografii niż do narodowych miejsc pamięci<sup>20</sup>.

Konstruowanie miejsca jest więc procesem niemal biologicznym, często pozarozumowym, reliktowym, w którym człowiek dla własnego bezpieczeństwa znajduje schronienie i poznaje przestrzeń wokół siebie. Zdomawianie odbywa się jednak równocześnie, jak twierdzi Korczarowska, „na wyższym poziomie [dzięki – M.Ż.] artykulacji symbolicznej – poprzez słowa i obrazy”<sup>21</sup>. To one stają się podstawą systemu aksjologicznego opartego na doświadczaniu miejsca.

Chociaż współcześnie wyznaczanie małej ojczyzny wciąż jest aktem zakorzenienia się w świecie charakterystycznym dla społeczeństw tradycyjnych, to równocześnie fakt, że każda jednostka zmuszona jest dokonywać tego zabiegu w pojedynkę, co jest widoczne również w ojczyznach

---

<sup>15</sup> Tamże, s. 211.

<sup>16</sup> Tamże, s. 215.

<sup>17</sup> A. Majer, *Mikropolis. Socjologia miasta osobistego*, Łódź 2016, s. 72.

<sup>18</sup> Tamże, s. 17.

<sup>19</sup> Tamże, s. 7.

<sup>20</sup> T. Burdzik, *Przestrzeń jako składnik tożsamości w świecie globalizacji*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2012, nr 11, s. 14.

<sup>21</sup> N. Korczarowska, *Ojczyzny prywatne*, dz. cyt., s. 26.

magicznych, świadczy o głębokich zmianach paradygmatów. Problem ów za istotny w konstytuowaniu własnego miejsca uznaje Korczarowska:

Proces ten oznacza nieuchronne przejście od systemu wartości przejmowanych do systemu wartości tworzonych; od tradycyjnego horyzontu sensotwórczego metafizyki do współczesnego horyzontu jako świadomego wytworu twórczej wyobraźni jednostki<sup>22</sup>.

Skoro mała ojczyzna i ojczyzna prywatna są niewystarczające do opisanie fenomenu analizowanych dzieł, warto jasno wskazać, czym jest i czym charakteryzuje się ojczyzna magiczna. Kluczowe znaczenie ma dla niej (obecne już w samej nazwie) połączenie intymnej (ale nieoderwanej od społecznego postrzegania) unii autora z miejscem oraz myślenia magicznego rozumianego za antropologiem Andrzejem Wiercińskim jako „jedność świata i tego, co się dzieje w człowieku”<sup>23</sup>. Miejsce w ojczyznach magicznych jest zawsze realnym miejscem, które autor gruntownie poznał empirycznie i jest z nim emocjonalnie związany<sup>24</sup>. Nawet jeśli o tej autorskiej relacji z miejscem nie zaświadcza wprost samo dzieło, odbiorca może uzupełnić swoją wiedzę na ten temat z paratekstów (wywiadów, dzienników, wypowiedzi medialnych twórców). Jednocześnie w przypadku dzieł ojczyzn magicznych odbiorca nie zawsze ma do czynienia z oczywistą obecnością autora w tekście, wyrażoną poprzez wyraźne wprowadzenie do utworu samego siebie bądź zaznaczenie, że narracja odbywa się z punktu widzenia twórcy. Zamiast tego w dziełach ojczyzn magicznych obecne są różnorodne figury *porte parole* lub, co okazuje się najczęstszą praktyką, świat przedstawiony zostaje nasycony głęboko subiektywnym autorskim światopoglądem i spojrzeniem na miejsce. Trafnie pisał o tym Orhan Pamuk:

Ta starsza pani [obecna na spotkaniu autorskim z Orhanem Pamukiem – M.Ż.] nie pomyliła mojej historii z historiami moich fikcyjnych postaci. Zdawała się mówić o czymś głębszym, bardziej intymnym i sekretnym (...). Owa przenikliwa kobieta poznała mnie tak dobrze dzięki doświadczeniom

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 31.

<sup>23</sup> A. Wierciński, *Magia i religia*, dz. cyt., s. 136.

<sup>24</sup> Ojczyznę magiczną może stać się wieś, miasto, region, konkretny krajobraz. Istotne, żeby miejsce to produkowało sensory decydujące o projekcie tożsamości autorów, a także bohaterów dzieł.

zmysłowym, które podświadomie wprowadziłem do wszystkim swoich książek, obdarzając nimi bohaterów. Dokonałem na nich projekcji własnych doświadczeń...<sup>25</sup>.

Charakterystyczna dla sposobu konstruowania ojczyzn magicznych jest specyficzna cyrkulacja kulturowa: autor, odczuwając emocjonalny związek z miejscem, korzysta z jego ducha, czyli indywidualnych właściwości miejsca: geograficznych (panteistyczne postrzeganie konkretnego krajobrazu), biologicznych (niezwykle ważną rolę w ojczyznach magicznych odgrywiają zwierzęta i ich punkt widzenia, a więc obecne jest tak charakterystyczne dla wielu systemów magicznych odejście od antropocentryzmu i zwrócenie się w stronę holistycznej, panteistycznej jedności rzeczywistości) oraz kulturowych. Uwewnętrznia je i subiektywizuje, po czym obrazuje w swojej sztuce. W ten sposób perspektywa twórczej jednostki trafia do rezerwuaru kulturowego i staje się elementem tożsamości miejsca, z którego mogą korzystać inni. Jednostka w ponowoczesnym świecie sama musi ponieść wysiłek wykreowania tożsamości, ale ośrodkami sensu, które wcześniej zapewniała cała struktura społeczeństw archaicznych, może być twórczość artystyczna, ponieważ przyświeca jej ten sam cel: „ufundowanie własnego «miejsca» na odwiecznych podstawach symbolicznych”<sup>26</sup>. Dzięki tej funkcji, spełnianej przez twórców ojczyzn magicznych, „język prywatnego mitu okazał się jednym z najprostszych języków przekazywania uniwersalnej prawdy o fenomenach ponadjednostkowych”<sup>27</sup>.

