Folia Historiae Artium
Seria Nowa, t. 21: 2023 / PL ISSN 0071-6723

DARIUSZ CZAJA
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

PALEOLITYCZNY SEN (JAK DALEKO STĄD, JAK BLISKO)*

Będąc sami w tej ogromnej przestrzeni, oświetlanej jedynie przez słabe światło naszych lamp, poczuliśmy się dziwnie. Wszystko było tak piękne, tak świeże. Trochę aż nazbyt świeże. Czas uległ anihilacji, jak gdyby dziesiątki tysięcy lat, które dzieliły nas od twórców tych malowideł, przestały istnieć. Wydawało nam się, jak gdyby te arcydzieła namalowali dosłownie przed chwilą[1].

Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel Deschamps, Christian Hillaire, *Chauvet Cave. The Discovery of the World's Oldest Paintings*

Być może najwięcej o naszej historycznej egzystencji możemy się dowiedzieć wówczas, gdy owieje nas tchnienie całkiem obcych światów historycznych[2].

Hans-Georg Gadamer, *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*

1.

Teraźniejszość, ciemny i trudny do ogarnięcia żywioł, w którym jesteśmy zanurzeni, staje przed nami jako zagadka. Ma ona swoją jasną i ciemną stronę. O ile bowiem rozumienie czasu teraźniejszego, widzianego od strony gramatyki, nie przedstawia (chyba) poważniejszych kłopotów, o tyle już próba opisania jego historycznej „zawartości", jego właściwości, cech dystynktywnych, jawi się jako poważny problem poznawczy. Jak przekonująco i adekwatnie opisać czas, w którym mieszkamy? Jak nazwać jego cechy charakterystyczne? Co jest w nim na tyle wyjątkowego (o ile jest), by dzięki owemu wyjątkowemu składnikowi można było niekonfliktowo odróżnić nasz czas teraźniejszy od tych czasów teraźniejszych, które już przeminęły?

Pytając o naturę czasu teraźniejszego, o nasze „teraz", nie pytam jak filozof, ale jak antropolog kultury. Interesuje mnie nie tyle pojęciowe ujęcie abstrakcyjnego i wciąż wielce tajemniczego problemu czasu (jego, dobrze rozpoznane i opisane, aporie i paradoksy[3]), ile raczej to, co stanowi „treść" doświadczanej przez nas teraźniejszości. Zajmuje mnie to, co ją wypełnia: jakie myśli, idee, odczucia, domniemania, supozycje dominują dziś w naszym doświadczeniu teraźniejszości? Pytam: jak nazwać doświadczenie, którego częścią wszyscy (w różnym stopniu) jesteśmy? Na proste pytania nie ma prostych odpowiedzi. I choć może w przypadku pytania o teraźniejszość nie jest

* Tekst stanowi rozwinięcie i poszerzenie wykładu wygłoszonego 27 V 2021 roku w ramach Dni Wydziału „Kompozycja, Dyrygentura i Teoria Muzyki" na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

[1] J.-M. Chauvet, E.B. Deschamps, C. Hillaire, *Chauvet Cave. The Discovery of the World's Oldest Paintings*, London 1996, s. 41–42.

[2] H.-G. Gadamer, *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, wstęp K. Michalski, Warszawa 2000 (= Biblioteka Myśli Współczesnej. Plus Minus Nieskończoność), s. 33.

[3] Spośród wielu prac w tej dziedzinie wybieram znakomite studium Krzysztofa Michalskiego *Logika i czas. Próba analizy Husserlowskiej teorii sensu*, Warszawa 1988 (= Biblioteka Myśli Współczesnej. Seria z Kostką).

tak, że tyle odpowiedzi, ilu odpowiadających, to z pewnością pytanie o *tempus praesens* zakłada już w punkcie wyjścia szeroki wachlarz responsów. Najczęściej zresztą stanowią one funkcję zainteresowań pytających. Pewnie też dlatego ogólne sądy o naszym „teraz" grzeszą nierzadko jednostronnością i nie zawsze przekonują.

Jedno z najbardziej, w moim przekonaniu, celnych rozpoznań natury naszego czasu teraźniejszego sformułował niedawno Roberto Calasso w swojej prowokacyjniej i intrygującej myślowo książce *Nienazwana teraźniejszość*[4]. W tym osobliwym kompozycyjnie tomie próbuje on zajrzeć pod podszewkę teraźniejszości. Stara się wydobyć na jaw rudymentarną strukturę fundującą nasze doświadczenie czasu. Próbuje opisać nieopisane. Zarzuca więc liczne sieci na świat naszego – tu i teraz – doświadczenia, a potem usiłuje złowić w nie okruchy istotnego. Podjęte zadanie nie jest proste: teraźniejszość jest trudna do uchwycenia, bo to czas, którego żywą częścią jesteśmy my sami, a to oznacza, że poznające jest także poznawanym. Może dlatego Calasso używa na zmianę spojrzenia mikroskopowego i teleskopowego i dopiero z nałożenia na siebie rozmaitych przybliżeń i oddaleń konstruuje swoją wizję teraźniejszości. Jak wedle niego rysuje się jej obraz?

Powiada on, że żyjemy w „wieku nieistotności", a to sformułowanie – zrazu niewinne – dopiero po pewnym czasie ujawnia swój dogłębnie nihilistyczny i zgoła infernalny wymiar. Żyjemy w świecie-wydmuszce, w przestrzeni stopniowo i konsekwentnie opróżnianej, wydrążanej z wszelkiego sensu. Poruszamy się po wciąż rozrastających się powierzchniach pozoru, symulujących głębię. Bohaterem tego – malowanego głównie czarną farbą – obrazu współczesności jest pewna szczególna persona; autor nazywa ją *Homo saecularis*. Jest on skomplikowanym produktem długiej historii świata zachodniego. Jego „religią" jest zadeklarowana i praktykowana świeckość. W charakterystyce Calassa to postać wyjątkowo antypatyczna, płaska, jednowymiarowa. *Homo saecularis* nie bardzo wie, kim jest on sam i czym jest świat rozciągający się przed jego oczami. Jest bezrefleksyjnym tworem skonstruowanym z czasu i metamorfozy. Co może najważniejsze: to człowiek, który na własne życzenie z szerokiego spektrum materialno-duchowego doświadczenia obciął całkowicie pasmo transcendentne. Wbrew temu, co można by sądzić, nie jest wrogiem religii. Jest raczej letni, humanitarny i postępowy. Tak czy inaczej, żyje w świecie totalnej immanencji: pojęcia boskości i sacrum wykreślił radykalnie i nieodwołalnie ze swojego słownika i doświadczenia. Boskość nie mieści się w żaden sposób w porządku jego świata. Precyzyjny opis cech tego osobnika ma wyraźny cel poznawczy: pozwala wniknąć w głębsze struktury teraźniejszości. To ważne, utrzymuje Calasso, ponieważ sekularyzm opanował naszą planetę. I to nie dlatego, że pokonał religie istniejące, ale dlatego, że sam jest religią, w dodatku może pierwszą w dziejach, która za przedmiot kultu ma nie rzeczywistość transcendentną, ale siebie samą. W związku z tym istotne staje się pytanie: czy owa wyprana z boskości teraźniejszość komunikuje się jeszcze w jakikolwiek sposób, albo przynajmniej ma szansę skomunikować się, ze sferą sakralną? Czy sprawy nie zaszły za daleko, a jedyne, co czeka w nadchodzącej przyszłości „człowieka świeckiego", to – w najlepszym razie – pogłębianie i pielęgnowanie wyznawanej przezeń świeckiej religii? To pytanie jest niemal równoznaczne z innym: czy możliwe są powroty do przeszłości (zwłaszcza tej najodleglejszej), do czasu kiedy to jeszcze sacrum nawiedzało, w tej czy innej formie, ziemskie rejony? Inaczej mówiąc: czy w naszym myśleniu i odczuwaniu poruszamy się bez reszty w przestrzeni pojęć i kategorii wypracowanych przez nasz czas, czy też w naszej zgiełkliwej aktualności mają do nas dostęp rozmaite głosy z przeszłości?

2.

By rzecz sprowadzić z ogólnych rozważań na ziemię, proponuję na początek trochę antropologicznej empirii. Chciałbym bowiem zmierzyć się z powyższymi pytaniami, odwołując się do dwóch wiarygodnych, jeśli chodzi o rozważane kwestie, świadectw kulturowych: książki brytyjskiego pisarza Bruce'a Chatwina *Songlines* (1987) oraz dokumentu filmowego niemieckiego reżysera Wernera Herzoga *Cave of Forgotten Dreams* (2010). Wybieram je z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że są to propozycje intelektualnie przemyślane i estetycznie wyraziste, a ich artystyczna jakość – dość powszechnie – uchodzi za wybitną. Po drugie dlatego, że napięcie pomiędzy archaiczną mentalnością (zanurzoną w świecie mitu) a naszą stechnologizowaną teraźniejszością (ufundowaną na dekretach oświeceniowego rozumu) w obydwu dziełach jest niezwykle intensywne, staje, by tak rzec, na ostrzu noża. Po trzecie, nie jest tajemnicą bliska znajomość Herzoga i Chatwina, ich – w wielu wypadkach – podobne zainteresowania i widoczne pokrewieństwo duchowe[5]. Można więc zasadnie domniemywać, że ich dzieła należą do

[4] R. Calasso, *Nienazwana teraźniejszość*, tłum. J. Ugniewska, Gdańsk 2019 (= Biblioteka Mnemosyne). Por. także wielogłosową rozmowę z książką Calassa zawartą w tomie zbiorowym: *Sejsmografie. Przypisy do* Nienazwanej teraźniejszości. *Sismografie. Note in calce a* L'innominabile attuale, tłum. Z. Krasnopolska, red. D. Czaja, Kraków 2020 (= Tempus Fugit).

[5] Z tego punktu widzenia niezwykłą wagę ma wspomnienie Herzoga o okolicznościach, w których otrzymał od Chatwina jego plecak: „Był już umierający, ale bardzo chciał zobaczyć film, który właśnie skończyłem, o koczowniczym ludzie z południowej Sahary. Ciągle odpływał w nieświadomość, a kiedy się budził, mówił: «Dalej, puszczaj!», a potem oglądał kolejne dziesięć minut. W gorączkowym delirium krzyczał: «Muszę być znów w drodze!». A potem: «Mój plecak jest ciężki». Powiedziałem mu: «Mogę go dla ciebie ponieść. Jestem silny i szybko chodzę». Wtedy nagle uświadomił sobie, że umiera, i powiedział: «OK, teraz ty musisz nieść plecak». Obaj mieliśmy wynikające z doświadczenia przekonanie, że świat i jego najgłębsze sensy otwierają się przed tymi, którzy

podobnego typu „tekstów kultury", a ich uważna analiza może przynieść wymierne korzyści poznawcze.

Songlines Chatwina to klasyczny niemal przykład *blurred genre*, gatunku zmąconego: trochę reportaż, trochę esej, trochę notatnik; niektórzy widzieli w książce wcale udatną powieść, z dialogami i głównym bohaterem-narratorem, skądinąd dziwnie przypominającym autora. Myślę, że nieco na wyrost. Owszem, *Ścieżki śpiewu*[6] to nie jest, z całą pewnością, standardowa relacja z podróży. Warto jednak pamiętać, że jej tekst w warstwie podstawowej jest zasadniczo referencjalny (opowiada o solidnie osadzonym topograficznie świecie, którego istnienie można precyzyjnie zaznaczyć na mapie), a nadbudowany nad nią żywioł dialogowy i opisowy wydaje mi się wobec niej wtórny. Chatwin przybywa na kontynent australijski z konkretnym zamiarem: jest nim zgłębienie osobliwej mitologii rdzennej ludności australijskiej (do niedawna określanej mianem Aborygenów). Istotną rolę w tej mitologicznej narracji odgrywają archaiczne opowieści przekazywane w formie pieśni. Jego książka to sumienna, niemal etnograficzna relacja z kolejnych faz poznawania wspartego na micie światopoglądu tubylców, radykalnie obcego mentalności zachodniej; to inkrustowany od czasu do czasu literaturą przedmiotu opis bliskiego obcowania z byciem-w-świecie, które dla świadomości przeciętnego Europejczyka z jego standardowym wykształceniem stanowi nie lada wyzwanie. Może jest to nawet coś więcej: zapis swego rodzaju inicjacji intelektualnej i duchowej w świat radykalnie inny, obcy, odmienny, anachroniczny, świat sytuujący się na antypodach współczesności, wymykający się całkowicie pragmatycznej ideologii teraźniejszości.

