

PALEOLITYCZNY EPOS

Badacze poezji Homera oraz ci, którzy studiują archaiczną sztukę grecką i myśl o sztuce tej epoki, poświęcają zawsze wiele uwagi wspaniałemu opisowi tarczy Achillesa, zajmującemu znaczną część osiemnastej pieśni *Iliady*. Blask tej ekfrazy zdaje się jednak osłepiać, bo z reguły uniemożliwia dostrzeżenie tego, co bezpośrednio po niej następuje, a co ma również związek ze sztuką, tyle że z jej postacią najpierwotniejszą, którą wyodrębnić tu trzeba z całości, jaką tworzy w zespoleniu z religijno-magicznym rytuałem. To, o czym chcemy mówić teraz, jest w naszym przekonaniu opisem artystycznego gestu. Gestu niełatwego jednak do rozpoznania w swej „artystyczności”, bo najwcześniej-szego może.

Na początku pieśni dziewiętnastej opowiada Homer o powrocie Tetydy z Olimpu. Bogini schodzi do obozu Achajów, niosąc synowi wykutą przez Hefajstosa zbroję i tarczę. W obozie panuje żaloba i przygotowania do pogrzebu Patrokla. Achilles skarży się matce, że nad trupem gromadzą się chmary much.

Rzekła mu na to bogini, o srebrnych stopach Tetyda:
„Synku, niech więcej twe serce już o to się nie kłopotce.
Będę starała się sama natrętnie roje odegnać
Much, co żerują na ciałach zabitych w służbie Aresa.
Chociażby leżał tu bowiem, aż rok dobiegnie do końca,
Z ciałem nietkniętym zostanie lub będzie jeszcze piękniejszy.
[...]”

Tak powiedziała i syna zuchwałą mocą natchnęła,
A Patroklowi ambrosję i nektar ciemnoczerwony
Wlała do nozdrzy, by jego ciało nietknięte zachować.¹

Ambrosja i nektar to, od Homera poczynając, stale w mitycznych opowieściach występujący pokarm bogów. Ich pokarmem są również spalane i niespalane (czyli bezkrwawe) ofiary, jakie składają im ludzie. Ale ambrosja i nektar nie znajdują się w ludzkim zasięgu. Nie są pochodzenia ziemskiego i nie są śmiertelnym dostępne; bo właśnie zapewniają nieśmiertelność. Z nazwy *ambrosia* (u Homera, w dialekcie jońskim, *ambrosiē*) znaczenie takie daje się wprost odczytać. Słowo to odsyła nas bowiem do rzeczownika *brōtós*, który oznacza człowieka ze względu na jego śmiertelność. *Brōtós* znaczy „śmiertelny” czyli „człowiek”, i może mieć to samo znaczenie, co *nekrós* („martwy”, „zmarły”), a stąd — poprzez nie napotykaną w znanym słownictwie lecz rekonstruowany wyraz **mrotós* — ustala się związek etymologiczny tego słowa z sanskryckim wyrazem *mṛtás* („zmarły”, „martwy”). Przez dodanie zaś „a” *privativum* uzyskujemy przymiotnik *ábrōtos*, który — jak *athánatos* — znaczy „nieśmiertelny”, a dalej „święty”, „uroczysty”, „boski”. Obok *ábrōtos* występuje, choć rzadziej, to samo znaczący przymiotnik *ámbrōtos*, stanowiący jakby formę starszą w tym sensie, że bliższą wspomnianemu etymologicznemu źródłu.

Jednym ze znaczeń słowa *ambrosia* jest „nieśmiertelność”. Ale najczęściej oznacza ono „eliksir życia”, „napój nieśmiertelności” lub „pożywienie nieśmiertelności”, ponieważ ambrosja i nektar często odnoszą się zmiennie do płynności i stałości swej konsystencji: raz jedno jest napojem, a drugie pokarmem, raz odwrotnie. Jeżeli ambrosja jest traktowana jako płyn, silniej zachowywany jest jej etymologiczny rodowód, bo właśnie napój mający zapewnić nieśmiertelność oznacza w starszych od Homera tekstach wedyjskich tak samo zbudowane (i to samo znaczące) słowo *a-mṛta*. Jest tam ono jednym z określeń *somy*, napoju używanego w rytuałach indoirañskich, mającego darzyć nieśmiertelnością zarówno bogów, jak ludzi. *Soma*, będąc zarazem nazwą jakiegś trudnej już dziś do zidentyfikowania, ale — jak się przypuszcza

— zapewne halucynogennej azjatyckiej górskiej rośliny, oraz napoju z niej wytwarzanego, którego wypicie było ośrodkowym momentem wedyjskiego rytuału, opisanego szczegółowo w *Rygwedzie* (datowanej na rok ok. 1200 przed Chr.) — jest też imieniem bóstwa personifikującego tę roślinę.² „Jako bóstwo, Soma jest mądrym wieszczem, poetą, który pobudza myśl i inspiruje hymny.”³

Tak zatem, rozszyfrowując znaczenie słowa *ambrosia*, dochodzimy do punktu, w którym potwierdzona zostaje znana z okresu archaicznego myśl grecka łącząca wieszczanie, sztukę i mądrość — myśl zaznaczająca swój ślad w określaniu sztuki słowem *sophia*.⁴

Zwróćmy jeszcze uwagę na sposób użycia i dookreślenia, we fragmencie przytoczonym, drugiej nazwy „pokarmu bogów”, mianowicie nektaru. Połączenie ambrosji i nektaru ze słowem *stádō*: „wlewać”, „wkrapiać” (*stákse katà rhivōv* — „wkropiła”, „wlała do nozdrzy”), wskazuje, że oba rzeczowniki oznaczają tu płyn. Z późniejszych etapów rozwoju znaczeń tych wyrazów nie wydaje się to dziwne, skoro oba będą kiedyś używane jako mniej lub bardziej metaforyczne nazwanie wina. Jednakże we wczesnym słownictwie epickim, właśnie u Homera i w tzw. homeryckich hymnach, obowiązywało wspomniane rozróżnienie konsystencji tych dwu substancji. Oczywiście „wlewanie” może być wyjaśnione i tym, że Tetyda rozpuściła to, co stałe, w tym, co płynne. I wyobraźmy sobie, że tak było.