Autorzy ojczyzn magicznych kreują mity założycielskie i półprywatne mitologie. Opowieści – nawet te o najsilniejszym indywidualnym zabarwieniu – zyskują znaczenie nie tylko dla twórcy, ale również dla odbiorców emocjonalnie przywiązanych do danego horyzontu znaczeń. Owoce to opisaniem wyławianych z kultury i subiektywizowanych przez autorów rytuałów oraz prezentacją relacji międzyludzkich w odcięciu od historycznej doraźności, co sprawia, że mogą się one stać mitami założycielskimi jednostki i miejsca<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> O. Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, tłum. T. Kunz, Kraków 2012, s. 49–50.

<sup>26</sup> N. Korczarowska, *Ojczyzny prywatne*, dz. cyt., s. 31.

<sup>27</sup> Tamże, s. 14.

<sup>28</sup> „Zapewne zastanawiasz się, co Popielawy mogą mieć wspólnego z polskim kinem? Okazuje się, że bardzo dużo. Wieś jest naznaczona, a nawet nasyciona kinem, a wszystko za sprawą Jana Jakuba Kolskiego. Tym, którzy nie słyszeli tego nazwiska, podpowiem, że mówimy o wybitnym reżyserze, operatorze i pisarzu,

Ważnym elementem – związanym z opisaną powyżej cyrkulacją kulturową wpływającą na charakter dzieł ojczyzn magicznych – jest poczucie przynależności twórcy do miejsca rozumianego jako zestaw idei, wierzeń i rytuałów, a co za tym idzie również do konkretnych elementów folkloru i etniczności. Autorzy czują się częścią wspólnoty. Niekiedy wiąże się to z ewokowaniem etno-religii określanej przez Wojciecha Józwiaka jako „dziedzictwo, obyczaj, tradycje i własny, oryginalny głos swojego narodu, plemienia czy etnosu...”<sup>29</sup>. Etno-religia łączy się w ojczyznach magicznych z religią prywatną autorów opartą na osobistym światopoglądzie<sup>30</sup>, własnym systemie aksjologicznym i mitologizacji biografii. Autorzy ojczyzn magicznych ubóstwiają i umagiczniają własne życie, pamięć i przedmioty znajdujące się w ich otoczeniu, a także rozlokowują siebie w krajobrazie. Można więc stwierdzić, że magia w opisywanym fenomenie rodzi się na przecięciu tego, co jednostkowe (magiczny dramat poszukiwania własnej tożsamości obecny w pracach Ernesto de Martino<sup>31</sup>) i etniczne, a więc zjednuje ze sobą myślenie poprzez „My”, co wyróżnia kultury archaiczne, i poprzez „Ja” tak charakterystyczne dla nowoczesności.

Swoistym *differentia specifica* dla dzieł ojczyzn magicznych jest również antyperyferyjność i ahistoryczność. Autorzy rezygnują z wpisywania swojej twórczości w antynomię „centrum” – „peryferia” oraz w narrację wielkiej historii. Ojczyzny magiczne, chociaż często przedstawiają obszary i grupy społeczne wykluczane i marginalizowane w dyskursie przez setki lat, to jednak nie potrzebują określenia siebie w stosunku do szeroko rozumianego kolonizatora. Same dla siebie stanowią centrum. Odejście od dychotomii „centrum” kontra „peryferie” skutkuje również zwróceniem się w stronę mikrohistorii, codzienności, bezczasu. Bohaterowie ojczyzn magicznych nie uczestniczą w wielkich procesach historycznych, raczej znajdują się na ich uboczu, a nawet bywają ich nieświadomi lub,

---

który już od dziecka był bardzo silnie związany z tym miejscem” – w taki sposób na stronie promującej walory turystyczne Popielaw pisze się o „magii miejsca” nasyconego kinem. K. Kotela, *Filmowa wieś – Popielawy*, <https://www.tomaszow-tit.pl/na-pierwszej-linii-walki-z-koronawirusem/7530-filmowa-wies-popiela-wy> (dostęp: 22.03.2023).

<sup>29</sup> W. Józwiak, *Nowy szamanizm. O tym, co magiczne, słowiańskie i archaiczne we współczesnym świecie*, Białystok 2008, s. 168.

<sup>30</sup> Thomas Luckmann uważał światopogląd za przejaw tak zwanej niewidzialnej, pozainstytucjonalnej, prywatnej religii. T. Luckmann, *Niewidzialna religia*, dz. cyt., s. 122.

<sup>31</sup> E. de Martino, *Świat magiczny. Prolegomena do historii magizmu*, tłum. B. Nuzzo, Kraków 2011, s. 72.

jak w przypadku *Podróży na dźwiękach szamańskiego bębna* Ailo Gaupa, programowo odcinają się od wielkich narracji. Ojczyzna magiczna wydaje się samowystarczalna.

Rezygnuję z metody, według której dzieło może zostać uznane za reprezentanta danego gatunku/nurtu tylko w przypadku wystąpienia wszystkich jego cech definicyjnych. Praktyka ta często zaciemnia i ogranicza możliwość wyjaśnienia fenomenów kulturowych, o czym przekonał się chociażby Philippe Lejeune, francuski badacz autobiografizmu, konstruując taką definicję tekstów autobiograficznych, które wykluczały z tego grona dzieła w sposób oczywisty oparte na biografii twórcy<sup>32</sup>. Dlatego tak ważne w rozprawie będzie położenie nacisku na stopniowalne nasycenie dzieł ojczyzn magicznych magią, etnicznością i mitem.