Wiedza, którą Chatwin nabywa podczas swojej podróży, sprowadza się do kilku zasadniczych punktów. Ujmę rzecz w dużym skrócie. Ontologia archaiczna plemion australijskich jest bezpośrednią konsekwencją ich kosmogonii: wspiera się na rzeczywistości podstawowej, która nosi różne nazwy (*Alchera*, *Alcheringa*, ang. *Dreamtime*). Wyrażenie to tłumaczone bywa u nas jako Epoka Snu, Czas Snu. To właśnie w tym czasie, mitycznym czasie początku, żyli duchowi przodkowie australijskich plemion („niebiańscy bohaterowie"), którzy w swych wędrówkach przemierzali kontynent australijski. Cały świat fizyczny, widzialny, postrzegalny zmysłowo jest konsekwencją odległych ich działań. Ziemia, każdy jej element (rzeki, źródła, góry, drzewa) są esencjalnie naznaczone ich obecnością. Pejzaż nie jest częścią podręcznika do geografii: jest świętą topografią, przesyconą w każdym miejscu duchowym spoiwem. Ziemia pod stopami i ziemia przed oczami jest dla tubylców rzeczywistością stworzoną i objawioną przez mitycznych przodków, jest więc *par excellence* rzeczywistością świętą. Nie należy do nikogo z ludzi, nie może być też przedmiotem posiadania. Poruszanie się po jej powierzchni objęte jest nienaruszalnymi regułami, ustanowionymi jeszcze w praczasie. Rdzenni mieszkańcy Australii nie posiadali domu, w europejskim sensie słowa. Byli nomadami, przenoszącymi się w przestrzeni zgodnie z porami roku. Zamieszkiwanie pojmowali jako wędrowanie, ich domem była cała przemierzana przez nich ziemia. Nie p o s i a d a l i ziemi, w znaczeniu, które zwyczajowo łączymy z tym słowem; oni n a l e ż e l i do ziemi, czuli się jej oczywistą, niekwestionowalną częścią. W tej wizji rzeczywistości najwyraźniej brak jeszcze rozdziału na dwie odrębne sfery rzeczywistości: sacrum i profanum, który to myśl zachodnia przyjmuje jako nieomal naturalny. Ziemia i należący do niej człowiek pogrążeni są w jednym, wszystko obejmującym żywiole religijnym. Ziemia jest święta; jest rzeczywistością wykreowaną działaniami mitycznych przodków. Poruszający się po świętych liniach człowiek jest inherentną częścią tego świata.

Właśnie o tych pierwotnych, formatywnych wydarzeniach z Praczasu mówią pieśni śpiewane do dziś przez tubylców. Zbudzeni w Praczasie z pierwotnego snu totemiczni przodkowie wyszli z zagłębień ziemi i rozpoczęli oszałamiający proces stworzenia. Udawali się w drogę i nadawali imiona poszczególnym elementom rzeczywistości, które napotykali, a nazwy te wplatali do swoich pieśni. Inaczej mówiąc: w y ś p i e w y w a l i ścieżki, którymi wędrowali przez świat. To absolutnie niesłychana kosmogonia, niemająca bodaj analogii w żadnej innej kulturze archaicznej: prawdziwe narodziny świata z ducha pieśni. Przodkowie totemiczni, dokądkolwiek się udawali, tam zostawiali za sobą muzyczne ślady. Linia melodyczna stanowiła wierny obraz konkretnego wycinka pejzażu. Tym sposobem cała ziemia australijska została opleciona siecią pieśni. A kiedy ziemia została już wyśpiewana, przodkowie znów zeszli pod ziemię i zapadli w kamienny sen.

Pieśni stworzenia, przekazane ludziom w archaicznym praczasie (Eliadowski *illud tempus*), składają się dziś na – gigantycznych rozmiarów – archaiczny Praśpiewnik (zasadnie porównywany czasem z europejskim eposem). Ich zadaniem było nazywać świat widzialny i opowiadać, jak został on stworzony. Opisują one dokładnie, w jaki sposób każdy z elementów ziemskiej topografii zaistniał w Epoce Snu. Ale mają też wymiar czysto praktyczny: pieśni nie tylko w osobliwy sposób narratywizują przestrzeń, ale również – jak utrzymują rdzenni mieszkańcy – w czysto muzyczny sposób dokładnie charakteryzują miejsca, których dotyczą. Jak się okazuje, są one znakomitym mnemotechnicznym urządzeniem do zapamiętywania przemierzanego terenu wraz z całym jego zróżnicowaniem:

> Otóż, wydaje się, że linia melodyczna pieśni stanowi, niezależnie od słów, wierny obraz ziemi, na której jest śpiewana. Tak więc, jeśli Człowiek Jaszczurka wlecze się noga za nogą przez panwie solne jeziora Eyre, można

---

przemierzają go na piechotę", H.-G. Rodek, M. Scholz, *Każdy dla siebie, a Bóg przeciw wszystkim*, „Gazeta Wyborcza", 17–18 IX 2022, s. 24.

[6] B. Chatwin, *Ścieżki śpiewu*, tłum. J. Ruszkowski, Poznań 1998 (= Kameleon). Korzystam z tej wersji przekładu. Istnieje jeszcze jedno polskie tłumaczenie książki Chatwina: *Pieśni stworzenia*, tłum. K. Puławski, Warszawa 2008 (= Lemur).

> spodziewać się czegoś w rodzaju *Marsza żałobnego* Chopina. Jeśli idzie, skacząc po Górach MacDonnella, należy oczekiwać serii arpedżiów i glissand, podobnych do tych w *Rapsodiach węgierskich* Liszta.
>
> Jak się zdaje, pewne frazy muzyczne, pewne kombinacje nut stanowią odpowiedniki ruchu stóp. Jedna z fraz oznaczałaby zatem „panew solną", inne – „łożysko rzeki", „trawę spinifex", „nadmorskie wydmy", „las akacjowy" czy też „skalną ścianę". Doświadczony śpiewak, słysząc, w jakim porządku następują po sobie, mógłby obliczyć, ile razy bohater przekroczył rzekę lub przeszedł przez góry – i tym samym ustalić, w którym miejscu ścieżki śpiewu, i jak daleko, obecnie się znajduje[7].

W konsekwencji: cała Australia może być postrzegana dziś jak muzyczna partytura, do której odczytania konieczny jest mitologiczny klucz. Oczywiście związek pieśni i przestrzeni widoczny jest tylko dla rdzennych mieszkańców, dokładniej: dla osób inicjowanych. Dla tubylców istnieje ścisły i zawarowany rytualnie sakralny związek człowieka i pieśni. Każde nowo narodzone dziecko dziedziczy pewien – przekazywany z pokolenia na pokolenie – fragment pieśni. To jest jego dozgonna własność, precyzyjnie wyznacza terytorium, do którego ono przynależy. Pieśń bywa przedmiotem wymiany: pewne fragmenty własnego *dossier* pieśniowego można było „pożyczać" członkom sąsiednich plemion. Ważne, że pieśni nie umierają wraz z „właścicielem", są przekazywane dalej w ramach plemiennej tradycji. Powód tej operacji jest absolutnie kluczowy: albowiem dla trwania świata ważne jest to, by był wciąż wyśpiewywany! Sławna Rilkeańska fraza z *Sonetów do Orfeusza*: „Śpiew to istnienie" (*Gesang ist Dasein*)[8], w myśleniu rdzennych Australijczyków ma sens całkowicie, absolutnie literalny! Pieśń ma sens kreacyjny, stwarzający, i to w najsilniejszym sensie tych słów. Pisze Chatwin:

> Przodkowie totemiczni […] powołując śpiewem świat do istnienia, byli poetami w pierwotnym sensie tego słowa. *Poiesis* znaczy tworzenie. Żadnemu aborygenowi nie przyjdzie nigdy na myśl, że świat może być niedoskonały. Jego życie religijne ma jeden cel: utrzymać ziemię taką, jaka jest i jaka powinna być. Ten, kto wyrusza na *obchód*, odbywa rytualną podróż. Wędruje po śladach swojego przodka. Śpiewa jego pieśni i – nie zmieniwszy ani jednego słowa i ani jednej nuty – powtarza tym samym dzieło stworzenia[9].

Powtórzmy: świat, żeby istniał – musi zostać wyśpiewany. Co ciekawe: w języku plemion środkowej Australii czasownik „śpiewać" ma zupełnie inne – rzec by można: dużo bardziej fundamentalne – konotacje niż w językach europejskich. Odrywa się od znanej nam, rutynowej semantyki i znaczy w gruncie rzeczy: „tworzyć, przywodzić rzeczy do istnienia"[10]. W kosmosie australijskiej religijności śpiewać oznacza zatem coś więcej niż zwykłe wydobywanie głosu czy formowanie za jego pomocą rozmaitych linii melodycznych. W australijskiej mitologii śpiewać to prawdziwie: stwarzać. Tworzyć coś z niczego. Dlatego też pieśń stwarza świat i podtrzymuje go w istnieniu.

Zasadniczy przekaz książki Chatwina polega być może na zwróceniu uwagi zachodniego czytelnika na bogactwo duchowe prawie zupełnie nieznanej mu tradycji. I przekonaniu, że świat ten – jakkolwiek odległy – nie jest całkowicie obcy współczesnej wrażliwości. Książka jest zapisem prób przeniknięcia zachodniego umysłu do tego odległego mentalnie świata. Autor staje pełen podziwu wobec prac Theodora Strehlowa (pioniera w dziedzinie eksploracji australijskiej duchowości), a zwłaszcza jego wysiłków na rzecz zrekonstruowania logiki mitycznej *pieśniolinii* oraz wniknięcia w ich niedostępne dla profanów sensy. Ma pełną świadomość, że czytając *Songs of Central Australia* Strehlowa, obcuje z człowiekiem,

> który miał wizję **najbardziej zdumiewającej i skomplikowanej konstrukcji intelektualnej, jaką można sobie wyobrazić**, konstrukcji, przy której materialne osiągnięcia ludzkości przypominają śmietnik, a która z jakichś przyczyn wymyka się opisowi[11].

Jeśli nawet zachwyt Chatwina wygląda na nieco egzaltowany i mocno afektowany, to i tak słowa te pozwalają domyślać się, że w przypadku mitologii australijskiej mamy do czynienia z fenomenem znacznie przekraczającym znane już wcześniej Europejczykom „archaiczne światy religijne", innymi słowy, że mamy do czynienia ze zjawiskiem, które nie ma żadnego precedensu ani analogii w istniejącej wiedzy o religiach archaicznych. I co może najważniejsze: Chatwin stwierdza, że mimo elementarnej trudności ze zrozumieniem pieśni rdzennych Australijczyków (nadmiar niezrozumiałych dla nas szczegółów) pozostaje niepodważalnym faktem, że „nawet niewprawny czytelnik może w nich dostrzec **przebłyski rzeczywistości duchowej** – równie uduchowionej jak Nowy Testament – w której więziami pokrewieństwa złączeni są wszyscy żyjący ludzie, wszystkie zwierzęta, a także wszystkie rzeki, skały i drzewa"[12].

Zajrzyjmy teraz do Jaskini Chauveta, odkrytej przypadkiem w roku 1994 przez trójkę francuskich speleologów. Dostawszy się do środka, odkryli oni ściany pokryte świetnie zachowanymi przedstawieniami, głównie zwierząt: koni, bizonów, nosorożców włochatych, niedźwiedzi i innych. Znaleźli też odbicia ludzkich dłoni, zagadkowe linie i kropki, a także kilka obrazów (kobieta w splocie z głową bizona) o niejasnym znaczeniu. Ich emocje

---

[7] B. Chatwin, *Ścieżki śpiewu*, s. 113–114 (jak w przyp. 6).

[8] R.M. Rilke, *Poezje*, tłum. M. Jastrun, Kraków 1987, s. 259.

[9] B. Chatwin, *Ścieżki śpiewu*, s. 20 (jak w przyp. 6).

[10] B. Malinowski, *Tubylcy Mailu oraz inne szkice o kulturze Australii i wysp Pacyfiku*, tłum. J. Barański, A. Bydłoń, red. G. Kubica, Warszawa 2003 (= Dzieła / Bronisław Malinowski, 12), s. 253.

[11] B. Chatwin, *Ścieżki śpiewu*, s. 77 (jak w przyp. 6), podkreślenie moje.

[12] Ibidem, podkreślenie moje.

w spotkaniu z tym uwięzionym pod ziemią kilkadziesiąt tysięcy lat światem dobrze oddaje jedno słowo: p o r a ż e n i e. Śladami tego zachwytu podąży kilkanaście lat później Werner Herzog, a efektem jego fascynacji obrazami naskalnymi stanie się film dokumentalny *Cave of Forgotten Dreams* (2010).

Przypomnijmy w skrócie tylko to, co najważniejsze[13]. Posługując się metodą radiowęglową, ustalono, że przedstawienia naskalne pochodzą sprzed 32–30 tysięcy lat i należą do kultury oryniackiej, charakterystycznej dla epoki górnego paleolitu. Oznaczało to, że są one o kilkanaście tysięcy lat starsze od dużo bardziej znanych wizerunków naskalnych z Altamiry czy Lascaux. Już to było gratką dla badaczy, ale prawdziwy szok przeżyli wówczas, kiedy uświadomili sobie, z jak wielką klasą artystyczną mają w tym przypadku do czynienia. Okazało się, że sztuka z Jaskini Chauveta dorównuje geniuszem artystycznym najstarszym przedstawieniom paleolitycznym, ale – trudno tego nie zauważyć – jest znacznie od nich starsza[14]. A to pozwala stwierdzić zasadnie, że ludzkie zdolności artystyczne nie ewoluowały w czasie od form prostych do bardziej złożonych; że – innymi słowy – teoria postępu kompletnie załamuje się w konfrontacji z nieodpartą wielkością arcydzieł ze ścian Jaskini Chauveta[15].

