



Il. 1. Św. Paweł, olej na płótnie, wym. 65—52 cm, ok. 1850, Stary Kościół w Zakopanem

Jerzy Sławomir Wasilewski

## ŚWIĘTY PAWEŁ – NAWRÓCENIE, ODWRÓCENIE I NIEPEWNOŚĆ

Album Aleksandra Jackowskiego i Jadwigi Jarnuszkiewiczowej *Sztuka ludu polskiego* jest dla mnie nadal książką czarowną, tak jak był nią dwadzieścia lat temu, kiedy oglądając go utwierdzałem się w decyzji studiowania etnografii. (Dostałem go właśnie jako prezent maturalny od sędziwej ciotki z dedykacją zawierającą czterowiersz z „Ody do młodości” i przykazanie by jej słowa były dla mnie „gwiezda przewodnią przez całą drogę młodości”). Jest tam reprodukcowany obraz, na który nie potrafiłem dotąd zdołać — nawrócenie św. Pawła ze starego kościółka w Zakopanem. Akcję objaśnia wpisane w obraz słowo: wisząca na drzewie kartka „do Damaska” aktualizuje czas i miejsce zdarzenia, a podpis „Ś. Paweł” i słowa biegnące z ust Boga Ojca „Ś(więty) Szawle czegoś mnie przesładujesz” — identyfikują bohatera w całej jego paradoksalnej dwoistości: od tej chwili apostoła i świętego, lecz dotąd przecież przesładowy chrześcijan. Z tą dwoistością malarz

usiłował sobie poradzić nie tylko słowem, ale także wizerunkiem malarskim Szawła/Pawła. Prezentuje go w przełomowym momencie upadku z konia i to w sposób najlepiej oddający przemianę — jako spadającego przez plecy do tyłu, głową w dół. Nawrócenie zostaje oddane przez odwrócenie, konwersja przez inwersję. Przyjrzawszy się pozycji spadającego można odczytać więcej: oto nie siedzi on już w siodle, ale też nie spadł jeszcze na ziemię. Gdy prawa noga wyrzucona jest wysoko w górę, lewa tkwi jeszcze w strzemienniu. Wiadomo, że Paweł już nie jedzie, ale wciąż nie wiadomo gdzie spadnie. Takie przedstawienie wyraża znowu fakt przełomu — ujmuje chwilę gdy bohater nie jest już Szawłem, ale też nie jest jeszcze Pawłem. Jest kreską ulamkową między jednym a drugim.

Patrząc dzisiaj na ten obraz odczytuję go przez pryzmat etnograficznej wiedzy o mechanice symbolu, nie zaś ludowej estetyki. Nie myślę o nim — jak przed laty — w kategoriach

„uroku naiwności” jego formy nie doprowadzam do nieporadności w przedstawianiu spadającego ciała; w sztuczności odwrócenia do góry nogami widzę więcej niż niezdarność — dostrzegam symbolikę inwersji, paradoks transformacji, ambigwaloncję stanów w obrzędzie przejścia, słowem widzę analogie do innych tekstów kultury.

I wtedy rodzą się wątpliwości. O nich niech będzie ten tekst.

Niepewność generalna brzmi: czy etnograf może patrzeć na dzieło sztuki jako na produkt „wyobrażeń zbiorowych” — by użyć wyrażenia Durkheima, Horta i wielu innych. Do jakiego stopnia dzieło sztuki, nawet ludowej, a więc dzieło zindywidualizowane, może być interpretowane w kategoriach archetypalno-universalnych. Archetyp nie spada przecież z nieba. Albowiem — jak powiada Barbara i Denis Tedlockowie, fi-nezyjnie decydujący znaczenia materialnych rekwizytów kultury indiańskiej np. tekstyliów w świetle innych tekstów tej kultury — jeśli obrazy Picassa są podobne do maski Kwakiutłów, to nie da się tego podobieństwa zbyć frazesem o pokrewieństwie duchowym. „Elementy kultury rzadko płyną w holistycznych wzorach myślowych lub „duchowym pokrewieństwie” wyobrażonym przez koneserów, ale raczej podlegają w rękach artystów licznym dekompozycjom i rekompozycjom, w których tworzone są setki intertekstów”<sup>1</sup>.

A więc zanim ułgnie się pokusie odczytywaniu obrazu za pomocą wszystkichodmnykających kłuezy — podstawowych elementów pojęciowych języka symbolicznego kultury tradycyjnej — należałoby opracować studium jego przekształceń i pierwowzorów. Etnograf napotyka tu próg swej kompetencji: zakopiański feretron, który „pewno wszyscy (historycy sztuki) widzieli”<sup>2</sup>, nie posiada swej monografii. Jego ewentualny pierwowzór i łańcuch przekształceń pozostają niustalone. Wypelniając tę lukę warto zapoznać się z ikonografią Pawłową choćby w „wielkim” malarstwie nowożytnej Europy, nie tylko zresztą w nadziei odnalezienia owego pierwowzoru — kompetentny historyk sztuki szukałby go raczej w ilustracyjnej grafice nowotestamentowej — ale by zobaczyć jak różnie rozumiano konwersyjną przemianę i jakimi środkami symbolicznymi ją wyrażono.