Decydującymi pojęciami dla ojczyzny magicznej są splecione ze sobą pojęcia „magii” i „miejsca”. Refleksja nad nimi w antropologii i religioznawstwie stanowi teoretyczny kościec, który funkcjonuje jako podglebie rozumienia ojczyzny magicznej. Kwestie poruszone w tym fragmencie gruntownie rozszerzam w pierwszych trzech rozdziałach. Poniżej jedynie wzmiankuję o użytecznych jako narzędzia analityczne koncepcjach „magii” i „miejsca”.

Postrzeganie „magii” oraz „miejsca” w taki sposób, w jaki uobecniają się one w dziełach ojczyzn magicznych, stało się możliwe, dzięki przemianom kulturowym oraz klimatowi ponowoczesności, które przygotowały grunt pod zaistnienie różnorodnych sposobów myślenia, a tym samym i dzieł wykraczających poza paradygmat racjonalizmu. Szczególną rolę w tym procesie odegrało dowartościowanie prywatności, która pozwoliła jednostce na samostanowienie, a tym samym na niepodążanie za totalizującymi wizjami rzeczywistości. Człowiek w ponowoczesności otrzymał możliwość zwrócenia się ku lokalności i indywidualności, o czym piszą chociażby Thomas Luckmann w książce *Niewidzialna religia* i Danièle Hervieu-Léger w publikacji *Religia jako pamięć*.

Myślenie magiczne jest w dziełach ojczyzn magicznych podstawową metodą światotwórczą. Podobnie jak Andrzej Wierciński uważam, że: „W przeciwieństwie do religii, magia jako taka nigdy nie wytworzyła własnego, ogólnego i zintegrowanego modelu świata, z którego konsekwentnie

---

<sup>32</sup> M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013, s. 7–8.

wynikałyby jej obrzędy”<sup>33</sup>. Tym samym magizm<sup>34</sup> uobecnia się w kulturze i sztuce na wiele nietożsamyh sposobów. Pojawiają się jednak pewne zbieżności. Najważniejszymi elementami magizmu, występującymi we wszystkich analizowanych dziełach, są: panteizm jako zasada ubóstwienia całego świata i jedności rzeczy: flory, fauny, przyrody nieożywionej i człowieka; a także magia miejsca rozumiana jako dialog człowieka z duchem miejsca. Magię w ojczyznach magicznych można postrzegać jako magię zewnętrzną wobec dzieła i magię immanentną w tekście. Pierwsza z nich uobecnia się w akcie twórczym, powoływaniu do życia bytów ze świata sztuki, które potrafią wpływać na swoich odbiorców i być niczym rzucane uroki opisywane przez tunezyjską etnografkę Jeanne Favret-Saadę<sup>35</sup>. Umagicznieniu podlega również biografia autora (wagę magicznej proveniencji dzieciństwa istotnej w ojczyznach magicznych podkreślał w swoich pracach Pierre Péju<sup>36</sup>), znajdująca później odzwierciedlenie w jego twórczości. Magia immanentna w dziele jest za to rozpięta pomiędzy subiektywnym, magicznym widzeniem świata przez bohaterów a magią płynącą z siły i tradycji wspólnoty.

Ważnym przedstawicielem magizmu w sztuce jest realizm magiczny. Dlatego warto rozważyć podobieństwa oraz różnice pomiędzy realizmem magicznym a ojczyzną magiczną, co szerzej czynię w dalszej części książki. Tomasz Pindel w pracy *Realizm magiczny* dowodzi, że nurt ten charakteryzuje pięć fundamentalnych cech: konwencja realistyczna, element magiczności, niejasność statusu ontologicznego wydarzeń ze świata przedstawionego, kwestionowanie zachodniego rozumienia takich kategorii jak czas, miejsce i tożsamość oraz nawiązania do folkloru<sup>37</sup>. Ojczyzny magiczne wykazują jednak podobieństwo do przedstawicieli realizmu magicznego jedynie w takich kwestiach jak choćby kwestionowanie racjonalnego, zachodniego sposobu myślenia.

Ojczyzny magiczne – jako koncepcja wyrażająca namysł nad rolą miejsca w życiu jednostki – są elementem zwrotu topograficznego we

<sup>33</sup> A. Wierciński, *Magia i religia*, dz. cyt., s. 140.

<sup>34</sup> Słowa „magia” i „magizm” traktuję synonimicznie, podobnie jak czynił to Ernesto de Martino w *Świecie magicznym*.

<sup>35</sup> J. Favret-Saada, *Śmiercionośne słowa, zabójcze uroki*, tłum. K. Marczevska, Warszawa 2012, s. 35.

<sup>36</sup> P. Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, tłum. M. Pluta, Warszawa 2008, s. 69.

<sup>37</sup> T. Pindel, *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*, Kraków 2014, s. 37–39.

współczesnej kulturze. Szczególnie użyteczny wydaje się w tej perspektywie termin „geopoetyka”, rozumiany za Elżbietą Rybicką jako refleksja nad miejscem, złożona z „osobistych doświadczeń egzystencjalnych, przeżyć, doznań zmysłowych oraz emocji nasycających prywatne krajo-brazy, pamięci autobiograficznej wraz z jej zawirowaniami”<sup>38</sup>. Istotnymi refleksjami z punktu widzenia ojczyzn magicznych są koncepcje: podziału na „przestrzeń” i „miejsce” w konserwatywnej koncepcji topograficznej; zbiorowego i indywidualnego postrzegania miejsca (koncepcja „poszerzonego umysłu” Roberta A. Wilsona); sposobów korelowania tego, co zbiorowe i indywidualne. Jednym z centralnych terminów dla rozumienia miejsca w książce jest *axis mundi* i sposób konstruowania w ojczyznach magicznych: negocjowanie warunków bytowania z naturą; komunikacja z duchem miejsca; granice miejsca.