Natura nektaru mniej jest nam znana, niż „historycznie” — jak próbowaliśmy wykazać — brana natura ambrosji. Homer parokrotnie (np., prócz miejsca cytowanego, w *Odysei*, V: 93) określa nektar jako *erythrós*, „czerwony”. *Erythrós* to również częsty u Homera epitet miedzi i brązu. Mamy zatem w omawianym miejscu taki w sumie obraz: bogini wlewa do nozdrzy Patroklosa (gęsty?) czerwony płyn, który ma zachować zwiłki przed rozkładem, nadać im pozór niezniszczalności, ma wywołać wrażenie „nieśmiertelności” jego ciała.

Jak zgodnie utrzymują archeologowie, od najdawniejszych czasów czerwień była w świadomości ludzkiej skojarzona z krwią, jako „płynem życiodajnym”, a stąd — co udokumentowane jest licznymi odkryciami z okresu paleolitu — w praktykach pogrzebowych tamtej epoki, i dalej, aż po czasy historyczne, często posługiwano się czerwonym barwnikiem, głównie czerwoną ochrą, w celu zaznaczenia trwałości życia zmarłego, pozorowania jego cielesnego trwania itd. André Leroi-Gourhan, w *Religiach prehistorycznych*, pisze: „musimy uznać, że czerwona ochra odgrywała, gdy chodzi o ilość jej zużycia, bardzo ważną rolę w życiu młodszej paleolitu. Posiadamy tylko fragmentaryczne informacje co do znaczenia, jakie jej nadawano. [...] Ochra, którą posypywano ciała, w grobach, miała niewątpliwie jakieś znaczenie; ponieważ w grobie 'Negroidów' w Grimaldi tylko osobnik męski jest zabarwiony, może to oznaczać zarówno chęć wyróżnienia płci, jak każdą inną przyczynę; znane nam są również groby żeńskie, w których znajdują się ślady ochry. Kiedy zabarwiona jest tylko czaszka, prowadzi to do banalnego stwierdzenia, że głowę posypywano ochrą, która znajdowała się pod ręką, ale można również założyć, że zabarwienie czaszki ochrą miało specjalne znaczenie. Jedyny bardzo ciekawy przypadek to grób Le Cavillon w Grimaldi, a mianowicie, osiemnastocentymetrowej długości zapelniony ochrą rowek, biegnący od nosa i ust na zewnątrz. Utożsamienie na tej podstawie ochry z tchnieniem życia lub z mową narzuca się tu samo przez się; hipoteza ta wydaje się uzasadniona, bowiem wiele zwierząt w sztuce magdaleńskiej ma linie biegnące od pyska, które uchodzą za wyobrażenie tchnienia życia. Ochra — główny

symbol paleolityczny, ze względu na swój kolor, musiała być utożsamiana z krwią i życiem.”⁵

Trudno nie połączyć w wyobraźni tej wypowiedzi wybitnego archeologa z omawianym tu miejscem z *Iliady*. Tym bardziej, że w obu wypadkach mamy do czynienia z elementarnym gestem „sztuki” (jeśli tak to już nazwać można), i to sztuki sepulkralnej. Jak mówiliśmy, nie sposób rozdzielić tu jeszcze tego, co rytualne, co magiczne, co artystyczne.

Trzeba wyobrazić sobie również, że człowiek, który „maluje oddech”, zatrzymując zarazem i pozorując życie, może również malować własne ciało, przyzywając w ten sposób (za własnym pośrednictwem) obecność niematerialnych istot, na przykład. Że więc sztuka swymi początkami tkwi właśnie w pamiętaniu i ponownym uobecnianiu czegoś przez pozór. Przez pozór, a nie przez naśladowanie, jak to utrzymują najbardziej rozpowszechnione „mimetyczne” teorie sztuki. „Oddech” namalowany czerwoną ochrą nie naśladuje „fizyczności” rzeczywistego oddechu, lecz sugeruje niejako treść życiodajnej siły krwi, uwidacznia w obrazie strumień wdychanego i wydychanego powietrza, dając złożony, a pozorny właśnie „wizerunek” życia — obraz czegoś, co w swej faktycznej obecności nigdy nie jest tak, w taki właśnie sposób obecne, jak sposób wyobrażenia owego czegoś. Mówimy o tym tutaj na marginesie tylko, aby zaznaczyć problem znacznie rozleglejszy i złożony — problem niezmiernie ważny dla rozumienia sztuki.

Przytoczony przykład i analogie, ku którym nas cofa w czasie, pozwalają na wypowiedzenie następującej hipotezy: wbrew rozpowszechnionemu wśród badaczy Homera twierdzeniu, że budowane przez niego obrazy i opowiadane zdarzenia odnoszą się do dwu sfer temporalnych, z których jedna (będąca współczesną poezją) datowana być winna na IX/VIII wiek przed Chr.; druga zaś, mieszcząca w sobie główny plan samej akcji poematów, sytuowana ma być w późnym okresie brązu, a dokładniej (jak wskazywałyby pewne, przez archeologów ustalone daty) około wieku XIII lub wcześniej jeszcze — obok więc takiego rozwarstwienia, należałoby wyodrębnić tutaj warstwę trzecią, obejmującą (mówiąc najogólniej) plan życia i działania bogów, plan wskazujący na jakiś „czas pierwszy”, który zawierałby pamięć o najodleglejszych początkach wszelkich ludzkich działań, plan zatem, którego „realiów” upatrywać by się, na przykład, dało w okresie paleolitu. Ani dla współczesnych Homera — można to zatem tak sobie wyobrazić — ani dla obu stron walczących pod Troją gest Tetydy nad ciałem Patroklosa nie jest już zrozumiały w swym faktycznym tzn. pierwotnym znaczeniu. Ale gest ten, przeniesiony tu właśnie w sferę boskich czynności i nadludzkiej wiedzy, przywodzi na pamięć coś, co — jak wiemy dzisiaj — było znane pokoleniom o dziesiątki tysięcy lat dawniejszym od trojańskich bohaterów: było znane jako konkretna praktyka pogrzebowa, w której mityczne myślenie prowadziło do takiego właśnie religijno-artystycznego gestu.