Dla nas to odkrycie ma jeszcze jeden istotny aspekt. Otóż wielu prominentnych badaczy zgodnych jest co do tego, że relatywnie niedawno rdzenna ludność Australii wciąż jeszcze prowadziła takie życie jak ich paleolityczni przodkowie, że ich kultura została zakonserwowana w czasie i dotrwała w praktycznie niezmienionym kształcie przez tysiące lat do początków wieku XX. W tym sensie można ich uznać za współczesnych ludziom z paleolitycznych jaskiń. Nie od rzeczy jest myśleć, że może jeszcze Walter B. Spencer, Francis J. Gillen, Strehlow – wybitni badacze rdzennej ludności australijskiej wspominani przez Chatwina – mogli spoglądać w oczy duchowym pobratymcom tych, którzy pokrywali kolorami ściany Jaskini Chauveta.

Tak czy inaczej, kilkanaście lat po jej odkryciu Werner Herzog nakręcił swój niezwykły dokument filmowy, w którym – posługując się ultranowoczesną wówczas techniką 3D – umożliwił nam spotkanie z paleolityczną sztuką naskalną. Na początek dobrze zdać sobie sprawę z tego, c z y m w istocie jest filmowa narracja Herzoga. Podobnie jak reporterska opowieść Chatwina nie jest naukową etnografią, tak dokumentalny film Herzoga nie jest archeologią w obrazkach. Obydwaj, korzystając ze swojej wiedzy i talentu, próbują nazwać rzeczywistość, o której mówią właściwymi sobie środkami. Herzog, mnożąc głosy naukowców, pokazując różne sposoby interpretacji genezy i znaczenia malowideł naskalnych, nie wchodzi w meritum sporu, tak mocno dzielącego po dziś dzień społeczność archeologów[16]. Nie pomijając i nie lekceważąc w swoim filmie naukowej erudycji, on sam – można odnieść wrażenie – idzie jednak w nieco innym kierunku. Jego narracja filmowa usiłuje przede wszystkim skonfrontować współczesną wrażliwość z artefaktami sztuki paleolitycznej. Herzog chce pokazać, co dzieje się na przecięciu odległego od nas paleolitycznego świata i stechnicyzowanej współczesności. Stawia nas, widzów, przed pytaniem: czy te światy w jakikolwiek sposób ze sobą interferują?

Wydaje mi się, że jednym z ważniejszych kluczy, które mogą pomóc w wydobyciu głębszych warstw filmu Herzoga, jest fenomen snu, rzeczywistość snu, zagadka snu. A może szczególnie jego tajemnicza logika wewnętrzna i opór, jaki stawia dyskursywnym rozbiorom. W poniższych rozważaniach nie podążam więc śladami odkryć neurofizjologicznych czy freudowskiej psychoanalizy, bo obydwa podejścia – w ten czy inny sposób – próbują racjonalizować fenomen snu albo ujmować go w metaforach, które gubią jego swoistość i autonomię. W tej, rzeczywiście ulotnej i trudno uchwytnej materii bliżej mi raczej do – wciąż słabo znanych – intuicji Pawła Florenskiego, wybitnego rosyjskiego teologa „srebrnego wieku". Florenski odrzuca zwyczajowy język dyskursu o marzeniach sennych. Dla niego sen nie był równoważny ze śmiercią (jak w greckiej starożytności), nie był też synonimem egzystencjalnej kruchości czy ulotności życia ludzkiego (jak u Williama Szekspira). Do najważniejszych z jego ustaleń (czy może hipotez) należy sugestia, że sen to „pierwszy i podstawowy stopień życia w świecie niewidzialnym"[17]. W jego rozważaniach sen jawi się jako przestrzeń esencjalnie graniczna. Obrazy marzenia sennego zachowują się jak symbol (w głębokim sensie tego słowa), albowiem dokładnie tak jak grecki *sumbolon*, który zawiera w sobie idee rozdziału i połączenia: „oddzielają świat widzialny od

[13] Detaliczną analizę i interpretację filmu Herzoga przeprowadzam w tekście *Duch na skale. Filmowa podróż do źródeł*, [w:] D. Czaja, *Znaki szczególne. Antropologia jako ćwiczenie duchowe*, Kraków 2013 (= Anthropos), s. 323–344. W tym fragmencie odwołuję się do niektórych ustaleń z tamtego studium.

[14] O nadzwyczajnym wymiarze artystycznym obrazów naskalnych z Jaskini Chauveta piszę w tekście *Archaiczna poiesis i paradoks „współczesności"*, [w:] D. Czaja, *Cena sztuki. Tezy o zaczarowaniu*, Kraków 2020 (= Tempus Fugit), s. 285–316.

[15] D.S. Whitley, *Cave Paintings and Human Spirit. The Origin of Creativity and Belief*, New York 2009, s. 53–54.

[16] Paleolityczna sztuka naskalna to prawdziwy poligon doświadczalny archeologów. Hipotezy na temat jej znaczenia ewoluowały w czasie. Przez wiele lat w nauce dominowała – europocentryczna i protekcjonalna – hipoteza związana z tzw. magią myśliwską, dziś coraz więcej zwolenników zyskuje hipoteza szamańska, por. D. Lewis-Thomas, *The Mind in Cave. Consciousness and the Origin of Art*, London 2002; J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach oraz Po* Prehistorycznych szamanach – *polemiki i odpowiedzi*, tłum. A. Gronowska, wstęp M. Ryszkiewicz, Warszawa 2009 (= Communicare).

[17] P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, wstęp J. Nowosielski, posłowie W. Panas, Warszawa 1984, s. 96.

niewidzialnego, dzielą i równocześnie łączą owe światy"[18]. Jeszcze inaczej: według niego sen to brama do innych wymiarów rzeczywistości (czyżby blake'owskie *doors of perception*?); to radykalne poszerzenie świata postrzeganego na jawie o nowe wymiary. Dla Florenskiego sen jest mocnym świadectwem realnego istnienia jakiejś i n n e j, mocnej – uchylającej się rozumowemu poznaniu – sfery rzeczywistości[19]. Dowodzi on, że poza sferą uchodzącą w zdroworozsądkowej percepcji za jedynie realną istnieją też światy o innej ontologii. Krótko: sen jest oknem na niewidzialne[20].

To właśnie s e n, śnienie – te fundamentalne metafory / symbole kosmogonii australijskiej – pojawiają się także w tytule filmu Herzoga. I jak się okazuje, nie jest to okoliczność incydentalna: oprócz tego bowiem sen zjawia się w filmie na kilku poziomach. Najpierw we wzruszająco szczerym wyznaniu młodego archeologa: „Śniły mi się lwy. Jestem naukowcem, ale także człowiekiem. We śnie miałem przeczucie czegoś niezwykłego, miałem wrażenie, jakbym był blisko rozumienia tamtej rzeczywistości"[21]. Tutaj sen jest nie tylko stanem fizjologicznym, ale również bramą do rozumienia obrazów, których na poły halucynacyjna, na wpół realna istota jak gdyby należała do przestrzeni snu, wyłaniała się z niej. W dalszej części filmu wątek snu pojawia się jeszcze kilkakrotnie. Raz po raz obrazy naskalne przypominają niepokojącą grę cieni w sennym spektaklu. A sam reżyser dodaje w pewnym momencie znaczący komentarz do poruszających obrazów zwierząt ze ścian w Jaskini Chauveta: „te wizerunki to wspomnienia dawno zapomnianych snów". Oglądając film Herzoga, miałem wrażenie (nie ja jeden), że za pomocą obrazu, muzyki stara się on wywołać w widzu iluzję snu, a z pewnością transowego stanu na pograniczu jawy i sennych obrazów. Okazuje się, że rozpowszechniona wśród teoretyków kina i samych reżyserów (i to największych: Ingmar Bergman, Andriej Tarkowski, Luis Buñuel…) intuicja o esencjalnym pokrewieństwie obrazów filmowych (*moving pictures*) i obrazów sennych zyskuje tu mocne potwierdzenie. Z licznych wypowiedzi w tej materii przypomnę tę najbardziej może jednoznaczną: „film jest bezwiedną imitacją snu"[22].

Widać to może szczególnie w powracających w filmie zbliżeniach głów koni, których zmultiplikowane pyski wyglądają zupełnie jak zdjęcia poklatkowe! Trudno w tej sytuacji nie pomyśleć o tej niemal samonarzucającej się analogii pomiędzy ciemną salą kinową a pogrążoną w półmroku grotą, na której ścianach ożywają animowane światłem wizerunki zwierząt. Sam zresztą Herzog sugeruje, że narracje malarskie w Jaskini Chauveta przywodzą mu na myśl taką właśnie pierwotną, archaiczną postać kina. Całkiem już wprost pisze o tym skojarzeniu Pascal Quignard:

> Ludzie nieustannie wchodzili do mrocznych grot i spoglądali na jaśniejące w blasku pochodni ruchome obrazy, wyłaniające się mimowolnie z wapiennych ekranów. Minęły tysiąclecia. Obrazy wyłaniają się teraz z ekranów w dziwacznych salach, budowanych w podziemiach miast, w których ciemność nie pochodzi od bogów, lecz została wywołana sztucznie[23].

To prawda, niemniej nie jest od rzeczy domniemanie, że mimo tych zasadniczych różnic wciąż pozostało w nas żywe to samo wrażenie cudowności wywołane przez światło stwarzające w ciemności halucynacyjno-senną rzeczywistość. Nie uszło to uwadze uwrażliwionych antropologicznie filmologów. Jak pisał w swojej fenomenologii kina rzadko dziś cytowany Edgar Morin: „Zagłębiamy się w ciemność sztucznej groty. Świetlisty pył pada na ekran, tańczy na nim; nasze spojrzenia podążają jego śladem – i oto nagle ten pył materializuje się i ożywa; wciąga nas w niepewną przygodę. Przemierzamy epoki i przestrzenie aż do chwili, w której uroczysta muzyka rozproszy cienie i płótno znowu odzyska swą białość"[24]. Dość podobnie pisał o tym doświadczeniu Roland Barthes, wydobywając nieoczekiwanie na jaw jego nieuświadamianą zwykle, „archeologiczną" warstwę. Określa on mianowicie czas znalezienia się w kinie jako „sytuację prehipnotyczną", transową[25]. Nie jest więc aberracją ani nadużyciem sugerowanie pewnych podobieństw między ciemnią sali kinowej a mrokiem paleolitycznej jaskini: w jednym i w drugim przypadku widzowie uczestniczą w magicznym spektaklu chwilowego materializowania się trójwymiarowej rzeczywistości na płaskiej powierzchni. W obydwu też przypadkach jej – wywoływana światłem – efemeryczna rzeczywistość od-

---

[18] Ibidem, s. 104.

[19] Jakże bliskie jest to intuicji Wiesława Juszczaka, który przy okazji charakterystyki mitu archaicznego stwierdza, że sen „bywa w myśli pierwotnej i przez poetów różnych epok traktowany jak postać przejawiania się rzeczywistości totalnej", zob. W. Juszczak, *Poeta i mit*, Wołowiec 2014, s. 71.

[20] Ciekawe, że semiotycy tartuscy, rozwijający przez lata swoją – mocno ufundowaną naukowo – znakową koncepcję kultury, zaczęli w pewnym momencie nawiązywać wprost do odkryć rosyjskiego teologa. Między innymi Jurij Łotman ciekawie pisał o śnie jako złożonym komunikacie (okno semiotyczne), o wielojęzyczności snu, potencjalności jego znaczeń. Pokazywał też historyczne przejście od traktowania snu jako wrót do sakralnie pojmowanej przestrzeni (bóstwa, przepowiednie) i sugestii przyszłych wydarzeń, do rozumienia snu jako narzędzia eksploracji wnętrza i instrumentu samopoznania, por. J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. B. Żyłko, Warszawa 1999 (= Biblioteka Myśli Współczesnej. Plus Minus Nieskończoność), s. 198.

[21] Ten i kolejne cytaty za ścieżką dźwiękową filmu.

[22] A. Kyrou, *Luis Buñuel: An Introduction*, New York 1963, s. 109.

[23] P. Quignard, *Noc seksualna*, tłum. K. Rutkowski, Gdańsk 2008, s. 15.

[24] E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, przedmowa M. Czerwiński, Warszawa 1975 (= Biblioteka Myśli Współczesnej. Plus Minus Nieskończoność), s. 15.

[25] R. Barthes, *Wychodząc z kina*, „Kwartalnik Filmowy", 2021, nr 116, s. 220–221.

czuwana jest jako absolutnie realna, więcej: ma czasem status ontologiczny mocniejszy niż ta oglądana w świetle dnia[26]. Kino, jak niegdysiejsza grota paleolityczna, staje się osobliwą latarnią magiczną wprowadzającą nas w inne stany świadomości.