Gdy ogląda się sceny Nawrócenia — choćby te wymienione w dawnej rozprawie Friedlaendera, w poszerzeniu o ostatnio wydaną, bogatą w dokumentację acz zatrzymującą się na renesansie pracę Martone’a<sup>3</sup> — trudno oprzeć się wrażeniu, że wieley mistrzowie — Michał Anioł, Tintoretto, Caravaggio, Veronese i inni — przybyli na scenę wydarzenia o chwilę za późno: Pawłowe widzenie już się zaczęło. W wielkim malarstwie zachodnioeuropejskim, które od XII wieku przedstawia Nawrócenie jako scenę konną, choć Dzieje Apostolskie ani ewangelisci nie wspominają o upadku z konia, Paweł wyobrażany jest na ogół kiedy już leży, zupełnie obezwładniony, jakby przygnieciony do ziemi, otwartymi oczami oglądając wizję lub przeżywając ją wewnętrznie, z zamkniętymi oczyma.

Wydarzenie o tak skomplikowanym przebiegu jak przeżycie ekstazy, w którym szok połączony jest z transem, trudno poddaje się chronologizacji. Tylko umownie i zarysowo można próbować ilustrować paroma znanymi obrazami kolejne fazy wypadku. Najpóźniejsza faza jaką dokumentuje malarstwo — nieskłonnie do odmalowywania dalszej trzydniowej ślepoty Pawła i kończącego ją epizodu z Ananiaszem (Dz. Ap. 9, 8—18) — to moment, gdy Paweł podniósł się już częściowo z ziemi, kiedy półleżąc wsparty na ręku przeżywa pełnię ekstazy. W najdoskonalszej, promiennie radosnej postaci przedstawia ją obraz Parmigianina, (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, ok. 1625). O chwilę wcześniej musiał jednak nastąpić przełom, przed „zbudowaniem” musi się dokonać „skruszenie”. Tę poprzedzającą fazę ukazuje Caravaggio, który pokazuje Pawła na początku ekstazy, prowadzącego do nawrócenia, podkreśla wewnętrzny proces konwersji, a nie bezpośredni kontakt z Chrystusem, taki w którym leżący na ziemi,

oślepiiony światłem i zdezorientowany przez głos człowieka roz-pozna je w zdumieniu wzię pojawiającą się na niebie”<sup>4</sup>.

To co dzieje się z postaciami drugoplanowymi jest równie znaczące. W manierystycznych kompozycjach Tintoretta i Veronese’a dominuje tumult, zgiełk i popłoch. W *Nawróceniu Szawła* Veronese’a (Leningrad, Ermitaż 1570), odbiegają go żołnierze, wierzchowce, nawet psy. Pełno tu rozmaitych tunik, opocięzy i kłębów galopujących koni. Także u Tintoretta (National Gallery, Waszyngton, 1544—45) — Paweł zostawiony jest sam sobie: jego żołnierze czy to wpadają do wody, czy to ponoszą ich rumaki, które tratują i wywracają innych, czy też wreszcie — jak postać w prawym górnym rogu — odjeżdżają z imponująco rozwianymi sztandarami, które mają lodowatą przejrzystość jedwabiu a pozbawione są jakiegokolwiek znaków — tak jakby wszelka semantyka ustawała, insygnia traciły sens a znaki znikły w momencie radykalnego kryzysu, utraty statutu, przewartościowania.

Ucieczka żołnierzy to nie tylko świadectwo grozy owego *mysterium tremendum* jakie przeżyli. To także opuszczenie bo-latera, jego izolacja, osamotnienie w chwili inicjoidalnej przemiany. W języku etnologicznym powiedzieć należałoby, iż każda transformacja — czy to wewnętrznie psychologiczna, jak konwersja, czy społeczna, obrzędowa jak inicjacja — odbywa się w samotności, w odłączeniu od grupy, w „liminalnym” (V. Turner) czy „marginalnym” (A. Van Gennep) zawieszaniu.