W książce przyglądam się dziełom zrealizowanym przez ostatnie trzydzieści lat przez artystów z obszaru literatury i filmu pochodzących z Europy, w których manifestuje się ojczyzna magiczna. Obecna tu refleksja obejmuje więc okres od początku postulowanego przez Francisca Fukuyamę „końca historii”<sup>39</sup>, kiedy, jak się wydaje, zaistniały idealne warunki, żeby skupić się na tym, co lokalne i prywatne, aż do schyłku drugiej dekady XXI wieku. Analizowane teksty powstawały od 1988 roku (*Podróż na dźwiękach szamańskiego bębna* Ailo Gaupa) aż do 2016 (*Kedi. Sekretne życie kotów* Ceydy Torun, *Na mlecznej drodze* Emira Kusturicy, *Pod ciężarem wolności* Pavola Barabáša)<sup>40</sup>, kiedy to z jednej strony wciąż pojawiały się nowe egzemplifikacje ojczyzn magicznych, z drugiej zaś u części twórców dostrzegalny stał się kryzys tego typu narracji podyktowany m.in. „powrotem historii”. Wybór obszaru geograficznego, z którego pochodzą twórcy, oraz zakresu chronologicznego nie jest przypadkowy. Europa okazała się największym beneficjentem „końca historii”. Od upadku żelaznej kurtyny mieszkańcy Starego Kontynentu żyją w opisywanym

<sup>38</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka*, dz. cyt., s. 173.

<sup>39</sup> P. Klódkowski, *Liberalna demokracja – zwieńczenie ideologicznej ewolucji czy projekt uniwersalnej utopii?*, w: F. Fukuyama, *Koniec historii i ostatni człowiek*, tłum. T. Bieroń, M. Wichrowski, Kraków 2017, s. 7.

<sup>40</sup> Dzieła autorów ojczyzn magicznych powstałe po roku 2016 analizuję w epilogu, zadając przy tym pytanie, czy ojczyzna magiczna w ostatnich latach, pomimo zmieniających się warunków klimatycznych i geopolitycznych, nadal jest atrakcyjnym sposobem przedstawienia ponowoczesnej tożsamości. Tak wyznaczona cezura czasowa pozwala z jednej strony dostrzec wciąż pojawiające się nowe egzemplifikacje ojczyzn magicznych, z drugiej zaś umożliwia zobaczenie u części twórców kryzysu tego typu narracji podyktowanego m.in. „powrotem historii”.

przez niemieckiego filozofa, Petera Sloterdijka, „kryształowym pałacu”<sup>41</sup>, w którym z punktu widzenia geopolityki niewiele się dzieje, bo wszelkie zdarzenia są co najwyżej „wypadkami w gospodarstwie domowym”<sup>42</sup>. Nawet atak terrorystyczny na World Trade Center z 2001 roku uznawany za kres ery pokoju w świecie Zachodu dotknął przede wszystkim Stany Zjednoczone. Dopiero niedawno, w wyniku pogłębiających się globalnych i lokalnych zagrożeń (myśl tę rozwinę w epilogu pracy) Europa znów staje się częścią burzliwego świata.

Wybór autorów będących przedstawicielami świata Zachodu (choć niekoniecznie rozumianych jako zachodniocentrycznych) podyktowany jest przesłankami metodologicznymi. Wspólnota kulturowa sprawia, że twórcy ojczyzn magicznych są zmuszeni wychodzić od podobnych paradygmatów ontologicznych, epistemologicznych i aksjologicznych, a następnie przeformułować je, poddają subiektywnej obróbce. Dobrze to widać, kiedy przyjrzymy się próbom restauracji w dziełach ojczyzn magicznych religii etnicznych (celtyckich, słowiańskich, saamskich), które w większości zachowały się w Europie w sposób szczątkowy, ponieważ zostały wyparte lub zastąpione przez globalne i instytucjonalne religie. Ich przywracanie w sztuce, niekiedy na zasadach kulturowego *bricolage*, jest niewątpliwie jedną z cech ujawniających się w wielu dziełach ojczyzn magicznych.

Opisywane w książce teksty kultury przynależą do literatury i filmu. Zdecydowałem się na omawianie dzieł z dwóch różnych sztuk, ponieważ łączy je wspólny rdzeń, jakim jest narracyjność. Ze wspólnoty „muz” chętnie korzystają badacze. Np. w ostatnich latach Magdalena Podsiadło w książce o autobiografii w kinie<sup>43</sup> czy Jacek Ostaszewski w monografii narracji filmowej<sup>44</sup>. Zwracają przy tym uwagę na powinowactwo obu sztuk. Jednocześnie dzieła ojczyzn magicznych są tendencją transrodzajową. Mogą się manifestować zarówno w krótkich formach (opowiadania Susanny Clarke, krótkie metraże Jana Jakuba Kolskiego i Pavola Barabáša), jak i długich (powieści, długie metraże, a nawet seriale, czego przykładem jest dokumentalny serial *Opowieści o tatrzańskich szczytach* – 2011–2013); narracjach fikcji, jak i faktu (autobiograficzny *Stambuł*.

<sup>41</sup> P. Sloterdijk, *Kryształowy pałac. O filozoficzną teorię globalizacji*, tłum. B. Cymbrowski, Warszawa 2011, s. 211–220.

<sup>42</sup> Tamże, s. 213.

<sup>43</sup> M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy*, dz. cyt., s. 7–16.