Wypowiedzenie tej hipotezy nie ma tutaj prowadzić do jej sprawdzania na tekstach Homera. Chcielibyśmy jedynie zasugerować w ten sposób to, że w okresie archaicznym pamięć o znacznie wcześniejszych epokach trwa i trwać może pod rozmaitymi „przeobrażeniami”. I że musimy być tego świadomi, jeśli chcemy uchwycić zasadnicze rysy czasu zwanego tu archaicznym (który rozpościera się już na historyczne epoki). Epoka archaiczna, mówiąc inaczej, ukazuje nam myślenie mityczne w postaci już zdeformowanej. Ślady tego, co wciąż ją jeszcze określa w zasadniczych zarysach, są jeszcze w niej czytelne, ale pełniejsza rekonstrukcja owej, już tu zatartej, podstawy nie jest możliwa z samych tu tylko obecnych danych. Powinniśmy zatem szukać jeszcze dalej czy głębiej. Jak już wiemy z jednego tylko przykładu, archeologia prehistoryczna dostarcza w tym właśnie względzie ważnych dowodów. Podobnie rzecz się ma z etnografią i etnologią. W przeprowadzeniu między nimi paraleli tkwi często wielkie niebezpieczeństwo. Ale może to zagrożenie zmniejsza się nieco, gdy poziom uogólnień jest wyższy, gdy staramy się uciec przed zbytnią dosłownością w kojarzeniu stąd i stamtąd branych przykładów.

Ujmijmy całą sprawę prościej. Bliższa analiza myślenia mitycznego wydaje się konieczna przy omawianiu archaicznego myślenia greckiego, w której myślenie tamto dobiega kresu. Aby więc znaleźć odpowiedni materiał, możemy albo cofać się w czasie, albo wychodzić z otaczającego nas świata „naukowej cywilizacji” ku temu, co jeszcze dzisiaj zachowało się jako enklawa nie naruszona naukowo-cywilizacyjnym myśleniem. Wydaje się, że — między innymi — filozofia egzystencji, w której doszło do głosu to, czym człowiek współczesny może i chce się jeszcze bronić przed cywilizacją techniczną i naukowym „poglądem na świat”, że więc ten nurt myślenia przyczynił się do wzrostu zainteresowania „rezerwatami pierwotności”, jakie przetrwały jeszcze w naszym świecie. Mówimy o tym, bo taki w przybliżeniu filozoficzny rodowód przypisać wypada najnowszej książce o duchowym życiu i sztuce tubylców australijskich, wydanym w 1989 roku *Mysteries of the Dreaming* Jamesa Cowana.⁶

Cowan, australijski powieściopisarz i poeta, który spędził wiele czasu wśród plemion najmniej (choć i to jest obecnie tylko bardzo względne) zaatakowanych przez europejską cywilizację, to znaczy żyjących w Australii Północnej, jest wielkim znawcą tego przedmiotu i jest poza tym człowiekiem zaangażowanym w „ekologiczną” ochronę ludzi i obszarów, nieustannie od dwustu lat niszczonych przez „nowych władców” tego kontynentu. Ktoś zarzucić może autorowi zbytnią idealizację kreślonego przezeń obrazu, uleganie rousseauskiemu mitowi „szczęśliwego dzikusa”, i może utopijne wołanie o powrót do reprezentowanego przez tubylców stanu świadomości i życia. Ale zobaczenie jego wywodów w związku z — na przykład — postulatami, jakie niedawno jeszcze, w ostatnich swych pracach formułował Heidegger, wskazuje na wspólną i wzajemnie wolną od zależności myśl o powrocie do tego, co prądowe, do wspólnych źródeł, zapomnianych i zagrożonych przez idole współczesnego świata.

Książka Cowana wprowadza nas w świat myślenia i wierzeń ludzi, którzy (co trzeba przyjąć bez większych zastrzeżeń) reprezentują wciąż żywą epokę, porównywalną tylko z epoką paleolitu. Do momentu, w którym rozpoczęła się gwałtowna penetracja obszarów Australii, plemiona australijskie żyły w zupełnej separacji przez, jak się zakłada, około trzydziestu do czterdziestu tysięcy lat; tak bowiem datuje się geologiczną katastrofę powodującą odcięcie tego kontynentu od Azji. Gdybyśmy byli pozbawieni kontaktu z tymi ludźmi, sama ich sztuka — w takim przypadku ograniczona do malowideł skalnych — dowodziłaby ich powinowactwa z plemionami, które w starszej epoce kamienia zamieszkiwały centralną Azję, południową Europę czy północną Afrykę. W przypadku jednak tubylców australijskich mamy to, czego skutkiem i niejako przedłużeniem jest owo malarstwo, a mianowicie żywy do dzisiaj mit, tworzący w tekstach epickich, w rytualnej pieśni. Wszystko to tworzy całość — żeby użyć określenia z zasobu naszych już pojęć — całość systemu religijnego, który organizuje naturalną przestrzeń pejzażu w skali totalnej, w skali całego olbrzymiego kontynentu, oraz przenika wszystkie działania ludzkie. Można powiedzieć, choć to brzmi ryzykownie w zestawieniu z tradycyjnymi ustaleniami etnologii, że w świecie obejmowanym tego rodzaju myśleniem mitycznym nie ma zasadniczego przedziału między przestrzenią świętą i świecką, między *sacrum* a *profanum*.