Są wreszcie przedstawienia jakby jeszcze o parę chwil wcześniejsze. „Czasem pokazany jest moment właściwego upadku. Paweł zwisa z konia jak Amazonka na antycznym sarkofagu, podczas gdy koń padł na kolana”<sup>5</sup>. Friedlaender nie przytacza niestety przykładów takiego ujęcia; na myśl przychodzi — obok zakopiańskiego feretronu — przede wszystkim obraz Pordenone’a w katedrze w Spilimbergo koło Udine, (po 1524) lub XV-wieczne przedstawienia w rodzaju spadającego Pawła w manuskrypcie Barberini w Bibliotece Watykańskiej, autorstwa Belbello da Pavia, ok. 1430.<sup>6</sup> Na wizerunkach tych Paweł utrzymuje się jeszcze na koniu leżąc plecami na końskim grzbiecie lub równolegle doń. Już za chwilę spadnie; może to się dokonać na innych już płótnach na parę sposobów. W XV-wiecznej scenie *Nawrócenia* Mistrza z Hildesheim jeździec właśnie wypadł z siodła acz znajduje się jeszcze ponad końskim grzbiem<sup>7</sup>. Natomiast u Murilla (*Objawienie św. Pawła*, Madryt, Prado, ok. 1655) koń upadł już na ziemię przygniatając jedną nogę jeźdźcy, gdy druga wystaje ponad grzbietem zwierzęcia. Nieco podobnie na obrazie Taddeo Zuccariego (Rzym, kościół S. Marcello al Corso, ok. 1563)<sup>8</sup>. Natomiast na obrazie Johanna Rottmayra w katedrze w Passawie, (1693) koń nie pada, a uwalnia się od jeźdźcy, zaś Paweł spada na ziemię głową prosto w w dół<sup>9</sup>. Prawie wertykalna i odwrócona pozycja Pawła przy-wodzą do myśli obraz zakopiański, ale różnice w kompozycji i szczegółach pozostałych partii wykluczają bliższy związek.

Skoro pytanie o bezpośrednie pierwowzory ikonograficzne zakopiańskiego feretronu pozostaje bez odpowiedzi, warto zmienić metodę. Gdy zawodzi ustalenie jednoznacznych wpływów między artystami czy dziełami — można studiować tradycję, analogię, paralele. Dzieło sztuki (zwl. ludowej) funkcjonuje bowiem także w szerokich relacjach historycznych i etnograficznych, a te nie składają się weale z pojedynczych wpływów. Spróbujmy zatem naszkicować etnograficzny kontekst tego wizerunku — tzn. odwrócenia, spadania głową w dół w momencie przemiany.

Składnąc, w historii sztuki nie ignorowano tej kwestii, dostrzegając np. różnicę znaczenia między scenami upadku do przodu i do tyłu. Martone dołącza do analizy XII-wiecznych przedstawień nawrócenia wcześniejsze o sześć wieków słowa Grzegorza Wielkiego na temat upadku Szawła i dwóch rodzajów upadku w ogóle: „upaść na twarz w tym życiu znaczy uznać każdy swój błąd i zmyć go łzami pokuty. Z drugiej strony upadek do tyłu, przy którym nie widzi się nie, jest jak nagły upa-



Il. 2. Jean Pucelle, Objawienie Św. Pawła, *Godzinki Joanny II z Nawarry*, ok. 1390 r.

dek w dół z doczesnych stanowisk, kiedy to nie jest się świadomym pożytków, jakie przynosi kara"<sup>10</sup>. Tak więc przedstawienia, w których Paweł spada do przodu symbolizują pokutę, zaś wizerunek spadającego do tyłu jest alegorią dumy i ślepego ignorancji. Wzorami formalnymi miałyby być tu przedstawienia upadającej Synagogi.

O zbliżonych przedstawieniach spadającej na głowę Pychy pisze Świechowski, że akrobatyczne pozycje, w jakich ta i inne przywary są przedstawiane na ilustracjach z X wieku, wywodzą się z rysunków w manuskryptach tragedii greckich, w których „odpowiednio upozowani aktorzy odtwarzali kształty liter alfabetu”<sup>11</sup>.

Choć takie precyzyjnie ustalone rodowody są niezmiernie sugestywnie, etnograf niewiele może z nimi zrobić. Dla ludowego obrazu Pawła wolilibyśmy widzieć zaplecze raczej w ludowym światopoglądzie niż w detalach karolińskiej miniatury. A na tym polu trudno o konkretność i precyzję równą tej osiągniętej przez historyków sztuki. Można natomiast pokazać wielość sensów odwrócenia, które w ludowym języku symbolicznym wiąże się generalnie ze zmianą, ze stanami przełomowymi, kiedy po fazie chaosu, inwersji normalnych stosunków, pozycji i statusów — przestrzennych, fizycznych i społecznych — nastąpi odwrócenie i odnowa.

Oczywiście inwersja służyć może nie tylko odnowie. Należy wziąć pod uwagę chociażby niedawne obiekcje Rodneya Needhama, który występując „przeciwko usypiającemu działaniu pewników” podważył logiczną jednolitość samego pojęcia odwrócenia. W kilkunastu wymienionych przykładowo rodzajach odwróceń (przestrzennych, leksykalnych, semantycznych, zamianie płci itp.) nie znalazł on logicznego wspólnego mianownika, a raczej pewno Wittgensteinowskie „podobieństwo rodzinne” — relację, jaka łączy wszystkie obiekty danej grupy mimo braku jednej cechy wspólnej dla nich wszystkich<sup>12</sup>. Skoro tak, to nie należy oczekiwać, że niejednoznaczne odwrócenie będzie służyć wyrażeniu jednoznacznej idei.