<sup>44</sup> J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Kraków 2018, s. 13–18.

*Wspomnienia i miasto* Orhana Pamuka, dokument Ceydy Torun, *Kedi. Sekretne życie kotów*), co pokazuje, że uobecnienie magii w sztuce jest w znacznym stopniu, jak pisali w swoich pracach religioznawczych Mircea Eliade i Ernesto de Martino, sprawą perspektywy wynikającą z ontologii<sup>45</sup>, która może się manifestować w najróżniejszych formach i generować własną prawdę oraz sposób snucia opowieści.

W książce analizuję wybrane dzieła spełniające kryteria ojczyzny magicznej z dorobku ośmiu autorów: Susanny Clarke, Jana Jakuba Kolskiego, Orhana Pamuka, Ceydy Torun, Ailo Gaupa, Emira Kusturicy i Pavla Barabáša. W żadnym razie nie jest to pełny katalog twórców, których należy uznać za artystów ojczyzn magicznych. Tę listę można rozszerzyć chociażby o takie nazwiska, jak: Wit Szostak, Andrzej Stasiuk, Klaus Härö, Artur Więcek, Olga Tokarczuk, Giuseppe Tornatore, Tim Burton<sup>46</sup>, Grímur Hákonarson, Jean-Pierre Jeunet, Aleksiej Fiedorczenko. Wybór konkretnych nazwisk i dzieł wynika z chęci jak najpełniejszego zaprezentowania, czym jest ojczyzna magiczna, oraz przywołania spektrum postaw prezentowanych przez twórców. Warte uwagi, choć wychodzące poza obszar zainteresowania niniejszej publikacji, byłoby poszerzenie refleksji na temat ojczyzn magicznych o twórców spoza kultury Zachodu. Hayao Miyazaki, Haruki Murakami, Apichatpong Weerasethakul czy Ciro Guerra są autorami, którzy zdają się realizować założenia ojczyzny magicznej. Inne kręgi kulturowe – Dalekiego Wschodu oraz Ameryki Południowej<sup>47</sup> – domagają się jednak osobnej refleksji i korekty metodologii. O ile będący w obszarze zainteresowań tej publikacji artyści wywodzą się z kultur europejskich, w których dominuje patrzenie na świat przez pryzmat globalnego Zachodu, gdzie religie etniczne niemal już nie istnieją, o tyle

---

<sup>45</sup> M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, tłum. K. Środa, Warszawa 1992, s. 157. Cyt. za: T. Sikora, *Zamiast wstępu: religioznawstwo i parapsychologia*, w: *Świat magiczny. Prolegomena do historii magizmu*, Kraków 2011, s. VIII.

<sup>46</sup> Tim Burton jest amerykańskim reżyserem filmowym, nie jest więc przedstawicielem Europy, ale część jego filmów (*Sok z żuka*, 1988; *Edward Nożycoręki*, 1990; *Frankenweenie*, 2012) wpisuje się w twórczość ojczyzn magicznych. Niezależnie od czasu, w którym tworzy filmy, Burton unika angażowania się w doczesne sprawy społeczne, polityczne i historyczne. Powrót historii, tak silnie obecny w amerykańskim kinie po 2001 roku, nie jest zauważalny w obrazach reżysera.

<sup>47</sup> Wymienione nazwiska są jedynie nieliczną reprezentacją, która zapewne, przy odpowiednim zgłębieniu tematu, poszerzyłaby się o przedstawicieli kultur pozostałych kontynentów.

takie kultury jak japońska<sup>48</sup> lub kultury rdzennych mieszkańców Ameryki wciąż korzystają z nieprzerwanego kontinuum tradycji i rytuałów. Twórcy z tych regionów nie muszą więc na nowo wyławiać mitów, baśni czy ponownie uczyć się myślenia magicznego, ponieważ często wciąż jest ono bezpośrednio obecne w ich kulturach, a więc przenika do ich twórczego światopoglądu i znajduje ujście w powstających dziełach.

Warto nadmienić, że nie decyduję się na ocenianie analizowanych dzieł pod względem jakości. Subiektywne odczucia dotyczące walorów artystycznych nie stanowiły kryterium wyboru twórców i tekstów kultury przytaczanych w książce. Dostrzeżenie w filmie i literaturze wyznaczników ojczyzny magicznej nie wiąże się jednoznacznie z przynależnością do sztuki wysokiej, ani nie odnosi się do dzieł „udanych”. Każde dzieło potencjalnie może się wpisywać w nurt ojczyzn magicznych.

Ojczyzny magiczne omawiam przez pryzmat trzech wyróżników: magii, etniczności i mitu, skupiając się na tym, w jakim stopniu są one nimi nasycone w analizowanych dziełach. Choć w poszczególnych rozdziałach rozpatruję jedynie wybrane dzieła (a nie wszystkie analizowane w książce), to warto zwrócić uwagę, że każdą egzemplifikację ojczyzny magicznej można wpisać w oś „nasylenia” powyższymi wyróżnikami.