Wielką zasługą filmu Herzoga jest nie tylko filmowa rejestracja oryginalnych przedstawień z Jaskini Chauveta. Swoim filmem robi on coś więcej. Stara się na różne sposoby przeniknąć w świat paleolitycznych malarzy. By uwiarygodnić swój przekaz, sięga także po wiedzę akademicką, cytuje liczne głosy najwybitniejszych znawców zagadnienia. To właśnie w kontekście odkrycia najstarszych (jak dotąd) wizerunków naskalnych Jean Clottes, jeden z największych znawców sztuki paleolitycznej, stwierdza, że funkcjonujące powszechnie określenie taksonomiczne *homo sapiens* używane jest przez nas mocno na wyrost („w gruncie rzeczy, niewiele wiemy"), że być może lepsze, bliższe rzeczywistości byłoby wyrażenie: *homo spiritualis*. Jego modelowym upostaciowaniem byłby paleolityczny twórca naskalnych obrazów. Rzecz jasna, film Herzoga oddziałuje przede wszystkim obrazem. Reżyser nie udaje człowieka pierwotnego, ma pełną świadomość swojego umiejscowienia we współczesności, a jednak mam wrażenie, że – podobnie jak Chatwin w odniesieniu do opisywanej przez siebie mitologii aborygeńskiej – stara się przekroczyć ramy współczesności i zbliżyć tak bardzo, jak to tylko możliwe, do archaicznego sposobu myślenia i odczuwania. Próbuje zatrzymać w obrazie duchowe promieniowanie paleolitycznych przedstawień. I rzeczywiście: dzięki trójwymiarowym kamerom ocieramy się niemal o ściany jaskini, co chwila doświadczając na sobie siły oddziaływania obrazów naskalnych. I tak, oglądając je, zbliżamy się krok po kroku do odkrycia, że te malowidła nie są „stąd". Że nie pochodzą w pełni i do końca z „ludzkiego" świata. Że są wciąż żywym i przejmującym świadectwem tego, iż twórczość ta ma obcą, pozaludzką, duchową, boską genezę. Inaczej mówiąc: że twórca paleolityczny był tylko narzędziem w rękach przerastającej go rzeczywistości, a same malowidła i rysunki wyglądają, jak gdyby były *acheiropoietos*, nie ręką ludzką uczynione. Odczucia wielu widzów wzmacniają jeszcze głosy specjalistów. David Whitley, wybitny znawca sztuki naskalnej, stwierdził, że przebywając w Jaskini Chauveta, miał nieodparte wrażenie, że znalazł się w „stanie łaski", *a state of grace*[27]. Po wielokrotnym obejrzeniu obrazów z filmu Herzoga mam pewność, że te słowa nie są ani pretensjonalne, ani egzaltowane. Przeciwnie: wydają mi się jak najbardziej na miejscu.

[26] Jak celnie odnotowuje Hartmut Böhme: „nieobecność realności (w trakcie pobytu w kinie) to warunek realnej obecności uczuć w obliczu obrazów", zob. H. Böhme, *Fetyszyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, tłum. M. Falkowski, Warszawa 2012, s. 433.

[27] D.S. Whitley, *Cave Paintings and Human Spirit*, s. 75 (jak w przyp. 15).

3.

A teraz gwałtowna zmiana dekoracji! Po tym chwilowym ekskursie w daleką przeszłość gatunku ludzkiego powróćmy do początku naszych rozważań, do pytania o czas teraźniejszy. O naszą, doświadczaną i przeżywaną, teraźniejszość. Zasadnicza teza Calassa, jak pamiętamy, brzmi dość ponuro: jako masa (kto wie, czy nie *massa damnata*?) żyjemy w świecie radykalnego sekularyzmu, a figurą najbardziej rozpoznawalną w tym świecie opróżnionym z sensu i wyzutym z poczucia boskości jest panoszący się wszechwładnie *homo saecularis*. Sekularyzacja, akcentuje Calasso, jest nie tylko pauperyzacją umysłu, ale nade wszystko rozluźnieniem wszelkich zobowiązań, a czasem ich zupełnym porzuceniem. To jak zerwanie statku z cum trzymających go przy stałym lądzie. W przekładzie na język konkretów oznacza to zerwanie związków łączących czas teraźniejszy z przeszłością. Tą bliższą, liczoną w stuleciach, a zwłaszcza tą dalszą – liczoną już w tysiącleciach. Strzałka czasu wychylona jest dziś radykalnie w niepewną przyszłość. Nadchodzącym bogiem jest Algorytm.

Ale może nie jest aż tak źle. Do katalogu cech wymienianych zwyczajowo w ponurych opisach naszej współczesności dodałbym jedną, rzadko chyba wspominaną: powszechny niemal dostęp do dziedzictwa przeszłości, również tej najdalszej (dziś najdalszej!). Upierałbym się, że jest to zmiana jakościowa! Mamy dziś możliwość stosunkowo łatwych podróży nie tylko w przestrzeni, ale także w czasie. Artefakty z przeszłości są dziś dostępne nieomal na wyciągnięcie ręki. Nigdy w historii dostęp do światów artystycznych i duchowych z bliższej i dalszej przeszłości nie był tak bezproblemowy. Również książka Chatwina i film Herzoga to wymowne świadectwa zachodzącego na naszych oczach procesu. Chatwin przybliża zachodniemu czytelnikowi model życia zakorzeniony bez reszty w archaicznym micie, Herzog pokazuje nam arcydzieła sztuki paleolitycznej, których istnienia nie domyślaliśmy się nawet. Jest coś zadziwiającego, a jednocześnie symptomatycznego w tym, że my, uczestnicy rewolucji technologicznej, która radykalnie zmienia nasze życie i której skutków nikt dzisiaj nie potrafi przewidzieć, mamy równocześnie dostęp (oczywiście w różny sposób zapośredniczony) do świata mentalnego i duchowego sprzed 30 tysięcy lat. Jak gdyby dwa krańce chronologicznego spektrum spotykały się w jednym punkcie. Upatrywałbym w tym szansy (zgoda: wątłej i pewnie nie dla wszystkich), by wymknąć się poza terytorium wroga.

Wobec tych epokowych wydarzeń pytanie moje jest takie: czy te światy mogą się jakoś ze sobą spotkać? Czy *homo saecularis* naszej teraźniejszości jest w stanie napotkać jeszcze *homo spiritualis* archaicznej przeszłości? Nie myślę o przestrzennym zetknięciu, bo tu odpowiedź jest łatwa i wspomniane dzieła świadczą o takiej możliwości. Mam na myśli coś dużo poważniejszego: czy istnieje jakaś szansa porozumienia między światem wspartym w pełni na sankcji archaicznego mitu a światem, który zdeifikował rozum, a zwłaszcza jego wąską, pragmatyczno-komputacyjną wykładnię, wyrzucając tym samym poza

nawias myślenia wszelkie koncesje na rzecz mitu? I jak tego rodzaju porozumienie miałoby wyglądać?

Jeśli brać pod uwagę przywołane tu świadectwa, to odpowiedź nie wydaje się całkiem jednoznaczna. W narracji Chatwina rozum ekonomiczny (kompanie naftowe, firmy kolejowe), przeliczający wszystko na wymierny zysk, nie jest w stanie uznać (nie mówiąc o zrozumieniu) archaicznego światopoglądu, dla którego ziemia naznaczona obecnością przodków jest święta i z tego powodu nienaruszalna. Dla zachodnich (białych) profanów „ścieżki śpiewu" nie istnieją, i to w sensie absolutnie ścisłym: są dla nich niewidoczne. W ich postrzeganiu krajobraz jest częścią geologii, a nie boską partyturą. W narracji Herzoga, w końcowej partii filmu, widzimy szklarnię z rosnącą w jej wnętrzu tropikalną roślinnością, zasilaną gorącą wodą z elektrowni atomowej usytuowanej w pobliżu groty Chauveta; taplające się w niej krokodyle albinosy to czytelna metafora perwersyjnego oblicza współczesności. Wygląda na to, że komunikacja między tymi światami jest całkowicie zerwana, że ich przedstawiciele nie są w stanie spotkać się ze sobą, w żadnym sensie tego określenia.

Ale to tylko jedna, ta negatywna, strona medalu. Z drugiej przecież strony widać u obydwu autorów poważny wysiłek, by te światy, a także fundamentalne założenia, na których się wspierają – tak egzotyczne, tak inne od naszych – uczynić dla nas przynajmniej nieco bardziej zrozumiałymi, a finalnie możliwymi do przyjęcia. Pisane z pasją akapity Chatwina, jak też poruszające obrazy z filmu Herzoga przenika wiara w możliwość (jednak, mimo wszystko) zbliżenia się do mentalności, która stała u źródeł porywającej konceptualnie i olśniewającej bogactwem mitologii rdzennych Australijczyków i która animowała powstanie obrazów jaskiniowych o tak wielkiej mocy, że ich promieniowanie dociera do nas po 30 tysiącach lat. To, można odnieść wrażenie, dwie opowieści inicjacyjne dotyczące: malarstwa paleolitycznego i religijności archaicznej. Przy czym, co istotne, ten duch inicjacji obejmuje tyleż twórców, co widzów i czytelników. Herzog wyraźnie chce przybliżyć współczesnemu widzowi twórczość naskalną, nie czyni wszakże tego jak obiektywny naukowiec, ale jak człowiek przejęty jej duchową zawartością. Podobnie Chatwin: opisuje fenomen „ścieżek śpiewu" z amatorską pasją (wyrzucaną mu później przez profesjonalnych badaczy), ale jego przekaz ma w intencjach coś więcej niż tylko funkcję informacyjną. Obydwu twórcom zależy nie tylko na zapoznaniu nas z odległym od zachodniego myślenia dziedzictwem duchowym, ale także na próbie wpłynięcia tym sposobem na poważną refleksję o naszym dziedzictwie i naszej współczesnej sytuacji egzystencjalnej.

Nie mam oczywiście żadnej wiedzy, w jakim stopniu i w jakiej skali książka i film wpłynęły na myślenie czytelników i widzów. Czy przekaz w nich zawarty przeminął z wiatrem historii, czy może stał się zaczynem nowego myślenia o przeszłości gatunku? Czy dzieła te uświadomiły komuś, że jesteśmy późnymi spadkobiercami tej prawdziwej eksplozji twórczej[28], jaka dokonała się w paleolicie? Czy przekonały kogokolwiek, że w dziedzinie sztuki, może szerzej: w przestrzeni ducha, myśl o postępie wydaje się jawną aberracją? Albo choćby o tym, że myślenie tego typu jest konsekwencją bezrefleksyjnie przyjmowanych dogmatów epoki, których korzenie tkwią jeszcze w XIX-wiecznych tezach omszałego biologicznego ewolucjonizmu.

Wiem natomiast, w jaki sposób te dzieła wpłynęły na mnie. Jak otworzyły mi przestrzenie myślenia wcześniej niedostępne. Jak poruszyły we mnie martwe struny i jak – już całkiem zwyczajnie – wzruszyły, we wszelkich znaczeniach tego słowa. Pisząc to, chcę na chwilę zwekslować dyskusję o sztuce archaicznej na tory myślenia naukowego, humanistycznego. Obserwując stan współczesnej humanistyki, nie mam wcale pewności, czy rewelacje Chatwina i Herzoga mogą paść na podatny grunt. *Songlines* nie są przecież w żadnej mierze książką naukową, *Cave of Forgotten Dreams* też nie aspiruje do obiektywizmu, uchodzącego za znamię naukowości. Nie ma powodu, by zatajać fakt, że książka Chatwina krytykowana była przez niektórych antropologów i historyków religii, w filmie Herzoga zapewne też nie wszyscy archeolodzy zajmujący się sztuką paleolityczną rozpoznali się w pełni[29]. Te dzieła nie mają klauzuli „naukowe", niemniej upierałbym się, że w obydwu znajdziemy spory ładunek poznawczy!

Pora się przyznać: nie jestem etnografem prowadzącym kiedykolwiek badania terenowe wśród rdzennych mieszkańców Australii, nie jestem też archeologiem specjalizującym się w paleolitycznym malarstwie naskalnym. Patrzę na te zjawiska niejako z zewnątrz, spoza obszaru profesjonalnego znawstwa, ale także wszelkich specjalistycznych uwikłań. Zapierającą dech mitologię australijską, jak też powalającą swym kunsztem sztukę Jaskini Chauveta traktuję jako wielce instruktywny punkt wyjścia a n t r o p o l o g i c z n e g o namysłu. Jako zaczyn pytań przekraczających znacznie obszar badań wyznaczony przez specjalistyczne kompetencje badaczy. W tym sensie obydwa wspomniane dzieła oprócz ich wymiaru artystycznego mają dla mnie t a k ż e wartość poznawczą. Pytając o zjawiska, o których traktują, o to, co znaczą i jak znaczą, wykraczam poza poziom czysto etnograficznej czy archeologicznej erudycji.

---

[28] I. Tattersall, *I stał się człowiek*, tłum. M. Ryszkiewicz, Warszawa 2001 (= Nauka u Progu Trzeciego Tysiąclecia, 20), s. 15.