Ale w tym miejscu mniej interesuje nas inwersja jako operacja logiczna. Odwrócenia wywołują szeroki wachlarz reakcji. Frapują, ekscytują, jak przy zamianie płci; śmieją jak przy odwróceniu tego co wewnętrzne na zewnętrzne; zastanawiają

przy zamianie prawego i lewego; trwożą lub bawią gdy odwróceniu ulegnie to co na górze i to co na dół.

Wyobraźnia popularna jest na pewno zafascynowana motywem inwersji góry i dołu. Fascynacja ta przekracza ramy języka symbolicznego tradycyjnej kultury ludowej. Dają jej wyraz dzieci — stając na rękach, na głowie, „przewijając się” na trzepakach i koziołkując, oraz artyści malujący je w tych pozycjach, od czasów *Gier dziecięcych* Breughla. Lunaparkowo „wagoniki strachu” pokonujące zenit „pętli śmierci” służą realizacji tego samego doznania z pomocą techniki. O zaawansowaniu dzisiejszego amerykańskiego „rollercoaster’a” świadczy zbudowany ostatnio — zresztą przez Japończyków — na Wschodnim Wybrzeżu USA system, w którym w wagonikach jedzie się — i pokonuje pętlę śmierci — na stojąco! Kto nie odważy się sam spróbować — dozna tego samego zawrotu głowy patrząc na motocyklistę w beczce śmierci, a nawet na starą fotografię amerykańskiego lunaparku, gdzie w jej zenicie znajduje się roworzysta, który wjechał tam z rozpędem po długiej rampie. Upadek „na łeb na szyję” mrozi krew w żyłach gdy patrzy się na inne zdjęcie z dawnego lunaparku — koń z siodzącą na jego grzbiecie kobietą skacze czy raczej spada z dwudziestometrowej wieży do basenu z wodą.<sup>13</sup>

Pozycja „głową w dół” to pozornie tylko to samo co „do góry nogami” — to z pewnością straszniejsza odmiana inwersji. Jest w niej groza bezwładnego spadania a nie tylko komizm chodzenia na opak. W galerii postaci, które były w ten sposób przedstawione dałoby się znaleźć wyobrażenia Judasza i Piłata, licznych potępionych i skazańców,<sup>14</sup> a przede wszystkim pierwowzór ich wszystkich — Lucyfera, Szatana, Antychrysta. Biblijne teksty wyjściowo opisujące to wydarzenie — Proroctwo Izajasza, 14, 12—17; Łukasz 10, 18; Apokalipsa św. Jana 20, 1—10 — nie precyzują wprawdzie pozycji upadku Bożego adwersarza, ale już *Rivayat*, mazdejska księga religijna przedstawia jego przebieg z wyrazistymi szczegółami. Oto na rozkaz Ormuzda Aryman zostaje spętany i przyprowadzony przed jego oblicze, gdzie słyszy wyrok: „ten nieczysty, ograniczony duchowo — zrzucicie go głową w dół do piekła. Wtedy Bahram Yazad zaprowadził nieczystego Arymana do piekła i wrzucił go tam głową w dół”<sup>15</sup>.

Na drugim literackim końcu tej tradycji podobna, acz mniej dostojna charakterystyka: „Diabeł był aniołem, ale wyrócił koziołka głową w dół, a ... resztą do góry”<sup>16</sup>.

Nie powtarzając znanego materiału etnograficznego przypomnijmy, że „odwrócenie jest znakiem rozpoznawczym istot

Il. 3. Belbello de Pavia, ok. 1430 r., manuskrypt Barberini





Il. 4. Objawienie św. Pawła, Parmigianino, ok. 1525 r., Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

podziemnych i demonicznych<sup>17</sup>. Trzeba jednak tę uproszczone uogólnienie z dawnej literatury uzupełnić o wymiar pozytywny: odwrócenie prowadzi przecież do powtórnego narodzenia. Mechanizm symboliczny może się to odwoływać do biologii ludzkiego zarodka — faktu, że pozycja prenatalna jest właśnie pozycją do góry nogami. Duchy zmarłych przyjmują ją w nadziei na powtórnie narodziny — tak Robert Graves i Raphael Patai interpretują żydowskie (zapisane w Midraszach) wierzenia, że mieszkańcy raju — Enoch, Mojżesz — stoją na głowach, a chodzą na rękach. Stąd w takiej pozycji pojawiają się przywołane przez biblijnych zaklinaczy duchy zmarłych<sup>18</sup>.