W części poświęconej nasyleniu ojczyzn magicznych magią zwracam uwagę, że magia uobecnia się w poszczególnych dziełach z różnym natężeniem i nie zawsze bywa nazwana wprost. Eksplicytnie prawidła magii widoczne są w powieści *Jonathan Strange i pan Norrell* Susanny Clarke. Magia w tym przypadku nie tylko nazywana jest swoim własnym imieniem, ale okazuje się również podstawową zasadą rządzącą rzeczywistością. Ma także znamiona autorskiej kompilacji motywów zaczerpniętych z tradycji magii antycznej i gnozy. Znacznie mniej czytelna przy pierwszym oglądzie jest magia w filmach Jana Jakuba Kolskiego. Odczuwa się w nich raczej tajemniczość postaci, wydarzeń i łączących je relacji. Cudowna woda (*Cudowne miejsce* – 1994), dziecko z diabelskim ogonkiem (*Jańcio Wodnik* – 1993), czy też skrzypek grający hierofaniczną muzykę z talerza (*Grający z talerza* – 1995) – to typowe egzemplifikacje

---

<sup>48</sup> Japonia jest wyjątkowo interesującym przykładem, ponieważ tamtejsza tradycyjna religia, shintō, wciąż jest obok buddyzmu, dominującym wyznaniem w Kraju Kwitnącej Wiśni. Shintō ma bogatą mitologię, panteistyczny charakter oraz jest związana z dworem cesarskim. Por. S. Arutjunow, G. Swietłow, *Starzy i nowi bogowie Japonii*, tłum. M.E. Hensel, Warszawa 1973; J. Tubielewicz, *Mitologia Japonii*, Warszawa 1980.

„magicznego” uniwersum Kolskiego, czerpane ze spuścizny ludowej kultury słowiańskiej wsi mazowieckiej oraz biblii ludowej rozumianej przeze mnie za Magdaleną Zowczak jako zbiór „tekstów interpretujących, zmieniających bądź uzupełniających kanon biblijny według zasad rolniczego etosu”<sup>49</sup>. W najbardziej ukryty sposób „system magiczny” został wpisany w powieść *Stambuł. Wspomnienia i miasto* Orhana Pamuka. Magia czy raczej, z powodu swojego charakteru, „magia” ujawnia się w tym przypadku poprzez grę z czytelnikiem zapośredniczoną wprowadzeniem do tekstu figury sobowtóra oraz dzięki wykorzystaniu techniki mimikry oznaczającej wtopienie się bohatera (czyli samego Pamuka) w tytułowy przedmiot refleksji – Stambuł. Ciekawym dopełnieniem obrazu stambulskiej magii jest perspektywa Ceydy Torun w dokumencie *Kedi. Sekretne życie kotów*, w którym reżyserka prezentuje jedność miasta i ludzi ze zwierzętami. Pokazuje przy tym możliwość myślenia innym niż antropocentryczny paradygmatem, w którym matrycą postrzegania świata stają się oczy, ciało i zmysły zwierzęcia.

Dobrze widoczny w dziele Pamuka dramat magiczny kształtującej się osobowości (obecny w religioznawczej teorii Ernesto de Martino<sup>50</sup>) unaocznia jednocześnie najważniejszą rolę, jaką odgrywa magia w opisywanych przykładach. To dzięki niej w znacznym stopniu zostaje wypracowana jednostkowa osobowość. Proces ten nie może się zakończyć sukcesem bez głębokiej komunikacji z otaczającym światem. Zawsze jest to ewolucja, którą przechodzą główni bohaterowie, jednak niekiedy, z racji emocjonalnego związku autora i opisywanego miejsca oraz powtarzających się motywów w kolejnych odsłonach twórczości, można dostrzec również echa procesu dojrzewania bądź indywiduacji samego twórcy. Niewątpliwie ku zmianie (którą może inicjować już sam akt tworzenia) popycha żywe, silnie oddziałujące swoim biologicznym i kulturowym charakterem miejsce. I choć transformacja ta wymaga czasu, to jednocześnie formowanie tożsamości według takiej procedury pozwala ukształtować mit założycielski, który wpisuje się również w daną przestrzeń.

W przypadku analiz dzieł ojczyzn magicznych przez pryzmat etniczności artyści przyglądają się swoim bohaterom (a poniekąd też sobie)

<sup>49</sup> M. Zowczak, *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Toruń 2013, s. 19.

<sup>50</sup> Opis rozumienia magii przez Ernesto de Martino zawarłem w podrozdziałach: *Synkretyzm – wprowadzenie do zagadnienia magii u twórców ojczyzn magicznych; Magia immanentna w dziele*.

w bardzo konkretnej społeczno-kulturowej rzeczywistości. Przynależność do miejsca wiąże się więc z mniej lub bardziej widocznym poczuciem przynależności do wspólnoty kulturowej zogniskowanej wokół danej przestrzeni. Zależnie od autora i konkretnego dzieła ów kontekst nabiera bądź traci na znaczeniu. Kategorią, dzięki której można w sposób wyrazisty przyrzeć się różnicom w portretowaniu więzów splatających człowieka i miejsce w perspektywie wspólnotowości, jest właśnie etniczność<sup>51</sup>.

Według Aleksandra Poserna-Zielińskiego proces przynależności etnicznej warunkuje między innymi:

(...) zespół czynników subiektywnej autoidentyfikacji etnicznej wynikający ze świadomości faktycznego lub domniemanego pochodzenia i związany z tradycją, symboliką wspólnego dziedzictwa, wiedzą historyczną, upodobaniami, zainteresowaniami i afirmatywnymi postawami względem własnych wartości etnicznych...<sup>52</sup>.

Owa autoidentyfikacja i poczucie przynależności jednostki do danej społeczności jest w przypadku twórców ojczyzn magicznych niezwykle ważne<sup>53</sup>. To autor (a w konsekwencji często podobną postawę przyjmuje również bohater/bohaterowie) wyraża w ramach swojej twórczości chęć partycypowania w konkretnym uniwersum symboli i tradycji. Owa chęć partycypacji jest więc osobistym, emocjonalnym wyborem, wynikającym z samostanowienia.

W opisywanych tekstach kultury stopień przynależności do konkretnej zbiorowości związanej z danym miejscem może być bardzo różnorodny. Jedną z postaw jest silna identyfikacja z grupą etniczną, co wiąże się z dość dokładnym odtwarzaniem jej rytuałów i symboli, jak ma to miejsce

---

<sup>51</sup> Na miejsce, a konkretniej region jako jedną z cech, poprzez które można rozpatrywać etniczność, wskazywał Clifford Geertz. C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, tłum. M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 291–352.