[29] To chyba o nich pisał Mircea Eliade w jednym z zapisków swojego dziennika: „A gdy pomyślę o «humanistach», o moich kolegach antropologach, orientalistach, teologach – by nie wspomnieć nawet o socjologach! Mogłoby się wydawać, że wstydzą się przyznać, że czytają poetów, mistyków. Chcą uchodzić za «naukowców», ludzi «poważnych». Starają się naśladować obiektywizm uczonych. W gruncie rzeczy są lękliwi i nietwórczy. Brak ciekawości świadczy o ich impotencji i pospolitości", M. Eliade, *Religia, literatura, komunizm. Dziennik emigranta*, tłum. A. Zagajewski, Londyn 1990 (= Sąsiedzi, 3), s. 299.

I tu pojawiają się schody. Jak bowiem traktować z perspektywy naukowej przedstawione w tych dziełach fenomeny archaicznej twórczości, paleolitycznej *poiesis*? Czy są to zaledwie urocze bibeloty z zamierzchłych czasów, godne jedynie tego, by przekształcić je w „przedmiot poznania" (czy dochodzi do nas jeszcze dwuznaczność tej frazy?), czy też są to również, być może, istotne przekazy duchowej natury, które z trudem poddają się obróbce teoretycznej i które wiele tracą, kiedy nabije się je na szpilkę dyskursu? Pytanie nie jest od rzeczy, bo humanistyka współczesna – niezależnie od tego, czy o tym wie – wciąż tkwi po części w okowach paradygmatu pozytywistycznego, mimo że wielokrotnie deklarowała odwrót od niego, a nawet, jak sądzi, triumfalnie odtrąbiła jego nieodwołalny koniec. Jej przenaukowienie, głupio pojmowana specjalizacja, przyjęcie twardego modelu przyrodoznawczego jako rzekomo jedynego, który gwarantuje sukces poznawczy – to tylko niektóre z jej schorzeń[30]. Ale może najpoważniejszą ślepą uliczką, w którą zabrnęła refleksja humanistyczna, okazało się usunięcie z niej (pod groźbą obłożenia klątwą nienaukowości!) personalnej wrażliwości, wyobraźni i – o zgrozo – uczucia[31]. Może dlatego pokaźna część produkcji humanistycznej przypomina twory bez życia, przysposobione przez jakieś pozbawione duszy, wyprane z emocji aparaty poznawcze. Tymczasem zmierzenie się z przekazem (i konsekwencjami!) tych dwóch dzieł wymaga właśnie czegoś w rodzaju „duchowej empatii", a z całą pewnością wyjścia poza twarde, akademickie rygory z ich krępującymi i niedosiężnymi ideałami obiektywizmu i sprawdzalności[32].

Żeby tego dokonać, najpierw trzeba przebić twardą ścianę historyzmu, a więc poglądu, który postrzega człowieka wyłącznie w jego historycznym rozwoju, akcentując jego ustawiczną zmienność. Odwołując się milcząco lub wprost do modelu ewolucjonistycznego, premiując i dowartościowując przede wszystkim zmianę, historyzm (który ma swoje racje!) najwyraźniej wylał dziecko z kąpielą. Rzecz jasna, nie ma rozumnego powodu sądzić, że gatunek ludzki się nie zmienia (ciężko chyba o wyznawcę tego rodzaju poglądu), ale historyzm w swojej antyesencjalistycznej krucjacie zaprzeczył jakkolwiek rozumianemu trwaniu, jakimkolwiek naszym związkom z bliższą i dalszą przeszłością. A jeśli nawet je uznał, to zadekretował, że z racji ustawicznej zmienności nie możemy mieć do niej żadnego dostępu. Trzeba jednak powiedzieć, że racje esencjalisty mają mocne oparcie w empirii: Eurypides, Dante i Szekspir to światy minione, ale to t a k ż e w jakimś stopniu nasza rzeczywistość. Rozpoznajemy się w nich, choć okoliczności, w których stwierdzamy to pokrewieństwo (i przyznajemy się do niego), są radykalnie inne od tych, które uformowały mentalnie tych autorów. Mimo jawnej czasem niewspółmierności warunków materialnych i cywilizacyjnych kultury j e d n a k rozumieją się, rezonują w nich w ten czy inny sposób głosy z przeszłości, również tej najdalszej. Zmiana nie musi całkowicie unieważniać trwania i swego rodzaju ponadhistorycznej wspólnoty[33].

Mam niestygnące wrażenie, że do tego właśnie – antyhistorycznego z ducha – nurtu myślenia należą dzieła Chatwina i Herzoga odsłaniające współ-czesność paleolitycznej twórczości i przywracające tak nieoczekiwanie naszemu myśleniu figurę *homo spiritualis*. I może to jest ich największa poznawczo wartość. Co ciekawe, ich fundamentalne intuicje znajdują czasem – mimo dystansu uczonych gremiów – potwierdzenie w naukowych rozpoznaniach. Oto kilka dających do myślenia przykładów.

Weźmy obrazy naskalne z Jaskini Chauveta. Pośród badaczy zajmujących się nimi są i tacy, których wysiłek nie kończy się na zgodnej z regułami sztuki inwentaryzacji paleolitycznych artefaktów i próbie nadania im wiarygodnego znaczenia. Ci chcą czegoś więcej: próbują zdać sprawę z tego, co widzieli, i zrozumieć emocje, które im towarzyszyły. Dlatego upierałbym się, że powinna zastanawiać wypowiedź wspomnianego wcześniej Davida Whitleya, wybitnego archeologa zajmującego się sztuką paleolitu. Wydaje mi się ona znacząca z zasadniczego punktu widzenia: próby konfrontacji odległego archeologicznego materiału ze współczesną wrażliwością badacza. O odkryciach z Jaskini Chauveta pisał Whitley z nieskrywanymi emocjami:

> Jako archeolog jestem przyzwyczajony do słabych szeptów przeszłości. Mam nadzieję wysłyszeć jak najwięcej z niewyraźnych szmerów i ledwie słyszalnych ech, po to, aby wydobyć z nich rozumienie ludzkiej historii. Ale brzmieniem, które dobiega do nas od sztuki paleolitycznej

---

[30] Dawno już temu Gadamer, którego wypowiedź celnie przytacza Mariusz Bryl, pisał w odniesieniu do rutynowych praktyk akademickich historyków sztuki: „W historii sztuki […] nazywamy ignorantem (nieukiem, kołtunem, niem. *der Banause* – przyp. M.B.) tego, kto nie otwiera się na dzieło sztuki, czując się jednocześnie fachowcem, który wie lepiej", cyt. za: M. Bryl, *Historia sztuki wobec hermeneutyki H.-G. Gadamera*, [w:] *Dziedzictwo Gadamera*, red. A. Przyłębski, Poznań 2004 (= Studia Hermeneutyczne, 1), s. 165.

[31] O tej słabości współczesnej humanistyki czujnie pisze Włodzimierz Lengauer w swojej nadzwyczaj kompetentnej rehabilitacji twórczości naukowej Waltera Friedricha Otto, ekscentrycznego i przez lata zapoznanego badacza greckiej starożytności, por. W. Lengauer, *Przedmowa do wydania polskiego*, [w:] W.F. Otto, *Dionizos. Mit i kult*, tłum. J. Korpanty, Warszawa 2016, s. 18.

[32] Oprócz cytowanej książki Whitleya jednym z nielicznych świadectw takiego nieortodoksyjnego podejścia do omawianych fenomenów są obydwa „paleolityczne" eseje Wiesława Juszczaka z jego wybitnego dzieła *Wędrówka do źródeł*, por. W. Juszczak, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009.

[33] Absolutnie rację ma Hans Jonas, obnażający słabości i błędy logiczne dogmatycznego historyzmu: „orędownicy radykalnego historyzmu muszą dojść do stanowiska pełnej ahistoryczności, do obrazu egzystencji pozbawionej przeszłości, a więc i związku z nią, wyłącznie teraźniejszej, zatem do negacji historii i historyczności", H. Jonas, *Zmiana i trwałość. O podstawach rozumienia przeszłości*, tłum. P. Domański, Warszawa 1993 (= Prace o Filozofii Starożytnej w Przekładach, 3).

> jestem całkowicie przytłoczony. To jest wołanie o ogromnej mocy, wołanie, które wybrzmiewa i rezonuje w nas trzydzieści tysięcy lat później. I fakt ten **wymaga wyjaśnienia**, z powodu, którego – ja przynajmniej – nie umiem zignorować[34].

Zwracam uwagę na to, że mówiąc powyższe, Whitley w żadnym momencie nie porzuca kompetencji akademickiego badacza, rudymentów metodologii, przepastnej erudycji i gromadzonego latami oprzyrządowania badawczego. Nie podaje w wątpliwość sensowności naukowej eksploracji sztuki paleolitycznej. Oświadcza jedynie, że nie może i nie chce ignorować (sytuującego się na poziomie przedmetodologicznym) wzruszenia, które ogarniało go w kontakcie z paleolityczną sztuką naskalną. Zdaje sprawę z realnych emocji, które towarzyszyły mu w eksploracji jaskiń pokrytych wizerunkami. Nie lekceważy ich, przeciwnie: uznaje, że stały się w a ż n ą częścią jego przedsięwzięcia badawczego. Co więcej: uważa, że jego emocjonalny respons na obrazy paleolityczne nie jest wcale czymś oczywistym. Przeciwnie: jest źródłowo nieoczywisty i właśnie ta zagadkowa nieoczywistość powinna stać się dla nas poznawczym wyzwaniem. Powinna dopiero zostać wyjaśniona! Bo właśnie nie jest wcale oczywiste, że fenomeny sztuki paleolitycznej w jakikolwiek sposób dotykają współczesnej wrażliwości i mentalności. Odwrotnie: wielu z nas, uwięzionych w dogmatach naszej teraźniejszości – rzekomo absolutnie wyjątkowej i izolowanej od przeszłości na wiele sposobów – jest przekonanych, że ponieważ żyjemy w świecie urządzonym na kompletnie innych zasadach niż epoka paleolitu, nie mamy zwyczajnie narzędzi, by s p o t k a ć się z tą sztuką, by w pełni odczuć jej siłę oddziaływania i religijny wymiar. W związku z tym, dodają inni, jedynym jakoby wyjściem w tej sytuacji jest przekształcenie tej sztuki w „przedmiot badań", czyli w obiektywny, neutralny, nieangażujący jakichkolwiek emocji preparat za szkłem. Ale taka reakcja nie ma w sobie nic oczywistego, nie jest żadną koniecznością dziejową. Przeciwnie: wydaje się klasyczną reakcją lękową, w której siłę realnego oddziaływania dzieła sztuki usiłujemy stłumić za pomocą aparatu naukowego i wypróbowanego języka obiektywizującego opisu[35]. W efekcie w paleolitycznej sztuce nie widzimy tego, co r e a l n i e widzimy (o czym powiadamia nas czasem dreszcz biegnący po krzyżu), ale widzimy to, co wydaje się nam, że powinniśmy zobaczyć.

W dodatku w myśleniu tego rodzaju dochodzi do głosu niszcząca poznawczo strategia: wszystko albo nic. Ponieważ, jak utrzymują niektórzy, nie umiemy dziś wejść w skórę ludzi epoki paleolitycznej, w związku z tym nie mamy – i na mocy definicji: mieć nie możemy – ż a d n e g o dostępu do tamtego świata, innymi słowy: nie rozumiemy nic z jej przesłania. Ostrożność badawcza jest cnotą, ale doprowadzona do skrajności, niszczy ducha humanistycznych badań. Owszem, nigdy zapewne nie zyskamy pewności, czy nasze rozumienie tamtej sztuki jest adekwatne (co by to zresztą miało znaczyć?), i jeśli przyjąć jako pewnik, że nie mamy możliwości, by zrozumieć ją w pełni, to nie jest od rzeczy myśleć, że jakiś poziom tamtego doświadczenia mimo wszystko jest nam dostępny! Że innymi słowy, autorami obrazów z Jaskini Chauevta nie są kosmici, ale – jednak – ludzie. Nasi, odlegli w czasie, paleolityczni przodkowie. Owszem, pod względem cywilizacyjnym nie mamy dziś wiele z nimi wspólnego, ale poczucie bliskości w kontakcie z ich sztuką nie jest złudzeniem. Jej duchowe przesłanie, niedające się w żaden sposób stłumić: paleolityczne promieniowanie tła – wciąż dochodzi do nas z otchłani przeszłości.

Spójrzmy teraz w podobnym duchu na fenomen australijskich *songlines*. Topografia i znaczenia „ścieżek śpiewu" zostały, rzecz jasna, wielokrotnie opisane, skatalogowane i zanalizowane naukowo. Stały się częścią religioznawczej erudycji[36]. Ale bodaj tylko w jednym z dziennikowych zapisów Mircei Eliadego znajduję – podobny do emocjonalnej reakcji Whitleya – duchowy respons na zjawisko niemające odpowiednika w kulturze zachodniej:

> Mity australijskie są niezwykle proste. Dla zachodniego czytelnika są one monotonne, nudne i bezbarwne. Odnosi się wrażenie, że nie dzieje się nic w a ż n e g o, w każdym razie nic nie przypomina patosu i wielkości mitów polinezyjskich i północnoamerykańskich. Temat jest bardzo zbliżony: przedwieczny Bohater wynurza się z łona ziemi i rusza w określonym kierunku. Idzie, idzie, od czasu do czasu napotyka inne mityczne postacie, odprawia pewne ceremonie (niezwykle proste), które Australijczycy powtarzają do dziś […]. Jest charakterystyczne, że ci mityczni bohaterowie, bezustannie się przemieszczają, podróżują we wszystkie strony, pozostawiając wszędzie „ślady". Te podstawowe trasy tworzą fundament mitologii szczepu. Są one wyjawiane neofitom w wielkiej tajemnicy podczas inicjacji.
>
> I nagle uświadamiam sobie, że w podobny sposób działo się to w *Ulissesie* Jamesa Joyce'a. Bloom, Stefan, Dedalus wciąż tylko chodzą, zatrzymują się to tu, to tam, wymieniają się uwagami, przypominają sobie coś, zaspokajają

[34] D. Whitley, *Cave Paintings and Human Spirit*, s. 255 (jak w przyp. 15), podkreślenie moje.