Zbliżoną interpretację odwrócenia oferuje znany badacz archaicznej symboliki, Carl Hentze. Południowoazjatyckie wyobrażenia o duszach dla noworodków rosnących na drzewie kosmicznym głowami w dół czy chińska symbolika fasoli — której ziarno przechodzi w ziemi całkowite odwrócenie, kiedy rosnący pęd wynosi je nie poddane rozkładowi, znowu na powierzchnię — dają asumpt do uogólnienia, że „wszystko co jest jeszcze we wnętrzu, nienarodzone, co nie wyszło na światło dzienne — musi należeć do świata odwróconego<sup>19</sup>. Człowiek rodzi się głową w dół zwrócony ku ziemi, po czym wyprostowuje się by znowu wejść głową w dół w ciemność. Pozycja płodowa przywodzi do wspólnego mianownika narodziny i śmierci, światło i ciemność, odwrócenie i powrót.

Mitologia ta ma wymiar tak powszechny, że z łatwością poddaje się parodii. To o mieszkańcach Lilliputu pisał Guliwer, że „umarłych grzebią prosto, głową w dół, ponieważ utrzymują, że po jedenastu tysiącach księżyców wszyscy zmarli mają zmarłych wstać, że wówczas ziemia, którą wyobrażają sobie płaską, przewróci się na drugą stronę i tym sposobem w czasie swego zmartwychwstania wszyscy będą stać jak należy<sup>20</sup>.

Ogólne odwrócenie to podstawowy element profetycznych eschatologii. Motywacja, że świat odwróci się w dzień Sądu Ostatecznego towarzyszyła odwróconym pochówkom, które — w postaci jakby dokładnie ze Swifta, pionowo, głową do dołu — znamy z XIX-wiecznej Anglii. Odnotujemy gwoli rzetelności ich sporadyczność, wręcz unikalność — pomysłodawcami byli ekscentrycy kierujący się tradycją literacką, ryzykujący zresztą sporo kłopoty w zakresie pogrzebowej logistyki, każąc do tego pochować się np. konno<sup>21</sup>.

Na tym samym tle wierzeniowym pojawiły się przepowiednie, iż w latach 1881, 1961 itp. — które to daty mogą być identycznie czytane po odwróceniu w pionie — będzie mieć miejsce koniec świata<sup>22</sup>.

Eschatologiczna inwersja jest zarazem powtórzeniem tego odwrócenia podstawowych stosunków przestrzennych, jakie istniały w minionym, rajskim świecie. Melaneczyjski kult cargo przenosi to odwrócenie na płaszczyznę stosunków społecznych — relacji biali-tubyley („kiedyś to my byliśmy biali, a towary były nasze; tak będzie też w przyszłości, a dzisiejsi biali będą uprawiać dla nas ryż<sup>23</sup>).

Meksykański (indiański) rytuał pielgrzymki do mitycznej krainy przodków uogólnia to odwrócenie na całą sferę zachowań komunikacyjnych — kiedy *mar'a'akame*, indiański szaman imieniem Ramon prowadzi grupkę Huicholów na pustynię Wirikuta, gdzie jest ich mityczna, a także i rzeczywista kolebka by tam zbierać kaktusy narkotycznego peyotlu — język, którego używają jest odwróceniem zwykłego. Odwrócony, odmieniony, inny znaczy bowiem święty. „Na wszystkich szlakach po których wędrujemy do krainy peyotlu, kiedy widzimy różne rzeczy robimy taką zamianę. To dlatego, bo peyotl jest bardzo bardzo święty. To dlatego wszystko odwracamy. Dlatego kiedy widzimy psa to jest to kot<sup>24</sup>. Czasem jeszcze przed osiągnięciem świętej krainy wszystko zostaje odwrócone i zrównane ze swym przeciwieństwem. Znany świat zostaje odwrócony tyłem do przodu i do góry nogami, starzec staje się dzieckiem nie tylko w języku i odtąd np. nie zbiera drzewa na opał — to nie jest zajęcie dla dziecka; uczestnicy witają się odwracając się do siebie tyłem i mówiąc „do widzenia”. Słońce jest księżycem i odwrotnie<sup>25</sup>” ... Tak to jest. Bo musi być tak jak powiedziano na początku w dawnych czasach<sup>26</sup>.

Odwrócenie języka i zachowania to nie tylko prosty środek mnemotechniczny na opisanie innego świata. Zamiana jest raczej sposobem zlikwidowania przeciwieństw charakterystycznych dla dzisiejszego świata. „W przyszłości — mówi Ramon — Księżyc stanie się jaśniejszy a Słońce pociemnieje. Nie będzie więcej różnicy. Ani kobiet ani mężczyzn. Ani dzieci ani dorosłych. Wszystko się zamieni miejscami<sup>27</sup>. Autorka tej relacji, Barbara Myerhoff dokonuje dwukrotnego przekładu tej wypowiedzi — najpierw na język Biblii, potem na język pojęć nauki — kiedy powiada, że zastosowanie tych odwróceń służy stwierdzeniu iż wszystko jest jednością. Tak jak w raju lew będzie leżeć obok baranka, tak też „opozycje będą leżeć obok siebie”, konflikty i przeciwieństwa (także to abstrakcyjne, pojęciowe) zostaną ostatecznie usunięte<sup>28</sup>.