Australijscy tubylcy są społecznością nomadów sprzed pasterkiej epoki. Nie mają domów ani nawet namiotów, są niemal kompletnie pozbawieni rzeczy, poza prymitywną, łatwo zużywającą się i łatwo na nowo produkowaną myśliwską bronią. Obserwowane jakby z oddalenia, ich życie i zachowanie najbardziej przypomina zachowanie wędrownych ptaków. Cykle zmian klimatycznych mają tu odpowiednik w również cyklicznie powtarzających się wędrówkach, których z pozoru jedynym celem jest poszukiwanie pożywienia i ucieczka przed zimą i suszą. Krajobraz stanowiący tło i miejsce owych wędrówek jest, z punktu widzenia ludzi żyjących osiadłym życiem, kompletnie pusty i wrogi, „nieoswojony” i tym samym nie przystosowany do „normalnego” funkcjonowania człowieka. W tym też sensie taki „świat” jest pozbawiony „ludzkiego” sensu. Zapewne wszyscy

tak myślimy, próbując sobie wyobrazić życie ludzi, którzy pozostawili malowidła w Altamirze lub w Lascaux — wyobrażając sobie zarazem, że owe groty stanowiły ich schronienia. Otóż przykład Australijczyków niebicie dowodzi, że istnieje (i z pewnością istniał pierwotnie wszędzie) taki sposób ludzkiego bycia, które — w znaczeniu jakie temu słowu nadajemy — nie polegał na „zamieszkiwaniu”, tak jak nie przez nasz tryb „zamieszkania” australijski tubyliec wchodzi w najgłębszy i trwały kontakt z otoczeniem i z ziemią. Jeżeli człowiek buduje sobie dom, bierze w posiadanie ten przynajmniej wycinek gruntu, na którym dom staje. I ten nawet, dla nas najelementarniejszy, rodzaj przywłaszczenia i posiadania jest poza sferą i potrzeby i wyobraźni tubylca, a zapewne był tak samo nieobecny w poczuciu i świadomości człowieka sprzed, jak to nazywamy „rewolucji neolitycznej”, rozpowszechniającej życie osiadłe. Plemiona Australii żyją bowiem i poruszają się na olbrzymich obszarach właśnie jak we własnym domu. A to — mówi Cowan — co dla pierwszych europejskich osiedleńców było krajobrazem „pierwotnym”, jakby sprzed stworzenia człowieka, co było nieobjętą pustką, dla tubylców stanowiło złożoną i wspaniałą budowlę duchową, którą my porównać moglibyśmy tylko do gigantycznej katedry pod gołym niebem. Nie żyli więc oni w miejscu opuszczonym i samotnym, lecz w otoczeniu zapewniającym dostateczny dla życia dobrobyt, i zapewniającym szczęście, pod warunkiem, że ziemia będzie respektowana jako ten obraz, którym jest. Podstawowa różnica, której ogarnięcie może nam otworzyć coś z tej świadomości, różnica między myśleniem o — i stosunkiem do pejzażu i ziemi tamtych i naszym — to to, że w swym najgłębszym religijnym zarówno, jak praktycznym poczuciu, tubylcy należą do swej ziemi, a nie ziemia do niego. Powiedzieliśmy: „religijnym” i „praktycznym”. Ale to również wymaga korekty. Bowiem w tak pierwotnej świadomości mitycznej nie da się przeprowadzić tego rozróżnienia. Raczej powiedzień trzeba, jeśli przy nowych kategoriach pozostaniemy, że wszystko, co stanowi życiową, najcodzienniejszą praktykę, ma swój religijny, mityczny, albo „metafizyczny” nawet aspekt, uzasadnienie, rygor i sens. Wszystko jest objęte i regulowane naturalnym prawem, którego człowiek nie narusza, gdy chce być w zgodzie z ziemią, totalnie pojętą jako obszar udzielony jego bezgranicznemu zamieszkiwaniu — żeby to tak określić — i życiu.

Ten szczególny rodzaj identyfikacji człowieka z ziemią i krajobrazem, oraz wynikające stąd formuły opartej na rytuale kosmologii, spowodowały — jak zauważa Cowan — że przez wiele dziesiątków lat etnologowie zachodni pomawiali tubylców o panteizm, totemizm czy animizm, za którymi to nazwaniami kryły się pewne systemy wierzeń wyprowadzane z tzw. obserwacji empirycznych. Dla owych obserwatorów czymś przekraczającym ich możliwości myślenia było to, że mogą istnieć inne sposoby kontaktowania się z elementem boskim niż takie, jakie zapewnią uznane prawo kanoniczne lub, może lepiej, naukowy materializm.⁷ W ten sposób przygotowano grunt pod obnażenie i w konsekwencji zniszczenie krajobrazu duchowego Australii bardziej skuteczne, niżby tego dokonał wybuch jakiejś super-bomby — pisze Cowan.

Wszelkie przekłady, którymi się jednak musimy w tym wypadku posługiwać, są zwodnicze, ale właśnie musimy za Cowanem powtórzyć, że ziemia dla Australijczyków jest równocześnie pewnym obrazem, jest manifestacją świętego słowa, będąc zarazem palimpsestem i wyraźnie czytelną księgą. Pusta dla Europejczyków przestrzeń kontynentu była dla tubylców czymś tajemniczym, to prawda, ale w zasadniczych swoich zarysach dokładnie znanym, była, jako pewien obraz i „tekst”, ucieleśnieniem świętej topografii. Jak z tego wynika, *temenos*, święty okrąg, nie musi być konieczne reprezentowany przez architektoniczną strukturę, zgodnie z europocentrycznym (i antropocentrycznym, dodajmy) wyobrażeniem o miejscu świętym. Cały krajobraz, cały i totalnie, jest dla tubylców jednym takim „miejscem”, w którym wszystko, co ono obejmuje, naznaczone jest numinotycznym żywiołem: ziemia sama, kształty skał, rzek i jezior, drzewa, rośliny, owady i zwierzęta, a wreszcie sam człowiek, który

dzięki temu właśnie jest i czuje się stopiony z resztą, niczym nie odgraniczony od krajobrazu. Więź łącząca wszystkie te rzeczy stanowi temat i treść nieledwie nieobjętego (dziś już w części zniszczonego) mitycznego cyklu, jakby jednego monstrualnego eposu, który opowiada o tym, w jaki sposób to, co jest, dokonało się, powstało, rozpoczęło w „zdarzeniu pierwszym”, albo w kiedyś już zamkniętym, lecz wciąż w szczególnie sposób i w pewnych okolicznościach ponawiającym się cyklu „Śnienia” (przez angielskie *Dreaming* oddawać się zwykło słowo *tjukunba*, oznaczające w języku Australijczyków ów cykl zdarzeń w „czasie przed czasem”).