<sup>52</sup> A. Posern-Zieliński, *Etniczność*, w: *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, Warszawa 1987, s. 79–80.

<sup>53</sup> Warto zaznaczyć, że w przypadku omawianych tekstów kultury, odmiennie niż w przypadku przytoczonej definicji, nie mamy do czynienia z uwypuklonym podziałem na swojego i obcego, ponieważ w ojczyznach magicznych zostaje zniesiony sam podział na centrum i peryferie. Jedynym wyjątkiem jest powieść Ailo Gaupa *Podróż na dźwiękach szamańskiego bębna*, ale również w tym przypadku dychotomia „swój”–„obcy” jest kategorią drugorzędą, a tożsamość saamska okazuje się przede wszystkim problemem rozwiązywanym wewnątrz saamskiej społeczności.

w przypadku *Podróży na dźwiękach szamańskiego bębna* (kultura Samów<sup>54</sup>) i w filmach Tomma Moore'a (irlandzka wersja kultury celtyckiej). Zauważalną tendencją jest prezentacja twórczych wariantów kultury ludowej danych regionów, co widoczne jest w kinie Jana Jakuba Kolskiego (przedstawienie polskiego Mazowsza) i w prozie Susanny Clarke (prezentacja rejonu północnej Anglii) oraz w nieco bardziej zawily sposób u Emira Kusturicy, który tworzy z zastanych, postjugosłowiańskich elementów własną ojczyznę zarówno w ramach swojej twórczości, jak i w rzeczywistości, w regionie zlatiborskim w Serbii. Ostatnią zauważalną postawą wobec tradycji i wspólnoty opisywanego przez autorów miejsca jest luźne wykorzystanie motywów folkloru miejskiego. Postawa ta uobecnia się u Orhana Pamuka i u Ceydy Torun w jej filmie *Kedi. Sekretne życie kotów*<sup>55</sup>.

Niezależnie od tego, jak silnie w dziełach ojczyzn magicznych ujawnia się etniczność, ich autorzy poprzez podkreślanie swojej przynależności do kultury danego miejsca zwracają się ku pewnym archaicznym wartościom, takim jak szamanizm i nomadyczny styl życia w porozumieniu z przyrodą (Gaup), poczucie wspólnoty (Kusturica) czy też symbiotyczna egzystencja ludzi i zwierząt (Torun).

Andrzej Wierciński twierdził, że jedną z podstawowych cech działań magicznych jest fakt, że u jej podstaw leży opowieść mityczna<sup>56</sup>. To żywe odwołanie do czasu pierwotnego, do momentu, kiedy konstytuowały się wszelkie prawa rządzące rzeczywistością, staje się, jak chce Mircea Eliade, prawozorem całego zespołu mitów i systemów rytualnych<sup>57</sup>. Połączenie rozumienia mitu jako narracji oraz jako odbicia „specyficznej struktury świadomości (...) [jako – M.Ż.] wyraz określonego stosunku do otaczającej rzeczywistości”<sup>58</sup> definiuje obecność mitu w dziełach ojczyzn magicznych. Te dwa rozumienia mitu, nazywane przez Eleazara

---

<sup>54</sup> Nazwę grupy etnicznej z terenów północnej Skandynawii, choć można ją spotkać w formie „Samowie”, zapisuję zgodnie z wersją, jaka się pojawiła w polskim tłumaczeniu *Podróży na dźwiękach szamańskiego bębna*, czyli „Saamowie”.

<sup>55</sup> Podobną rozpiętość postaw wobec etniczności opisuje Posern-Zieliński, zwracając uwagę, że etniczność bywa potrzebą silnego i świadomego samookreślenia, wpisania się w pewną etniczną tożsamość. Ale może się również manifestować poprzez okazjonalną identyfikację z wybranymi elementami określonej tradycji. A. Posner-Zieliński, *Etniczność*, dz. cyt., s. 80–81.

<sup>56</sup> A. Wierciński, *Magia i religia*, dz. cyt., s. 136.

<sup>57</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 2009, s. 425.

<sup>58</sup> M. Ples, *Świadomość mityczna jako problem filozoficzny*, „IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych” 2012, nr 25, s. 7.

Mieletinskiego mitologią *explicite* (narracja mitologiczna) i mitologią *implicitę* (rzeczywistość obrzędów i światopoglądu)<sup>59</sup>, wzajemnie na siebie wpływają. Często idylliczny stan początku, nie zawsze zamknięty w opowieść podaną odbiorcy wprost, kieruje działaniami bohaterów i logiką świata przedstawionego. Bogowie, czy też siły transcendentalne będące częścią mitu, oddziałują na narracyjne „teraz”. Taką rolę odgrywają chociażby pogańscy bożkowie w *Cudownym miejscu* Kolskiego, przodkowie w *Podróży na dźwiękach szamańskiego bębna* Gaupa czy też liczni ulubieni autorzy przywoływani przez Pamuka w *Stambule. Wspomnieniach i mieście*. Zarówno stan pierwotnego mitu kosmogonicznego, będącego często mitem założycielskim, jak i późniejsza ingerencja sił transcendentalnych sprawiają, że mit przenika cały świat przedstawiony i uzasadnia istnienie rzeczywistości w takim, a nie innym kształcie<sup>60</sup>.