Il. 5. Murillo, Objawienie św. Pawła, ok. 1655 r., Prado, Madryt





Il. 6. Hans Baldung Grün, Objawienie św. Pawła, ok. 1508 r., Monachium

Daleko odeszliśmy od demoniczno-inferalnych aspektów odwrócenia. Trzeba do nich powrócić pokazując wreszcie związek piekielnej sfery z akrobatyczną cyrkowością, a to choćby dlatego, że Paweł w scenie nawrócenia nazbyt przypomina cyrkowca. W każdym akrobatycznym odwróceniu ciała jest jakaś niesamowitość co przykuwa uwagę widza, jakieś działanie wbrew naturze. To chyba sprawia, że patrząc na akrobatów podejrzewamy cyrk o alians z demonicznością.

Związek między krainą cyrku a sferą informa można dokumentować w dwóch aspektach i na dwa sposoby. Sposób pierwszy, śmiertelnie poważny — przez ujawnianie tanatycznej symboliki akrobacji, tak jak przedstawiał to Waldemar Deonna. Drugi, ustalający wspólnotę obu sfer na obszerze komizmu, jak to czynił Michaił Bachtin.

Deonna w sposób dość dosłowny odczytywał w formach akrobatyki starożytnej zapis przebiegów kosmicznych — kołistej drogi umierającego i rodzącego się słońca. „W Egipcie zwinęty w koło akrobata symbolizował żalobnego Ozyrysa, Duat, zaświaty albo słońce umierające co dzień aby się odrodzić. Tancerki o zwinnych ciałach występowały w ceremoniach pogrzebowych, u bram grobowca, przed umarłymi, a przewroty i koziołki są integralną częścią rytuału, co potwierdzają teksty”<sup>29</sup>.

Inaczej, znacznie ciekawiej, u Bachtina: pierwotna jest logika i mechanika ciała: „w najprostszych ruchach jarmarczego kłowna [gdzie] zad uparcie stara się zająć miejsce głowy, a głowa miejsce zadu [dostrzec można] rozgrywanie trzech zasadniczych aktów z życia groteskowego ciała, mianowicie aktu pleiowego, aktu agonii [...] oraz aktu porodu”; oczywiście topografia cielesna nabiera także wymiaru kosmicznego („temat zejścia do piekieł jest implicite zawarty w najzwyczajszym fikaniu koziołków”<sup>30</sup>).

Nie zawsze są to „zwykłe” fikolki. Nawet w profesjonalnym występie cyrkowym, przy zaawansowanej akrobatyce do trudności technicznych dochodzi też blokada psychologiczna, np. przy trudnej technice skoku głową w dół w przeszkodę, gdzie ścianka maskuje otwór<sup>31</sup>. Cóż dopiero w religijnych ceremoniach inicjacyjnych japońskich yamabushi, gdzie adept musi skoczyć głową w dół ze stromego urwiska i przeżyć szok, zatrzymany szarpnięciem uwiązanej w kostce liny<sup>32</sup>. W nawią-

zaniu do podobnych praktyk inicjacyjnych u innych ludów pisze Elemire Zolla w swej poetyckiej refleksji na temat archetypów: „Jak może wrażliwe serce oprzeć się uwielbieniu dla tarantuli? W Galatinie [Apulia] jest ona pierwotnym znaczeniem archetypów: tka sieć w trzech fazach, kosmogonicznie, najpierw rzucając się głową w dół i zwisła, kiwając się na nitce [jak inicjowany zrzucony] aby przeżyć uczucie — jak w nagłej śmierci — momentalnego odwijania się całego filmu życia”<sup>33</sup>.

Z drugiej strony, skakanie głową w dół i inna „diabła akrobatyka” jest — wraz z burleskami zawierającymi element odwrócenia, częścią poważnych ceremonii religijnych, np. u Indian Prerii. Gdy na placu trwają uroczystości, grupa kłownów usiłuje zejść z płaskich dachów okolicznych domów po drabinie głową w dół: „Wódz Słońca”, który sam był takim kowymshi, opisuje w swej biografii jak schodził w dół po linie<sup>34</sup>. Jest to tylko jedno z wielu odwróconych zachowań, którymi kłowni będą bawić publiczność w ciągu całego obrzędu.