Dla naszej mentalności, dla naszego poczucia czasu, w którym wciąż nowe wydarzenia następują po sobie z błyskawiczną szybkością, dla naszego wydania się zmienności, bez której ogarnia nas nuda, dla tego wszystkiego, co sprawia, że stulecia i dziesięciolecia czasem rozciągają się w trudne do ogarnięcia pamięcią „rozdziały historii” — dla całego właśnie niepowrotnego linearyzmu historii jako zmiany i jako podążania do przodu, nieledwie niewyobrażalne jest to, że obraz świata i związany z nim obyczaj tubylców Australii w istocie trwał nienaruszony, niezmienny przez tysiąclecia. Tak samo jak „niezabudowana” przestrzeń pejzażu jawi się nam jako wroga pustka, tak i powtarzający się cyklicznie w małym, najczęściej po prostu rocznym odcinku, stale powracający do punktu wyjścia rytm, któremu poddane jest życie Australijczyka, jawi się nam jako beznadziejna monotonia. Ale rytm ten cały składa się z gęstej sieci punktów, z których każdy wypełniony jest sensem i każdy właśnie zawiera pełne napięcia i nadziei przejście, jak gdyby otwieranie się ku następnemu. W istocie możemy sobie to wyobrazić, mając w zasięgu własnego doświadczenia takie zjawisko, jak cykl wydarzeń roku liturgicznego. W chrześcijaństwie przecież cykl ten powtarzany jest już przez blisko dwa tysiące lat, a jego zasadnicze ogniwa nie ulegają zmianom. Oczywiście nasza potrzeba ciągłego przeobrażania tego co nas otacza, oraz tego w jaki sposób działamy, i tutaj zostawia ślady. Lecz właśnie tutaj także często wraca potrzeba kontaktu z pierwotną (historyczną przynajmniej w jednym ze swych aspektów) „podstawą” tego, co ów cykliczny rytm wydarzeń zapoczątkowało, co go wyznacza. Jednakże rok liturgiczny dla ludzi świeckich istnieje właściwie i naprawdę tylko w swych kilku punktach najważniejszych, zawsze w całości pozostawiając w tle codziennych zajęć, praktycznych działań, które nie mają w zasadzie z tamtym przebiegiem żadnych momentów wspólnych. Człowiek cywilizowany, lub lepiej: człowiek cywilizacji, albo po prostu człowiek Zachodu, jest może w stanie ogarnąć głębiej faktyczne doświadczenie owej liturgicznej cykliczności, jeśli spróbuje zrozumieć zasadę i tryb życia najsurowszych monastycznych reguł, najbardziej — jak to mówimy — odciętych od świata zakonów kontemplacyjnych, na przykład. Tam właśnie czas wydaje się „zatrzymany”, a zarazem jest wypełniony tak, że „normalne” (to znaczy na świecki sposób pojęte) funkcjonowanie, i to co nazywamy pracą, zdaje się prawie niemożliwe. Każda doba jest jakby mikrokosmosem, zawierającym w sobie pamięć o „wielkim czasie” wydarzeń świętych. Szeregi dni układają się we wstępujące lub zstępujące ciągi napięć między głównymi „wydarzeniami” roku, który cały jest zdominowany przez oczekiwanie i spełnienie. Mimo zasadniczej historyczności religii chrześcijańskiej, której czas jest linearny i „otwarty”, żyje ona na co dzień (jak wszystkie religie) w czasie „kolistym”, wyznaczonym przez zasadniczo zamkniętą serię rozpamiętywanych zdarzeń.

Religijne życie Australijczyków jest wprost wyznaczone i „rytmizowane” przez cykliczne zmiany przyrody. Natura jednak sama nie jest tu myślana panteistycznie. Jest tylko śladem zdarzeń „początkowych”, które ją właśnie uformowały: zarazem w całej różnorodności jej przejawów, i w niezmienności rytmu tych przemian. To wszystko składa się na całość nienaruszalnego prawa, które powstało w czasach Śnienia. Myślenie mityczne — tu już dosłownie przybierające postać „myślenia mitu” — jest u podstaw organizowane przez to, co stało się, przez to, jak stawało się to, co się stało w Śnieniu. Gdyby nie ów cykl

wydarzeń, należących do „wielkiego czasu”, kontynent cały byłby faktycznie wrogą i martwą pustką, a nawet czymś nieporównanie bardziej nieprzyjawnym człowiekowi niż to, czym była i bywa jeszcze Australia dla przybyszów z Europy — byłby mianowicie chaosem. Australijski mit o stworzeniu nie sięga tak daleko, jak opowieść z *Księgi Rodzaju*. Cykl Śnienia rozpoczyna się na ziemi, która już jest, która była już w momencie pojawienia się głównych postaci kosmogonicznego dramatu, zwanych „bohaterami niebiańskimi” (lub „niebieskimi”: *Sky Heroes*). Poznanie świata w jego całości, i w najważniejszych składających się na tę całość ogniwach, jest równoznaczne z poznaniem wydarzeń, które się dokonały w okresie Śnienia. Opowieść mityczna zapewnia to poznanie, wyjaśnia przyczyny rzeczy i zjawisk, tłumaczy ich najgłębszy sens, ukazuje niewidzialne siły ucieleśniające się w widzialnych kształtach otaczającej człowieka przyrody, oraz to wszystko, co rządzi samym rytmem ludzkiego życia.

Autor innej, również niedawno, bo w roku 1987 opublikowanej książki, która jest rodzajem powieści i reportażu zarazem, angielski podróżnik i pisarz, Bruce Chatwin, próbuje ukazać ten związek mitu z krajobrazem, ową — w terminologii Cowana — „topografią sakralną”, tak tłumacząc tytuł swej książki — *Songlines* (dosłownie „pieśniolinie”, albo „linie” lub „szlaki” pieśni):