[35] O całkowitej „nierealności" takiego oglądu sztuki – każdej sztuki – celnie pisał David Freedberg, pokazując, jak wyuczona percepcja dzieł sztuki zniekształca to, na co patrzymy: „Rozkosze estetyki formalistycznej zaprzeczają istnieniu lęków i rozkoszy, które bez niej by nas przepełniały – wyrasta ona bowiem z wyobcowania, które zarówno zaciemnia analizę, jak i zaprzecza naszej naturze. Historia sztuki, która odwraca się plecami do naturalnych objawów reakcji, zabawia się jedynie w intelektualne wariacje", D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. E. Klekot, Kraków 2005 (= Cultura – Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego), s. 287.

[36] Podstawową literaturę przedmiotu w odniesieniu do religijności rdzennych Australijczyków (od klasycznych studiów po najnowsze badania) gromadzi i detalicznie komentuje: A. Szyjewski, *Religie Australii*, Kraków 2000.

> swoje potrzeby fizyczne – lecz nic wzniosłego ani dramatycznego się nie dzieje. Fantastyczna przygoda homeryckiego Ulissesa zredukowana jest w Dublinie początku wieku do banalnego chodzenia, przechadzania się – bez żadnego dramatyzmu. A jednocześnie dla Jamesa Joyce'a, a przede wszystkim dla jego czytelników i wielbicieli, ta nic nie znacząca banalność przybiera gigantyczne proporcje. Niepostrzeżenie powstaje cały świat z wszystkich tych rozmów, włóczęg, fantazjowań. Każdy szczegół nabiera znaczenia i „ciężaru". Czuję, że analogia między najbardziej ubogą, archaiczną mitologią i najbardziej znaczącą powieścią dwudziestego wieku kryje w sobie sens głębszy, niż mogę to sobie w tej chwili uświadomić. […] James Joyce powraca do monotonii pełnej znaczeń religijnych, właściwej wędrówkom australijskich bohaterów. Jesteśmy zachwyceni i podziwiamy dokładnie tak samo jak Australijczycy moment, kiedy Leopold Bloom zatrzymuje się w jakimś barze i zamawia piwo[37].

Fascynujący antropologicznie jest ten zapis. Oto znakomity historyk religii, autor wielu fundamentalnych dzieł z zakresu fenomenologii religii (w tym, co niebagatelne, monografii o religiach australijskich![38]), odnajduje w świecie współczesnym w obszarze literatury narrację, która ze swoją zwykłością, nudą, banalnością zdarzeń, ostentacyjnym „niedzianiem się" – podobna jest do opowieści australijskich. To jest, przypomnijmy, zapis dziennikowy, zawiera więc myśli i spostrzeżenia, które autor „rzuca na papier" spontanicznie, skrótowo, bez stosownego pogłębienia. I taka jest też porywająca i dająca do myślenia – zwłaszcza w kontekście naszych uwag o współczesności – myśl dotycząca głębokiego znaczenia stwierdzonej wcześniej analogii pomiędzy mitologią australijską a *Ulissesem*, flagową powieścią europejskiego modernizmu, esencją XX-wiecznej wrażliwości. W tym świetle jeszcze innego wymiaru nabiera – rzucona niezobowiązująco na marginesie – uwaga Chatwina, że fenomen „ścieżek śpiewu" być może najlepiej przybliża Europejczykowi właśnie *Odyseja* Homera! Brytyjski pisarz sugeruje, że w próbach zgłębienia ich niejawnych znaczeń być może najlepiej jest wyobrażać je sobie „jako mapę podróży Odyseusza, na której każdemu «zdarzeniu» odpowiada jakiś element topografii"[39]. To doprawdy niesłychane: „ścieżki śpiewu" okazują się starym / nowym konceptem rozpiętym między antyczną *Odyseją* a nowoczesnym *Ulissesem*. Może więc archaika nie została bezpowrotnie dla nas stracona, a dystans nie unieważnia całkowicie bliskości.

Jeśli wolno zrobić parę kroków za rumuńskim religioznawcą i pozwolić sobie na kilka zdań rozwinięcia tego odkrycia, to trzeba by od razu dopowiedzieć kryjącą się w sformułowaniach Eliadego czytelną, ale niewyrażoną wprost myśl mówiącą o paradoksalnej bliskości (bliskości w oddaleniu!) pomiędzy paleolitycznymi narracjami a współczesną wyobraźnią. Chodzi mi o tę ledwie zaznaczoną, szybko skreśloną i z trudem przebijającą się na poziom świadomej percepcji autora („kryje w sobie sens głębszy, niż mogę to sobie w tej chwili uświadomić") sugestię dotyczącą wspólnoty (uniwersalnej, ogólnoludzkiej, dawnej i dzisiejszej) wyobraźni, schematów, wzorców narracyjnych. Zauważmy: Eliade nie prowadzi do aberracyjnego wniosku o całkowitej tożsamości światów mentalnych: współczesnego i paleolitycznego, ale dostrzegając właśnie ich odmienność i w pełni zdając sobie z nich sprawę, jest zadziwiony własnym odkryciem, które niedwuznacznie prowadzi w stronę myślenia o wspólnocie wrażliwości archaicznej i współczesnej na głębszym poziomie. Tę ważną dla nas intuicję Eliadego potwierdza jeszcze z innej strony Carl Gustaw Jung. W swojej niebywale oryginalnej (i wciąż aktualnej) impresji psychoanalitycznej na temat *Ulissesa* („*document humaine* naszych czasów"[40]) notuje na bieżąco i komentuje swoje uwagi z lektury tej oszałamiającej, niepodobnej do innych książki. I wtedy, i dzisiaj. Książki, powiedzmy od razu, która go irytuje, ale i fascynuje; książki, która go – patrz: glosa Eliadego – bezbrzeżnie nudzi („Joyce znudził mnie do łez"[41]); książki, która wciąż mu się wymyka i wypada z rąk. I w pewnym momencie swoich zmagań z *Ulissesem* rzuca to zaskakujące, niebywałe spostrzeżenie:

> Wprawdzie wszystko, co w pierwszej chwili możemy w tej książce pojąć, ma charakter negatywny i rozkładowy, niemniej wyczuwamy w niej coś niepojętego, jakiś ukryty cel, który nadaje jej sens, a w tym wysoką rangę. Czy ten barwny kobierzec słów i obrazów miałby być w końcu „symboliczny"? Nie mam tu – broń Boże! na myśli żadnej alegorii, lecz symbol jako wyraz niepojętej istoty. Gdyby tak było, to poprzez tę osobliwą tkankę dzieła musiałby przebłyskiwać gdzieś jego ukryty sens, tu i ówdzie dałoby się słyszeć tony, które słyszeliśmy już w innych czasach i miejscach, choćby **w rzadkich snach lub ciemnej mądrości zapomnianych ludów**. Nie można odrzucić takiej możliwości, ale nie mogę znaleźć klucza do tej książki[42].

To słowa o kardynalnym znaczeniu dla prezentowanych dalej sugestii. W tym fragmencie Jung jak gdyby komentuje i dopowiada wprost (*avant la lettre* w dodatku) nieśmiałe intuicje Eliadego. Tak, XX-wieczny, ultranowoczesny epos okazuje się tu nie tylko zwierciadłem epoki, ale w jakiś niepojęty sposób odnosi się także do „ciemnej mądrości zapomnianych ludów", którą rumuński religioznawca odnajduje w nudnych i zwyczajnych włóczęgach bohaterów powieści po XX-wiecznym Dublinie i identyfikuje z równie zwyczajnymi i pozbawionymi dramatyzmu przechadzkami niebiańskich bohaterów z Epoki

---

[37] M. Eliade, *Religia, literatura, komunizm*, s. 290 (jak w przyp. 29).

[38] Idem, *Religie australijskie. Wprowadzenie*, tłum. E. i W. Łagodzcy, Warszawa 2004.

[39] B. Chatwin, *Ścieżki śpiewu*, s. 19 (jak w przyp. 6).

[40] C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 506.

[41] Ibidem, s. 495.

[42] Ibidem, s. 507, podkreślenie moje.

Snu! Współczesność przegląda się w archaice i w jej lustrze zyskuje oryginalny komentarz. To, co – zdawać by się mogło – radykalnie obce, przy zmianie perspektywy okazuje się niepokojąco bliskie. Rozpoznajemy się w bohaterach australijskich opowieści, a oni w nas. Obcość i egzotyka tych dwóch odmiennych światów nie zostają na moment ani uchylone, ani zanegowane, raczej: uzupełnione o pewną okoliczność, która zbliża je do siebie i pozwala spojrzeć na nie jak na dwie różne ekspresje tej samej duchowo rzeczywistości. Ta hermeneutyka znosi dystans do pewnego stopnia, ale nie uprawomocnia tożsamości. W wyniku uwag Eliadego i Junga mitologia australijska nie stała się integralną częścią naszego doświadczenia, ale otworzyła się na doświadczenie współczesne, zdawać by się mogło – całkowicie odległe od Epoki Snu. W tych rozpoznaniach tkwi ogromna siła i potencjał poznawczy.

To niejedyna próba zbliżenia się do australijskich *songlines*. Kiedy czytam natchnione pasaże George'a Steinera (wrażliwego na muzykę wybitnego filologa), w których jednoznacznie i bez zasłon pisze on o metafizycznym substracie sztuki, a muzyki w szczególności („poezja, sztuka i muzyka zbliżają nas najbardziej bezpośrednio do tego, co w istnieniu nie jest nasze"[43]), to odnoszę wrażenie, że mogłyby być znakomitym komentarzem do australijskiej mitologii i fenomenu aborygeńskich „pieśni stworzenia". To Steiner, nie zapominajmy, wielokrotnie i z entuzjazmem cytuje w swoich pismach – jak świecką mantrę – stwierdzenie Claude'a Lévi-Straussa, że „wynalezienie melodii stanowi najwyższą tajemnicę człowieka", w pełni potwierdzając jej poznawczą wartość jako istotnego antropologicznie rozpoznania. To Steiner w autobiograficznej książce *Errata* pisze o nieuchronnie ambiwalentnej, dwuznacznej naturze pieśni: „Pieśń jest równocześnie najbardziej cielesną i najbardziej duchową realnością. Angażuje przeponę i duszę. Już od pierwszych dźwięków może wpędzać w rozpacz albo doprowadzać do stanu ekstazy"[44]. To on odnotowywał, że głos ludzki (dając przykład *Winterreise* Franza Schuberta czy pieśni z III symfonii Gustava Mahlera) ma tę wyjątkową zdolność bezpośredniego podprowadzania słuchacza na pogranicze „inności" (*otherness*), w przestrzeń trudną już do pojęciowego nazwania[45]. To on wreszcie jest autorem tego zagadkowego, wstrząsającego zdania: „Pieśń prowadzi nas w stronę domostwa (*home*), w którym nie byliśmy jeszcze"[46]. A choć nie bardzo wiemy, o jakim dokładnie domu mówi Steiner, to nie ma wątpliwości, że natura tego „obiektu" ma wyraźnie duchowe parametry. Ta uwaga, odczytywana w kontekście – widzianych z zachodniej perspektywy – australijskich *songlines*, nabiera jeszcze większego znaczenia.

[43] G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubińska, Gdańsk 1997 (= Idee – Słowo/Obraz Terytoria), s. 187.

[44] Idem, *Errata. An Examined Life*, New Haven–London 1997, s. 74–75.

[45] Ibidem, s. 75.

[46] Ibidem.

Wszystkie te sformułowania prowadzą, jak się zdaje, w jednym kierunku: odsłaniają nam esencjalną dwudzielność świata naszego doświadczenia, sugerują istnienie poza rzeczywistością postrzegalną zmysłowo jakiejś formy świata duchowego, którego przebłyski zdeponowane są w dźwiękach pieśni, w architekturze melodii. Należące do Epoki Snu australijskie *songlines* (światy chyba nieznane Steinerowi, choć pisał z emfazą o sztuce naskalnej Lascaux) mogłyby dostarczyć – i to w nadmiarze – licznych dowodów trafności tego rodzaju pieśniowej intuicji. Zauważmy także przy tym rzecz osobliwą: zarówno dla Whitleya, jak i dla Eliadego fenomeny archaicznej religijności jakoś jednak rezonują ze współczesną wrażliwością. W ich perspektywie teraźniejszość okazuje się materią o porowatej naturze, powierzchnią pełną zerwań i szczelin, poprzez które przenika do nas głos z otchłani dziejów[47]. Głos, którego moc jest dla nas uchwytna i nie wydaje się złudzeniem.