Ani pozytywnego sensu komizmu obrzędowego, ani tym bardziej istoty jego związku z demonicznością z jednej a inicjacją z drugiej strony nie da się zrozumieć bez odwołania się do postaci tzw. trickstera jako zwiernika pomiędzy tym co diabelskie, co blaźńskie i co przechodzi w danym momencie proces inicjacyjny. Trzeba przedstawić długie continuum osób, których imiona to w planie mitu — trickster, w planie obrzędu — kłowni rytualni, zaś w planie widowiska — arlekin, a które pospolu metaforyzują proces życiowej inicjacji. To z zasadniczej korespondencji między tymi postaciami wynika formalne podobieństwo scen, których są bohaterami. Tak więc na jednym końcu komiczne diabły wyprowadzane w pole przez sprytnego oszusta, skaczą na głowę do stawu ze smolą w Dantejskich Złych Dolach (Piekło, XXII, 112—138). Na drugim, odległym końcu — przekomiczna scena z Chaplinowskich „Dzisiejszych czasów” w której Charlie wychodzi rano ze swej oazy szczęcia, bieda domku nad kanałem i dają doń nura — by utkwieć głową w dnie, które lodwie tylko zakrywała woda...

Odwrócenie głową w dół będzie absurdalne<sup>35</sup> i komiczne wtedy gdy do nikąd nie prowadzi, gdy kończy się w polowie, gdy jest zatrzymanym na zasadzie stop-klatki obrazem kulminacji, przelomu (takim zatrzymanym na moment adeptem inicjacyjnego przejścia, wyglądającym poczwarnie i groteskowo jak każdy wizerunek oglądany w powiększeniu pod lupą, jest właśnie trickster). Kiedy po odwróceniu następuje ruch do góry, odrodzenie — komizm sceny mija, wraca zdolność wyrażania przekazu mistycznego. Znane przedstawienia św. Piotra ukrzyżowanego głową w dół wyjaśniać trzeba nie jego skromnością i lękiem przed naśladowaniem Jezusa, lecz tym, że jak on sam mówi w apokryficznych *Aktach Filipa* — czyniąc tak przybiera postać pierwszego człowieka, *protos anthropos*, który pojawił się na ziemi głową w dół<sup>36</sup>.

Ukrzyżowanie św. Piotra koresponduje więc z upadkiem św. Pawła — oba są przykładami przeżycia śmierci i odrodzenia. Z tą też intencją były zestawiane naprzeciw sobie, w tych samych wnętrzach kościelnych<sup>37</sup>. Caravaggio, który namalował odwróconego Piotra, wcale nie tak przedstawił — umieszczono go naprzeciw — św. Pawła. Autor zakopiańskiego fotretonu, z Pawłem do góry nogami być może nigdy nie namalował ukrzyżowania Piotra. Korespondencje między obrazami istnieją mimo to, są bowiem odpowiedniości między ich znaczeniami, jest wspólny kontekst symboliczny, równie ważny co strzałki konkretnie ustalonych autorskich wpływów i zależności.

Pytanie, gdzie właściwie istnieje ten kontekst może być oczywiście kłopotliwe. Nie w jednym, danym obrazie, to jasno — ale też przecież nie tylko w głowie badacza. Zawarty on jest w tekście kultury, który trzeba rekonstruować, nie tworząc przy tym jakiegokolwiek metafizyki. Zresztą, rozterki będą zawsze. Spadający Paweł, już nie w siodle a jeszcze nie na ziemi na zawsze pozostanie dla mnie wpół drogi między



Il. 7. Cyrkowy „skok Hanlona”

wielkim archetypem a małym ogniwem łańcucha przekształceń, między uniwersaliami reguł i znaczeń a konkretną realizacją z pomocą indywidualnych środków, między „obietującą”

hermeneutyką etnologii a „dotrzymującą zobowiązań” idio-grafią historii sztuki, słowem w miejscu nieustannych pokus i wiecznych wątpliwości.

## PRZYPISY

<sup>1</sup> B. i D. Tedlock, *Text and Textile*, „Journal of Anthropological Research”, t. 41, 1985, s. 143

<sup>2</sup> J. Woźniakowski, Głos w dyskusji (w:) *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN* pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982, s. 224

<sup>3</sup> W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton 1955; Th. Martone, *The Theme of the Conversion of Paul in Italian Paintings From the Early Christian Period To the High Renaissance*, New York—London 1985. Nieocenionemu Sergiuszowi Michalskiemu zawdzięczam dostęp do tej i kilku innych referowanych tu pozycji.