„Linie pieśni stanowią labirynt niewidzialnych dróg, które się rozciągają przez wszystkie zakątki Australii. Kreacyjne mity tubylców opowiadają o legendarnych totemicznych przodkach — po części ludziach, po części zwierzętach — którzy sami stworzyli siebie i następnie wyprawili się w bezkresne podróże poprzez kontynent, wyśpiewując imiona wszystkiego, co napotykali po drodze, i w ten sposób śpiewem przywołując świat do istnienia. Faktycznie, nie ma prawie skały, przełęczy lub zatoki, ani eukaliptusowego drzewa, które by nie było zdarzeniem w tej czy innej pieśni. Innymi słowy, cała Australia może być czytana jak muzyczna partytura. Przodkowie, idąc przez ten kraj, rozciągali za sobą jak gdyby 'smugę zapachu', na którą składają się słowa

i muzyczne tony.⁸ Każde nowonarodzone dziecko dziedziczy pewien wycinek pieśni. Jego strofy są jego nieprzenośną prywatną własnością i określają jego terytorium. Sam ten człowiek jest uprawniony do 'pożyczania' pewnej części z zasobu własnej pieśni, i w ten sposób uzyskuje prawo do przejścia przez obszary swych sąsiadów — tak, że w razie jakiejś katastrofy, może zawsze oczekiwać pomocy i gościnności, jeżeli trzyma się wyznaczonego przez pieśni szlaku. W końcu zeszłego stulecia pewien angielski etnolog, W. E. Roth, pierwszy wskazał na to, że tzw. wędrowanie czy włóczęga tubylców jest w rzeczywistości częścią gigantycznego systemu dyplomatycznego i wymiennego, który utrzymywał we wzajemnych pokojowych kontaktach najbardziej odległe od siebie plemiona. Od tego czasu okazało się, że szlaki wymiany były także pieśnią, i że pieśń stanowiła podstawowy środek wymiany. Szlak pieśni zmienia język przechodząc od jednego ludu do innego, lecz melodia pozostaje niezmienną na ogromnych odległościach tak, że co najmniej w teorii człowiek może niejako śpiewać swą podróż przez krajobraz nawet nie przemierzając go.”

Chatwin pisze w swej książce, że aby wyobrazić sobie dokładnie czym jest taka jedna, ale w całości zobaczona „linia pieśni”, opisująca jeden szlak długości ponad tysiąca mil, należałoby sobie wyobrazić jakąś *Odyseję*, która by wymieniała każdy najdrobniejszy szczegół drogi przemierzanej przez bohatera podczas dziesięcioletniej wędrówki.

Określenie eposu, pochodzące od Milтона, który powiedział, że jest to *the story of all things*, „opowieść o rzeczach wszystkich”, tutaj — w kulturze tubylców Australii, czyli u samych swych początków — sprawdza się w swej dosłowności. Australijski epos, wzięty jako trudna do wyobrażenia całość, zawiera niejako encyklopedyczną wiedzę o całym kontynencie, i zawiera w dodatku sumę doświadczeń z życiem na tych obszarach związanych. Wszystko to (jako że mamy tutaj oczywiście do czynienia z kulturą przedpiśmienną) jest przechowywane od tysięcy lat w nieustannie żywym „magazynie pamięci”. To, co jest zapamię-

II. 1. Malowidło naskalne. Spotkanie Człowieka Błyskawicy, jego żony (górną postać) i złośliwego ducha Namanjolk. Nourlangie Rock, Australia



tane, jest naprawdę jedyną, w ścisłym sensie słowa, własnością tych ludzi. Ten, który ma więcej od innych, jest zarazem wyróżniony w społecznej hierarchii, a ta staje się przez to właśnie duchową hierarchią wtajemniczenia i mądrości. I tak, jak nie ma w tym żadnego przedziału między wiedzą a wiarą, tak też i nie sposób oddzielić tu sztuki od rytuału. Przez to również sztuka jest niejako ucieleśnieniem i zarazem uzmysłowieniem wiedzy.

W tym miejscu pojawia się problem, który od ponad dwu stuleci był podnoszony jako jeden z głównych problemów badań nad Homerem, a mianowicie sprawa techniki zapamiętywania wielkich epickich tekstów i sprawa pojemności pamięci u ludzi nie posługujących się pismem. Na początku tego wieku ważnych argumentów w tej kwestii dostarczyły badania nad ludową poezją z obszaru Bałkanów, gdzie zachowała się tradycja recytacji (czy melodeklamacji) bardzo obszernych tekstów, przekazywanych z pokolenia na pokolenie przez bardów, którzy nigdy nie korzystali z pomocy pisma. Dostrzeżenie tego zjawiska przemawiało za tym, że Homer mógł być autorem poematów o takich rozmiarach, jak *Iliada* czy *Odyseja*. Że możliwe jest pamięciowe, i tylko pamięciowe, opanowanie podobnych, lub większych nawet całości. Był to argument przeciwko sformułowanej jeszcze w osiemnastym wieku tezie, wedle której oba poematy miały stanowić „dzieło zbiorowe” kilku lub nawet wielu rapsodów okresu archaicznego.

Nie żywiąc żadnych wątpliwości co do tego, że przynajmniej każdy z dwu eposów przypisywanych Homerowi jest całością skomponowaną, albo „zredagowaną”, na podstawie przekazów znacznie wcześniejszych, przez jednego autora (na co wskazuje jednorodność stylistyczna i leksykalna każdego z tych eposów, a nawet ich obu wziętych razem) — nie żywiąc więc takich wątpliwości, stwierdzić jednak możemy, że to, co mam ukazuje epika australijska, każe jeszcze inaczej spojrzeć na „homerycką kwestię”. Nietrudno sobie bowiem wyobrazić, że *Iliada* i *Odyseja* są, istotnie, opracowanymi przez genialnego poetę, dwoma zaledwie fragmentami olbrzymiej całości, która w okresie paleolitu stanowiła jedną z *songlines* tych plemion, które wędrowały po obszarach od Mezopotamii po wybrzeże Morza Śródziemnego. Całości pierwotnie tej samej, której innym „odpryskiem” byłby epos babiloński, jeszcze innym mity hetyckie, egipskie itd.