4.

Nie ma powodu udawać: twierdzenia podobne do powyższych wciąż jednak należą w humanistyce do rzadkości. Dlatego tak dużą rolę w przywracaniu nam tych pierwotnych wzruszeń przypisywałbym dziełom Chatwina i Herzoga. Z całą pewnością: nie są to dzieła naukowe, ani też nie zamierzają z nimi konkurować. To dwie wypowiedzi w pełni artystyczne. To dzieła poetów, jeśli tylko pamiętać o szerokim zakresie znaczeniowym greckiego *poiesis*. Powiedzieć można by nawet, że to dzieła amatorów, w najszlachetniejszym znaczeniu tego określenia (przypomnijmy, że słowo „amator" pochodzi od łacińskiego *amo* – kocham). Przy czym, dopowiedzmy od razu, że książki Chatwina i filmu Herzoga nie da się zamknąć w szufladzie „dzieło literackie" czy „sztuka filmowa". I w tym może ich największa siła. Są dla nas istotne dlatego, że obok wymiaru artystycznego mocno obecny jest w nich także wymiar poznawczy, bez względu na to, na ile ich autorzy byli tego faktu świadomi. Zauważmy: Chatwin i Herzog wchodzą na scenę, kiedy swoją robotę zakończyli egzegeci (w naszym przypadku: religioznawcy i archeolodzy). Eksperckie głosy tych ostatnich to oczywiście ważna i niezbywalna część książki i filmu. I nie dość podkreślać tej okoliczności. Ale Chatwin i Herzog wychodzą w swoich rozpoznaniach poza rutynowo rozumianą naukowość. Książka i film nie są przecież żadną popularyzacją wiedzy ani wyrafinowaną produkcją oświatową. To dwie przemyślane propozycje artystyczne. Owszem, przynoszą one „pozytywną" wiedzę, pojmowaną jako prosty

[47] Zdaje się, że o czymś podobnym pisał Zbigniew Herbert po wyjściu z jaskini Lascaux: „Wracałem z Lascaux tą samą drogą, jaką przybyłem. Mimo że spojrzałem, jak to się mówi, w przepaść historii, nie miałem wcale uczucia, że wracam z innego świata. Nigdy jeszcze nie utwierdziłem się mocniej w kojącej pewności: jestem obywatelem Ziemi, dziedzicem nie tylko Greków i Rzymian, ale prawie nieskończoności", Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie. Szkice literackie*, Warszawa 1973 (= Głowy Wawelskie), s. 26.

przyrost informacji, zarysowują „obowiązujący stan wiedzy" (oczywiście w stopniu, w jakim mogą to uczynić utwory popularne) w przedmiocie, którym się zajmują, ale może przede wszystkim otwierają w nas przestrzeń jedynego w swoim rodzaju doświadczenia, a nie jest ono już mierzalne w parametrach dających się precyzyjnie opisać i skwantyfikować. To dzieła, w pełnym znaczeniu słowa, hermeneutyczne. Praca hermeneutyczna, jak wiemy, pojawia się wtedy, kiedy znaczenie jakiegoś przekazu z przeszłości jest dla nas zatarte, nieczytelne albo martwe. Zadaniem hermeneuty jest właśnie przełamanie dystansu, jaki dzieli nas od dokumentów przeszłości; dokumentów, których sensy już „nie pracują" albo wydają się dla nas bezpowrotnie stracone. Wówczas do gry wkracza sztuka interpretacji. Próbuje w jakimś stopniu przełamać historyczną obcość, dokonać transkrypcji i translacji jej znaczenia na język współczesności.

Może więc jeszcze inaczej: *Songlines* i *Cave of Forgotten Dreams* są p y t a n i e m skierowanym do nas: czytelników i widzów. Angażują nasze myślenie i naszą wrażliwość. Ich autorzy, poruszeni (w głębokim sensie) przez archaiczne artefakty religijne, o których opowiadają, stawiają nas wobec tej egzotycznej dla nas rzeczywistości. Pytają: co zrobicie z tą wiedzą, o której wam opowiadamy? I dzieje się rzecz zadziwiająca: oto dzięki nim paleolityczna wrażliwość zaczyna w nas rezonować. Oczywiście tylko w tych, którzy mają chęć i odwagę wejścia w hermeneutyczne koło wiary i rozumienia. Dla tych, którzy utrzymują wyniosłą postawę obiektywną, ani obrazy naskalne, ani „ścieżki śpiewu" nie mówią oczywiście nic. Więcej: nie są w stanie niczego powiedzieć! Przyswojenie idei przychodzących z zewnątrz możliwe jest tylko wtedy, gdy istnieje wewnętrzna gotowość na ich przyjęcie.

Przy czym, dodajmy: ta lekcja przyswojenia archaicznej obcości nie dokonuje się tutaj według kojąco rozumianej formuły „fuzji horyzontów", jakiegoś bezkolizyjnego uzgodnienia dwóch obcych sobie światów mentalnych czy siłowego wpasowania „obcego" elementu w „nasz" świat. Chatwin i Herzog zapraszają raczej do uczestnictwa w obcym dla nas świecie. Dokonują, na modłę hermeneutyczną, jakiegoś p r z y s w o j e n i a (niem. *Aneignung*) archaicznej sztuki, ale mam wrażenie, że nie jej o s w o j e n i a. Chodzi mi o ten rodzaj hermeneutyki, która nie próbuje (jałowo i nierealnie) doprowadzić do całkowitego zniesienia obcości badanych światów, ale stara się o częściową przynajmniej defamiliaryzację czasoprzestrzeni, z której usiłujemy rozumieć inne niż „nasze". O takim – niezwykle mi bliskim – projekcie hermeneutyki przekonująco pisała Marcia Schuback:

> Kiedy myślenie zostaje określone na nowo jako sztuka rozumienia, celem jest nie tylko uczynienie obcego „przedmiotu poznania" znanym, ale też wy-obcowanie i zakwestionowanie znanego już sposobu zdobywania i opanowywania wiedzy na jakiś temat. Jeśli relację między podmiotem a przedmiotem da się w kategoriach teoriopoznawczych trafnie opisać jako relację między własnym a obcym, to hermeneutyka uzupełnia to stanowisko teoretyczne wymiarem, w którym to, co własne, zostaje wy-obcowane, natomiast to, co obce, zostaje po-znane. […] Możliwość wy-obcowania własnych kategorii myślenia, własnego wymiaru albo horyzontu w spotkaniu z obcym stanowi jednocześnie możliwość samoprzemiany[48].

Przenosząc te uwagi na omawiane zjawiska: trzeba pamiętać, że zarówno obrazy naskalne, jak i „ścieżki śpiewu", wchodząc w „nasz" świat, w nasz horyzont rozumienia, wciąż w jakiejś mierze pozostają dla nas „obce", egzotyczne. Intencja wprowadzenia ich do naszego świata, jak rozumiem, nie polegała na całkowitym pokonaniu ich obcości, ale na takim ich umieszczeniu w naszej współczesności, by miały one moc zmieniania naszego życia. Nie chodziło więc o to, by nieznane sprowadzić do tego, co znane, ale raczej o użycie archaicznej obcości do swoistej dekonstrukcji naszego świata. Rezultatem tych działań miało być zdystansowanie się wobec założeń, na których wspiera się nasza rzeczywistość, a w konsekwencji podanie w wątpliwość i rozspojenie oczywistości naszego świata. Przyswojenie archaicznych dzieł sztuki prezentowanych nam przez obu autorów (bo przecież „ścieżki śpiewu" to także dzieła sztuki!) miało prowadzić do rozsadzenia ram naszej wiedzy i porzucenia dobrego samopoczucia, dyktowanego przez świadomość bycia częścią nowoczesności ufundowanej na odcięciu się od źródeł, tradycji, przeszłości. Mówiąc jeszcze inaczej: obydwaj autorzy stawiają nas wobec n i e z n a n e g o, wobec nieprzekraczalnej granicy, wobec „inności", *otherness*, o której pisał Steiner. Wobec rzeczywistości, która drastycznie opiera się oswojeniu. A to zawsze budzi w nas bojaźń i drżenie. Raz jeszcze Carl Gustaw Jung, jeszcze jeden wielki pracownik ducha i wyobraźni:

> Chwila, w której pojawia się sytuacja mitologiczna, zawsze charakteryzuje się szczególną intensywnością emocjonalną – wydaje się nam wtedy, że poruszono w nas struny, które nigdy w nas nie rozbrzmiewały, lub że nagle rozpętały się moce, których istnienia nie przeczuwaliśmy. Walka o przystosowanie się jest żmudnym zadaniem, gdyż nieustannie musimy rozprawiać się z indywidualnymi, tj. nietypowymi warunkami. Toteż nic dziwnego, że tam, gdzie spotykamy się z sytuacją typową, nagle albo doznajemy uczucia szczególnego wyzwolenia, jakbyśmy unosili się w powietrzu, albo czujemy się porwani przez jakąś potężną siłę. W takich chwilach nie jesteśmy już poszczególnymi istotami, lecz gatunkiem – słyszymy głos całej ludzkości[49].

Jung ma rację, istnieje wiele dowodów na prawdziwość tego opisu. W obliczu spotkania z obrazami paleolitycznymi i „ścieżkami śpiewu" potwierdza się też w pełni konstatacja Gadamera, że wielkie dzieła sztuki (a z takimi

---

[48] M. Schuback, *Pochwała nicości. Eseje o hermeneutyce filozoficznej*, tłum. L. Neuger, wstęp M.P. Markowski, Kraków 2008 (= Hermeneia – Centrum Studiów Humanistycznych), s. 177.

[49] C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, s. 397 (jak w przyp. 40).

mamy tu do czynienia) są „absolutną teraźniejszością dla każdej teraźniejszości"[50], co oznacza, że w spotkaniu z nimi kontekst kulturowy i pierwotne odniesienie stają się kompletnie bez znaczenia. Dzieło sztuki transcenduje swój czas powstania i dotyka tego, kto wychodzi mu naprzeciw. Potwierdza się także to fundamentalne rozpoznanie wielkiej mocy: „W dziele sztuki stykamy się z czymś bliskim, a jednocześnie to zetknięcie w zagadkowy sposób wstrząsa nami i burzy zwyczajność"[51].

Wracając do początku tych rozważań – co ma zrobić z powyższym dziedzictwem dzisiejszy *homo saecularis*, plączący się bezładnie po wyzutej z boskich iskier teraźniejszości? Mówiąc ironicznym skrótem: nie chodzi o to, by w przypływie współczucia dla „dzikich" wyuczyć się repertuaru pieśni australijskich tubylców albo by zacząć pokrywać ściany jaskiń w manierze właściwej paleolitycznemu malarstwu. Jak rozumiem (o ile coś z tego rozumiem), chodzi raczej o szczególne p o w t ó r z e n i e, o twórcze odtworzenie w sobie, w doświadczeniu wewnętrznym, tego duchowego gestu, który stał u źródeł tamtej twórczości. O poczucie, że *homo spiritualis*, którego istnienie – niezależnie od siebie – odkryli i nazwali Chatwin i Herzog, mieszka wciąż w nas. Innymi słowy, że źródła twórczości i postrzegania świata odkryte przez naszych braci (i siostry) w górnym paleolicie nie wyschły całkiem. Odwrotnie, że są – wciąż stojącą przed nami – realną, a na pewno zasługującą na uwagę duchową m o ż l i w o ś c i ą. W ostatnich latach pojawiły się dzieła, które mogą świadczyć, że ta intuicja nie jest urojeniem[52].