<sup>4</sup> Friedlaender, op. cit., s. 23

<sup>5</sup> tamże, s. 3

<sup>6</sup> Martone, op. cit., tab. 104

<sup>7</sup> repr. w J. Schultze, *Paulus*, Recklinghausen 1964, s. 39—40

<sup>8</sup> repr. w S.J. Freedberg, *Painting in Italy 1500—1600*, Harmondsworth 1971, tab. 211

<sup>9</sup> repr. w E. Hubala, *Johann Michael Rottmayr*, Wien 1981, tab. 104

<sup>10</sup> Martone, op. cit., s. 169—171

<sup>11</sup> Z. Świechowski, „Psychomachia” z Clermont (w:) *Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji SHS*, Warszawa 1972, s. 101, ryc. 7

<sup>12</sup> R. Needham, *Against the Tranquility of Axioms*, San Francisco 1984, s. 98—116

<sup>13</sup> repr. w M. Bristol, *Acting out the Utopia. The Politics of Carnival*, „Performance” t. 1 nr 6 1973, s. 13—28

<sup>14</sup> Źródła reprodukcji takich przedstawień podaje W. Doonua, *Le symbolisme de l'acrobatie antique*, „Collection Latomus”, vol IX. Bruxelles 1953, s. 92 przyp. 3

<sup>15</sup> G. Dumezil, *The Destiny of the Warrior*, Chicago—London 1970, s. 119

<sup>16</sup> J. Barbey d'Auroville, *Diable sprawy*, przeł. J. Guze, Warszawa 1978, s. 16

<sup>17</sup> *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, s.v. „Umkehr”, t. 8, s. 1322, Berlin 1936/7

<sup>18</sup> R. Graves, R. Patai, *Hebrew Myths. The Book of Genesis* London 1965, s. 73—74

<sup>19</sup> C. Hentze, *Tod, Auferstehung, Weltordnung. Das mythische Bild in ältesten China, in den grossasiatischen und zirkumpazifischen Kulturen*, Zurich 1955, s. 103—105, 189

<sup>20</sup> J. Swift, *Podróże Gulliwera*, Warszawa 1957, s. 65

<sup>21</sup> H. Halpert, „The World Will Turn Upside Down”: An Unusual Burial Explanation in Folklore and Literature (w:) *Folklore Today*, Bloomington 1976, s. 193—207

<sup>22</sup> J. Simpson, *The World Upside Down Shall Be. A Note on the Folklore of Doomsday*, Journal of American Folklore, t. 91, 1978, s. 559—67

<sup>23</sup> W. Mühlmann, *Das Mythologem der verkehrten Welt*, „Kölner Zeitschrift für Soziologie und Psychologie”, nr 4/1961, s. 614—624. Podobnie W.W. Iwanow, *K semiotycznej teorii karnawału jak inwersji dwójnych przeciwpostawień*, *Semeiotike. Trudy po znakovym sistemam*, t. 8, s. 45—64, Tartu 1977

<sup>24</sup> B. Myerhoff, *Return to Wirikuta: Ritual Reversal and Symbolic continuity On the Peyote Hunt of the Huichol Indians* (w:) *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society*, ed. Barbara Babcock, Ithaca and London, s. 237

<sup>25</sup> B. Myerhoff, *Peyote and Huichol Worldview: The Structure of a Mystic Vision* (w:) *Cannabis and Culture*, ed. Vera Rubin, Hague-Paris 1975, s. 421—422

<sup>26</sup> tejże, *Return to Wirikuta*, s. 239

<sup>27</sup> tejże, *Peyote...*, s. 421

<sup>28</sup> tejże, *Return to Wirikuta*, s. 232

<sup>29</sup> Doonua, op. cit., s. 82—83

<sup>30</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'a o kulturze ludowej Średniowiecza i Renesansu*, Warszawa 1975, s. 482, 537

<sup>31</sup> Patrz np. imponujący skok głową w dół do pianina, uprawiany przez braci Hanlon w latach 70-tych XIX wieku, J. Townsen, *Clowns*, New York 1976, s. 179—180

<sup>32</sup> C. Bloeker, *Catalpa Bow*, Cambridge 1979

<sup>33</sup> E. Zolla, *Archetypes*, London 1981, s. 137



Il. 8. Amazonka i jej koń spadający „na łeb na szyję” w amerykańskim lunaparku



Il. 9. Rowerzysta w „pętli śmierci”, Colorado, 1905 r.

<sup>34</sup> Wódz Słońca. Autobiografia D.C. Talayesvy, Indianina z plemienia Hopi, Warszawa 1964, s. 206

<sup>35</sup> por. moralizujący wiersz Jacoba Catsa, *De kinderspelcn* — komentarz do przedstawień „Gier dziecińczych”:  
Spójrz oto chłopcy stoją na głowie  
I wyciągają przy tym nogi do góry (...)  
Jesteśmy jak ci, co postradali rozum  
Głowami zaryliśmy w ziemię

Pokazujemy Bogu podeszwy.

Cytuję w przykładzie Ewy Toniak za jej pracą magisterską *Mundus inversus. Ikonografia „świata na opak” w niderlandzkiej i niemieckiej grafice i malarstwie XVI i XVII w.*, Instytut Historii Sztuki UW 1986

<sup>36</sup> J.Z. Smith, *Birth upside down or right side up?*, „History of Religion”, t. 9, 1970 nr 4, s. 289

<sup>37</sup> Friedlaender, op. cit., s. 7





Il. 1. *Trójca Święta*, ok. 1230 r., Suzdal