Spójrzmy pod takim właśnie kątem na całość australijskiego eposu. Jest on całością właśnie przez to, że jest „opisem” jednego kontynentu, jednego obszaru zamieszkałego (to znaczy przemierzanego) przez różne plemiona. Krzyżowanie się szlaków ich wędrówek powoduje, że splatają się ze sobą w jedną całość wątki różnych opowieści, stanowiących własność różnych plemion. Każdy przedstawiciel każdej z tych grup jest właścicielem lub współwłaścicielem fragmentu eposu w tym sensie, że pamięta ów fragment. W jaki sposób go zapamiętuje? Oczywiście uczy się od dzieciństwa tego, co do niego należy. Ale poznaje także i to, co należy do jego najbliższych, potem to, co jest własnością sąsiadów itd. Samo uczenie się mniej jednak wydaje się ważne o owym złożonym procesie przekazywania mitu, bo ważniejsze jest nieustanne powtarzanie mniejszych i coraz to większych części tekstu. Ważna w owym powtarzaniu jest wierność. Po pierwsze tekst jest święty, należy do tradycji świętej, i jest nie rezultatem swobodnej — jak powiedzieliśmy — fantazji twórcy, lecz rezultatem objawienia. Zawarta w nim treść jest kluczem do życia w świecie, jest przewodnikiem, który umożliwia właściwe sprawowanie wszystkich czynności, od skomplikowanego rytuału po polowanie i inne, nawet najprostsze codzienne zabiegi, jak rozpalać ogień czy zachowanie się podczas deszczu i burzy. Pieśń jest wiernym, jak już mówiliśmy, przewodnikiem w topograficznym sensie. I na tym poziomie, rzecz można, właściwie jest zapisana: tu już pamięć służy do odpowiedniego odczytania jej. Takim utrwalonym raz na zawsze „zapisem” pieśni jest — a raczej był, trzeba już powiedzieć — sam krajobraz, bliskie i bardzo dalekie otoczenie, sama i cała ziemia. Co najmniej raz do roku, który się dzieli na krótsze odcinki „meteorologicznych pór” albo, jak mówimy, sezonów (niektóre z australijskich plemion wyróżniają ich aż sześć, inne tylko dwa, inne cztery) — co najmniej więc



Il. 2. Malowidło naskalne. Ryba i Postacie Duchów, Nourlangie Rock, Australia

raz do roku cały „tekst”, którego „zapisem” jest ziemia przez dane plemię zamieszkiwana, zostaje „odczytany” w całości podczas wędrówki, która z zewnątrz przypomina najbardziej, jak wspominaliśmy, wędrówkę ptaków — wędrówkę z miejsc zimnych ku ciepłym, z terenów, gdzie nie ma już pożywienia, ku tym, gdzie się zjawia właśnie w obfitości, z obszarów, gdzie następuje pora suszy, ku obszarom żyzniejszym, i z powrotem ku poprzednim z nastaniem pory deszczowej. Tak, wyłącznie praktycznie postrzegana z zewnątrz, wędrówka ta jest w swej głębokiej treści porównywalna jedynie z pielgrzymowaniem do miejsc świętych, Inaczej mówiąc, jest „podróżą Śnienia”, „podróżą w Śnienie”, czyli wspominaniem i rytualnym reaktywowaniem zdarzeń pierwszych, ustanawiających święty ład przyrody.

Ponieważ w Śnieniu wszystko zyskało swój kształt i otrzymało nazwanie, nie ma takiej rzeczy na ziemi, która by nie miała swego początku lub pierwowzoru w cyklu Śnienia i w opowieści o nim. Wbrew opiniom, wypowiedzianym przez pierwszych badaczy tych plemion, z których jedna — mniej więcej sprzed stu lat — głosiła, że tubylcy stanowią wyjątkową grupę etniczną przez to, że pozbawieni są jakiegokolwiek zmysłu religijnego, późniejsze obserwacje prowadzą do przekonania, że trudno wyobrazić sobie społeczeństwo bardziej zdominowane przez religijne wierzenia.

To samo dotyczy kwestii „prymitywności” owych wierzeń. Obejmują one swym zakresem ogromne dziedziny spraw i myśli. Opowieści mityczne tego olbrzymiego cyklu wyraźnie przekraczają poziom reprezentowany, na przykład, przez ludową baśń, do którego to poziomu również bywały sprowadzane przez interpretatorów. Raczej powiedzieć by należało, że zawiera się w nich, oczywiście w rozmaicie rozwiniętych postaciach, nieledwie wszystko, co istotne w wielkich religijnych systemach późniejszego czasu. Wszystko, łącznie z monoteizmem, o którym z australijskich mitów można by wnioskować *ex silentio*: pierwsza bowiem przyczyna samego Śnienia jest ukryta tam jakby za niewypowiadalną już, nieprzekraczalną nawet w rytuale linią

tajemnicy. To zaś, co powiedzieliśmy przed chwilą o zależności wszystkich widzialnych rzeczy od metafizycznego obszaru i akcji Śnienia — łatwo skojarzyć z tak nawet wyrafinowanym religijnym „obrazem”, jak obraz platońskich idei.

Aby dokładniej zrozumieć, na czym polega podróż Śnienia, można — dla przykładu — w możliwie najkrótszy sposób opowiedzieć jeden z mitów. Wśród plemion północnej Australii znana jest historia pewnego bohatera, który został podstępnie zamordowany przez swego syna, będącego uosobieniem zła. Umierając dokonał szeregu cudów, które miały w przyszłości zapewnić ludziom to, co niezbędne do życia: w męce konania wędrował z miejsca na miejsce, wyznaczając drogę, dziś uznawaną za świętą, na której jego krew znaczyła ślady dzisiaj rozpoznawane w nie wysychających źródłach i zbiornikach wody. W wodach tych zarazem umieścił on dusze wszystkich tych, którzy mieli się odtąd narodzić. Każdorazowe więc przebycie takiej drogi, połączone ze szczegółowym opisem agonii Angamunggiego (tak brzmi imię bohatera), jest rozpamiętywaniem chwili, w której ludzie uczestniczący w tym rytuale otrzymali to, co jeden z etnografów nazwał „metafizycznym darem”, to jest możliwość przekraczania własnej kondycji, własnych ograniczeń. Dar ten jest właśnie „tematem” wewnętrznej „podróży Śnienia”, którą przejść trzeba w okresie inicjacji. Podróż dokonywana jest w celu doświadczenia epifanii: zmysłowego (i oczywiście duchowego zarazem) kontaktu z wydarzeniem świętym.¹⁰