Andrzej Szyjewski zwraca uwagę, że bardzo trudno mówić o jednej definicji mitu, ponieważ różnorodność systemów mitycznych jest zbyt znacząca<sup>61</sup>. Tym bardziej że w przypadku twórców ojczyzn magicznych mamy przecież do czynienia z mitologiami osobistymi, a więc wypracowanymi nie tylko na bazie funkcjonujących w kulturze mitów, ale również na bazie własnych doświadczeń<sup>62</sup>. Nie ma jednak wątpliwości, że mit, niezależnie od konkretnego artystycznego przedstawienia i poziomu jego indywidualnej kreacji, jest narzędziem porządkującym świat w ojczyznach magicznych.

Tym, co szczególnie silnie manifestuje się w omawianych dziełach, jest różnorodna bliskość mitu, czasu, który minął od jego uformowania, oraz moc jego działania. Jaskrawym przykładem są tutaj filmy o Tatrach Pavola Barabáša. W wielu z nich mit jest jeszcze *in statu nascendi*, a boskie siły przyrody dyktują warunki egzystencji w górskim świecie. Człowiek pochodzący z rzeczywistości cywilizacji jest tam intruzem, profanem, który najczęściej nie potrafi uszanować świata bogów, czyli świata zjawisk atmosferycznych, zwierząt i roślin.

Dużo częstszą praktyką w dziełach twórców ojczyzn magicznych jest uobecnianie się w świecie ludzkim konkretnej opowieści mitycznej oraz postaci przynależnych do *sacrum*. Tak jest w *Jańciu Wodniku* Kolskiego, który sam w sobie przypomina ludową klechdę, tak jest w *Historii kina*

<sup>59</sup> E. Mieletinski, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 213.

<sup>60</sup> M. Czeremski, *Struktura mitów*, Kraków 2009, s. 31.

<sup>61</sup> A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Kraków 2016, s. 79.

<sup>62</sup> T. Luckmann, *Niewidzialna religia*, dz. cyt., s. 139–140.

w *Popielawach* (1998) tego samego twórcy, gdzie jednemu z protagonistów pomaga sam Święty Roch i tak jest wreszcie w *Sekretach morza* (2014) Tomma Moore'a, w których pierwotna narracja mitologiczna o gaelickich bóstwach zostaje wpisana w historię współczesnej irlandzkiej rodziny.

Ciekawym, powtarzającym się wątkiem w dziełach ojczyzn magicznych jest potrzeba ponownego wyłowienia tradycji, a tym samym ustanowienia jako naczelnej zasady świata zapomnianego mitu. Tego rodzaju praktykę możemy odnaleźć w *Podróży na dźwiękach szamańskiego bębna* Gaupa i w *Jonathanie Strange'u i panu Norrellu* Clarke. W obu egzemplifikacjach mit nie tyle przestał działać, ile już nikt nie umie się nim posługiwać. Dopiero bohaterowie muszą dokonać jego restauracji, na nowo zaszcześcić w społeczności wartość płynącą z życia w zgodzie z pewnymi ideami, co jednocześnie pociąga za sobą możliwość silniejszej relacji z tym, co transcendentalne.

Skrajnym biegunem obecności mitu w dziełach ojczyzn magicznych są późne filmy Kolskiego. *Axis mundi* znane z jego wcześniejszych obrazów, w których uobecniał się zbiór cech, postaci i motywów ludowej mitologii popielawskiej, zaczyna, w *Wenecji* (2010) czy *Ułaskawieniu* (2018), nie mieć mocy sprawczej. I chociaż bohaterowie nadal pragną, żeby mit istniał, żeby pewna narracja i relacja z rzeczywistością transcendentalną rządziła ich życiem, okazuje się, że kiedy o mikrokosmos upomina się wielka narracja historyczna, ojczyzna magiczna może w jej obliczu utracić swoją hierofanię.

W tej perspektywie pada pytanie o trwałość wizji świata prezentowanej przez twórców ojczyzn magicznych. Czy mit może być trwały i niezmienny, zupełnie tak, jakby rzeczywistość została dopiero co stworzona? Czy też kryzys wartości jest naturalnym etapem refleksji nad własnym światopoglądem, bardzo często formowanym w przypadku ojczyzn magicznych w okresie dzieciństwa oraz dojrzewania? Bohaterowie, jak udoświadniam w rozdziale poświęconym nasyceniu magią, zazwyczaj dojrzewają w procesie narracyjnym i moszczą się w swojej ojczyźnie magicznej przesyconej mitem. Jak jednak stwierdza Jon, protagonista *Podróży na dźwiękach szamańskiego bębna*, dopiero teraz, po odnalezieniu właściwego światopoglądu, „wszystko się zaczyna”, a przecież dalsza droga może obfitować w różne kryzysy. Pytanie, czy uda się je przewyciężyć i umocnić wizję rzeczywistości ojczyzny magicznej?

Ojczyzny magiczne, będące nową propozycją ujęcia relacji pomiędzy człowiekiem a miejscem, pokazują zmiany, jakie zachodziły na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat w rozumieniu prywatności, lokalności,

wspólnotowości, racjonalności i globalizacji. Ojczyzny magiczne tłumaczą potrzebę opisywania siebie przez pryzmat zakorzenienia w miejscu i w świecie, który, jak pisał Arjun Appadurai, jest „kłączowaty, a nawet schizofreniczny, domagający się teorii wykorzenienia, alienacji i psychicznego dystansu pomiędzy jednostkami i grupami z jednej strony, oraz elektronicznych fantazmatów (...) bliskości z drugiej”<sup>63</sup>. Ojczyzny magiczne tę realną, empiryczną bliskość z miejscem, a często i drugą osobą, ewokują i traktują jako wyraz ponownego „umagicznienia” rzeczywistości.

---

<sup>63</sup> A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Kraków 2005, s. 45.

# CZĘŚĆ I

*Dalsza część książki dostępna w wersji  
pełnej.*