Cowan zwraca szczególną uwagę na dwa aspekty podróży Śnienia — zewnętrzny i wewnętrzny, o którym wspomnieliśmy przed chwilą. Aspekt zewnętrzny, mówiąc najkrócej, to aspekt społeczny albo zbiorowy takiej wędrówki, która w tym przypadku jest wędrówką dosłownie. Przemierzanie określonego terenu łączy się tutaj ze skomplikowanym obrzędem, odprawianym w miejscach uznawanych za szczególnie święte (określanych jako miejsca „wielkie” albo „gorące”), które stanowią zarazem węzłowe momenty dramatu, jakiego śladem jest cały szlak podróży. Te topograficzne „punkty orientacyjne”, czyli „miejsca gorące”, które Australijczycy śledzą i czczą, odbywając podróż Śnienia, stanowią miejsca szczególnego skupienia boskiej siły, która emanując stamtąd zapewnia uczestnikom pielgrzymki regenerację własnych sił duchowych i fizycznych. W wędrówce takiej ożywiony, uaktualniony zostaje w „zwykłym” czasie, ciąg wydarzeń, które się dokonały „poza czasem” lub „przed czasem”, czyli w stwórczym wydarzeniu Śnienia. Innymi słowy — mówi Cowan — stwórcze wydarzenia dokonują się stale, gdy tubylcy partycypują w nich poprzez religijny obrządek.¹¹ Ale podróż Śnienia, w swej wewnętrznej, ezoterycznej już, a nie egzoterycznej formie, dokonywana jest także w indywidualnym wymiarze. Wówczas też może, ale nie zawsze już musi to być wędrówka w sensie literalnym. Może to być natomiast podróż duchowa, podróż

samej duszy. Ten przypadek jest częsty przy ceremoniach inicjacyjnych. Wówczas „gorące miejsca” mogą być inscenizowane i sugerowane dla lub przez samych wtajemniczonych, przy czym sama zasada, „metafizyczna struktura pejzażu”, okazuje się równie ważna, albo ważniejsza nawet od jej — żeby tak powiedzieć — faktycznego topograficznego rozwinięcia w pełnej fizycznej skali. Dzięki temu wtajemniczany, czy to będąc sam czy w grupie, przekonuje się, że może odtworzyć warunki umożliwiający mu „wejście w Śnienie” — to znaczy może sam przez się, wewnętrznym doświadczyć stanu epifanii, który zawsze jest głównym celem wszelkiego kontaktu ze Śnieniem.¹² W przypadku więc takiej „podróży duchowej” okazuje się — co świadczy o wysokim poziomie świadomości religijnej — że nie samo (fizycznie dane) miejsce święte, jest tym ku czemu się zdąża i w co się wkracza, lecz stan umysłu, stan świadomości, stan duszy, która w ten sposób wraca do swych źródeł.

Na zakończenie powiedzieć trzeba o tym, jaką funkcję pełni w tym wszystkim malarstwo. Można twierdzić, że i ono odgrywa jakąś mnemotechniczną rolę. Spotyka się je zawsze i tylko w „miejscach gorących”, w zwornikowych niejako punktach „świętej drogi”. Oczywiście owe malowidła i rytzy skalne zjawić się mogą tylko tam, gdzie istnieje odpowiednie dla nich podłoże: tutaj sama przyroda dyktuje warunki. Sądząc z pracy Cowana, malarstwo to nie jest zbadane dostatecznie co do swojej ikonograficznej zawartości. Mówi on, że prócz tematów religijnych zjawiają się tutaj sceny „świeckie”: polowania, wizerunki zwierząt, ludzie przy codziennych zajęciach. Nie można jednak (należy wnosić z tego, co już zostało powiedziane) z całą pewnością twierdzić, że to, co wydaje się być „codzienną rzeczą” lub wizerunkiem zółwia lub węża, nie odnosi się również do cyklu Śnienia, w którym Niebiescy Bohaterowie zajmują się też „zwykłymi” zatrudnieniami, i którzy to Niebiescy Bohaterowie mają bardzo często postać zwierzęcą, lub są po prostu Pierwszymi Zwierzętami, jak choćby Tęczowy Wąż, jedna z najważniejszych postaci australijskiego mitycznego Panteonu, będący wężem i zarazem „uosobieniem” zjawiska tęczy.

W każdym razie malarstwo to jest odzwierciedleniem wierzeń, jest przesycane mitycznym sensem, i pełni funkcję najbliższą tej, jaką pełni epicka pieśń. I tak jak pieśń jest nieustannie odnawiana przez powtarzanie, przez swoje życie i obecność w obrzędzie, tak i owo malarstwo przez tysiąclecia było i jeszcze, w niektórych polaciach kontynentu, jest „konserwowane” — jak powiedzieliśmy — odświeżane regularnie przez specjalnie do tego celu powołanych członków plemion i klanów. W tym więc także swoim wydaniu — jak w dziedzinie pieśni — sztuka trwa niezmiennie w tej postaci, jaką uzyskała w niepamiętnej przeszłości, może nawet w czasie Pierwszych Przodków, w samym bezczasie Śnienia.

PRZYPISY

¹ XIX: 29—33, 37—39. Wg wydania: Homer, *Iliada*. Przetłouczył Kazimiera Jeżewska. Wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Łanowski, Wrocław 1986, s. 451

² J. L. Brockington, *Święta nie hinduizmu. Hinduizm w jego ciągłości i różnorodności*. Przetłouczył Józef Marzęcki, Warszawa 1990, s. 22—24

³ Tamże, s. 23

⁴ Por. mój artykuł o znaczeniu tego terminu u Pindara: *Sophia*, „Znak” nr 405—406 (luty—marzec 1989), s. 130—141

⁵ A. Leroi-Gourhan, *Religie prehistoryczne*. Tłumaczyła Irena Dewitz, Warszawa 1966, s. 58—59

⁶ James Cowan, *Mysteries of the Dreaming. The Spiritual Life of Australian Aborigines*, Bridport (Dorset) 1989 („Prism Press”).

⁷ Tamże, s. 25

⁸ Dodajmy na marginesie, że w języku tubylców melodia bywa nazywana dwoma słowami, które znaczą również „zapach” i „smak”. Por. Cowan, op. cit., s. 99

⁹ Michael Ignatieff, *An Interview with Bruce Chatwin*, „Granta” no 21, Spring 1987, s. 30—31

¹⁰ Por. Cowan, op. cit., s. 58—59

¹¹ Tamże, s. 57

¹² Tamże, s. 59