Kiedy zagłębiam się w – zdeponowane w gestach twórczych o wielkiej mocy – dziedzictwo świata paleolitycznego, przychodzą mi na myśl tajemnicze zdania Brunona Schulza, wyprzedzającego swój czas mistagoga z Drohobycza, pracującego w bocznych odnogach czasu teraźniejszego. We wciąż olśniewającym szkicu *Mityzacja rzeczywistości* (1936) pozostawił on zdania, które dalej stanowią wyzwanie dla rozumu wykarmionego jedynie oświeceniową strawą: „Umitycznienie świata nie jest zakończone. Proces ten został tylko zahamowany przez rozwój wiedzy, zepchnięty w boczne koryto, gdzie żyje, nie rozumiejąc swego istotnego sensu"[53]. Książki takie jak *Songlines*, filmy takie jak *Cave of Forgotten Dreams* – mam niedające się stłumić wrażenie – samym swoim istnieniem k o n t y n u u j ą ów proces umityczniania świata. Performatywnie pokazują świat archaicznego mitu nie jako świat utracony, lekcję martwego języka, ale jako rzeczywistość pełną mocy, w jakimś sensie współ-czesną. To zupełna odwrotność myślenia uchodzącego za nowoczesne (a więc oczyszczone z mitycznej domieszki), w ramach którego odwołania do mitu, powołanie na mit traktowane są jako strategia regresywna. Jako rodzaj konserwatywnej utopii. W myśleniu, którego zręby starałem się przedstawić, wizja mityczna jest rzeczywistością pierwszą. Nauka naprawdę nie ma tu nic do rzeczy, tę rzeczywistość poznaje się bowiem sercem, Pascalowskim *l'ordre du coeur*. Jak w swojej rozprawie o mitologii indyjskiej pisała Maryla Falk, wybitna filolożka i natchniona badaczka tekstów wedyjskich, sanskryckich i palijskich: „Początków wszechświata szuka się w sercu"[54]. Innymi słowy, to nie rozum tłumaczy mit, jak chcieliby miłośnicy dogmatycznej wersji racjonalizmu, raczej on sam tłumaczy się w micie. Przypomina to nieprzedawnioną lekcję udzieloną nam niegdyś przez Hansa-Georga Gadamera, który ostentacyjnie – wbrew oświeceniowej pewności – oświadczał, że nie istnieje nic takiego jak naukowa interpretacja mitów. Nie istnieje, bo to nie my – jak nam się wielkopańsko wydaje – objaśniamy mity, to raczej mity nas objaśniają[55]. Nie pamiętamy albo nie chcemy pamiętać, że rozum jest tylko pewną możliwością historyczną i pewną szansą. W dodatku ów rozum nie rozumie do końca ani siebie, ani świata mitycznego. Odwrotnie – to raczej mądrość mitu obejmuje rozum i go wspiera, czy ten ostatni wie o tym, czy nie.

> Wszechmoc oświecenia historycznego jest tylko pozorem. Właśnie w tym, co opiera się oświeceniu, w tym, co daje dowód swoistego trwania, stałej obecności, leży właściwa istota dziejów. Mity nie są maskami dziejowej rzeczywistości, które rozum mógłby zerwać z rzeczy, by spełnić się jako rozum historyczny. Mity ujawniają raczej właściwą siłę dziejów. Horyzont naszej świadomości dziejów nie jest oczyszczoną z mitów, bezkresną pustynią oświeconej świadomości. Oświecenie jest uwarunkowane historycznie i ograniczone, jest tylko fazą w spełnianiu się naszego losu. Ulega złudzeniu co do samego siebie, gdy pojmuje siebie nie jako niezależną od losu wolność historycznej świadomości[56].

---

[50] H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje*, s. 140 (jak w przyp. 2).

[51] Ibidem.

[52] Ducha tego rodzaju myślenia odnajduję w znakomitej książce Roberta Macfarlane'a *The Old Ways*, arcydziele „literatury pieszej". W tej wielowarstwowej opowieści autor odkrywa duchowe właściwości współczesnego europejskiego krajobrazu: odnajduje niewidzialne w widzialnym. To jakby materializacja marzenia Chatwina (jego australijska książka jest zresztą wspominana w tekście Macfarlane'a!) o tym, by owe „ścieżki śpiewu" – rozumiane już nieco metaforycznie, jako ślady duchowej ekspresji – móc odkryć także na innych kontynentach. Por. R. Macfarlane, *The Old Ways. A Journey on Foot*, London 2012.

[53] B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] idem, *Opowiadania; Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989 (= Biblioteka Narodowa. Seria 1, 264), s. 367.

[54] M. Falk, *Mit psychologiczny w starożytnych Indiach*, tłum. I. Kania, red. M. Mejor, Kraków 2011, s. 7.

[55] H.-G. Gadamer, *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*, s. 34 (jak w przyp. 2).

[56] Ibidem.

Żeby to pojąć (pojąć to, co dzieci pojmują bezrefleksyjnie!), myślenie współczesne musi wyzwolić się z pozornych oczywistości, które stały się podstawą myślenia o przeszłości. Musi więc przyjąć do wiadomości, że historyzm jako humanistyczny dogmat jest już nie do utrzymania. Warto uświadomić sobie, że „nasze przekonanie o historyczności człowieka «w ogóle», jest produktem historycznym"[57]. Mówiąc dokładniej: jest w historii gatunku ludzkiego ideą względnie nową! Nie ma więc powodu, by uznawać je za pogląd oczywisty i bezrefleksyjnie konserwować. Odwrotnie: wiele wskazuje na to, że jest zaledwie chwilową, wspieraną ideologicznie fiksacją epoki, a zatem może być przedmiotem krytyki i kontestacji. Ewolucyjnie pojmowana zmienność nie musi więc być niepodważalnym dogmatem. Możliwe jest stanowisko, zgodnie z którym historia nie jest (a w każdym razie nie musi być) rozwijającą się linią, z wektorem twardo wymierzonym w przyszłość. Doświadczenie historyczne mówi co innego. Pomijając wymiar czysto technologiczny (mający bez wątpienia charakter liniowy), l u d z k a historia w swoim wymiarze egzystencjalnym ma raczej naturę repetytywną (czego świadom był Giambattista Vico), biegnie wyraźnie po kole:

> W kulturze nie ma kumulacji, mamy raczej *ricorso* do pierwotnych pytań, wobec których stają wszyscy ludzie we wszystkich czasach i miejscach, a które wywodzą się ze skończoności kondycji ludzkiej oraz napięć, biorących początek w trwałym pragnieniu, by wyjść *poza* nią. To pytania egzystencjalnej natury[58].

Dlatego właśnie kultury – mimo r e a l n i e dzielących je różnic – jednak się jakoś rozumieją. Dlatego jesteśmy w ogóle w stanie reagować na artefakty z przeszłości, mimo że nasz respons musi być uwikłany (w jakimś stopniu) w „nasz" czas, a często niestety podlega wątpliwym dogmatom aktualności. Dlatego nasza teraźniejszość, wbrew historystycznym dekretom epoki, nie jest samotną wyspą w morzu historii. I dlatego też nasza współczesność nie tylko ufundowana jest na rozmaitych warstwach przeszłości (czego bodaj nikt nie kwestionuje), ale może być także lunetą skierowaną w daleką przeszłość. W przeszłość, w której możemy się na różne sposoby rozpoznać.

Gdy patrzymy z tej perspektywy, okazuje się, że czas teraźniejszy nie jest jednorodny. Jest raczej uwarstwiony, zawiera w sobie różne osady czasu. Mentalność potoczna, bezrefleksyjna ujednolica ten czas, dowartościowując przesadnie to doświadczalne, boleśnie umykające „teraz". Ale za tą zasłoną codzienności biegną, trwają, pulsują starsze odnogi czasu. Bramą do nich (jedną z bram, oczywiście) jest mit, jego egzystencjalne przyswojenie. Albo sfera, która Grecy nazywali *poiesis*. Greckie pojęcie *poiesis* to coś więcej niż tylko poezja. To mocny gest twórczy, ustanawiający coś, czego wcześniej nie było. Mamy do niego dostęp w rzadkich momentach ek-stazy (*ekstasis*), w tych wyłomach czasu, które Grecy nazywali *kairoi*. *Kairos* to wymiar czasu subiektywnego, momentalnego (*Augenblick*), niedającego się zmierzyć zegarkiem; jest on radykalnie inny niż *chronos*, czas obiektywny, jednostajny, mierzalny. To właśnie *kairos*, ten moment prześwitu na nie-znane, nie-policzalne, nie-oswojone, jest punktem wyzwalającym hetero-chronię, ana-chronię, poli-chronię, chwilą, w której czas teraźniejszy doznaje jak gdyby swoistego przesilenia i otwiera się na trwanie, w starych dobrych czasach nazywane powiewem wieczności.

To w tych właśnie momentach objawia się nam ta przez wieki idąca, „wieczna" opowieść mitu; opowieść, która wciąż zwraca uwagę na to, co pomimo historycznej, uchwytnej gołym okiem zmienności jest w kondycji ludzkiej stałe i niezbywalne.

> Mit jest bowiem pytaniem, które kieruje człowiek do człowieka, pytaniem wychodzącym z takiej głębi, która jest przed *logosem*. To pytanie radykalne, które **nie my stawiamy**, lecz w którym sami zostajemy postawieni pod znakiem zapytania […][59].

Niewielu badaczy umie zobaczyć czas historyczny w tej złożoności, w jego esencjalnej poli-chronii (pisma Eliadego i Junga, które uwrażliwiały nas na ten wymiar czasowości, popadły dziś chyba w zapomnienie). Ważne jest to, że dostrzeżenie tego wymiaru czasu może być dobrym punktem wyjścia do skonstruowania wiarygodnej antropologii. Dlatego projekt adekwatnej antropologii współczesności musi wyjść poza wymiar czysto historyczny, trzeba uzupełnić go o wymiar czasu niemierzalnego zegarowo i kalendarzowo. I wskazać na nieprzemijającą, wbrew hałaśliwej narracji postoświeceniowej, wartość mitu. Mitu, który żyje *in potentia* i który wciąż gotowy jest na gest przyswojenia.

To jest właśnie zasadnicza myśl, która przyświecała mi od początku tego wywodu. Nie chodzi w niej przecież o przekreślenie wymiaru historycznego ludzkiej egzystencji (myśl jawnie idiotyczna), ale raczej o u z u p e ł n i e n i e jej o ideę „długiego trwania". To ostatnie określenie można oczywiście wypełniać treścią na różne sposoby (od świeckiej wykładni po teologiczne rozumienie), ważne, by zachować pamięć o istnieniu tego wymiaru czasowego i jego znaczenia dla rozumienia naszej współczesności, która wielu jawi się jako byt zamknięty w sobie, samoistny, impregnowany jakoby z definicji (kto ją ustanawia?) na wymiar czasu jawnie ją przekraczający.

5.

I już na koniec. Jak wiadomo, mit o jaskini opowiedziany przez Platona w *Państwie* należy do kanonicznych narracji świata zachodniego, do jego mitów założycielskich. Skonstruowana przez filozofa parabola mówi o świecie fundamentalnej złudy, w jakiej na co dzień żyjemy. Według tej

[57] H. Jonas, *Zmiana i trwałość*, s. 30 (jak w przyp. 33).

[58] D. Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism*, London 1979, s. 166.

[59] J. Patočka, *Trzy fazy legendy Fausta*, tłum. I. Krońska, „Twórczość", 1973, nr 8, s. 91, podkreślenie moje.

hipotezy nie widzimy realnego wymiaru rzeczy; postrzegamy jedynie cienie rzeczy podświetlone przez jaskiniowe pochodnie, zmieniające kształt widziadła. Ale to tylko pozór realnego świata. „Mit-alegoria obrazuje stan umysłu tych, którzy znajdują się jakby we śnie – w niewiedzy, która wydaje się im wiedzą"[60]. Bo wedle tej paradygmatycznej opowieści świata zachodniego prawdziwym światem jest rzeczywistość wiecznych idei tkwiących gdzieś *hyperouranios topos*, „za grzbietem nieba". Konkluzja jest jasna: aby zobaczyć świat realny, świat w jego esencjalnej prawdzie, trzeba zrzucić kajdany, zrzucić brzemię snu, obudzić się, wyjść z jaskini i skierować wzrok ku światłu, w stronę wiecznych idei.

W kontekście tego, co powiedziałem, moja propozycja jest całkiem odwrotna: wejdźmy do jaskini[61]. Bo właśnie tam, gdzie – zdawać by się mogło – jest najciemniej, najsilniej pulsuje światło. Myślę o jaskini najdawniejszej, paleolitycznej, dużo starszej niż dzieło Platona (albo zapoznajmy się ze ścieżkami pieśni, co na jedno wychodzi!), bo tam zdeponowana jest wiedza o nas, o naszym człowieczeństwie, którego ostatnią edycją, teraz, dzisiaj, jesteśmy. Zanurzmy się głęboko w ten paleolityczny sen. Sen jako okno na niemożliwe. Przywołajmy bez strachu, ale i nadmiernych oczekiwań cienie zapomnianych przodków[62].

> Sztuka paleolityczna – piszą znakomici badacze malarstwa naskalnego – nie jest po prostu archeologiczną układanką jakich wiele. Jakkolwiek byśmy chcieli zdefiniować pojęcie „sztuki", jest jasne, że stajemy tutaj wobec początku (albo jednego z wielu początków zjawiska z zasady ludzkiego, które odróżnia nas od zwierząt i wcześniejszych hominidów). Części tej układanki nie tkwią zatem wyłącznie w odległej przeszłości, dotyczy ona także współczesnej ludzkości i naszego wyobrażenia o nas samych[63].

Jean Clottes i David Lewis-Williams mają rację, paleolityczne obrazy to także nasza sprawa, archaiczne *songlines* również. To nasze początki i wiedza o nas tam zdeponowana. Dlatego namysł nad nimi jest dziś tak ważny.

Naiwnością byłoby sądzić, że możemy w pełni pojąć i zrozumieć minione – ufundowane na micie – światy duchowe, że możemy w nich w pełni uczestniczyć. Ale równie niedorzeczne jest utrzymywać, że tamta mityczna przeszłość – widziana z wyniosłego punktu oświeconej i stechnologizowanej teraźniejszości – nie dotyka nas wcale. Próbowałem pokazać, że wzruszenie, jakie towarzyszy nam w kontakcie z nią, jest kruchym – to prawda – ale żywym i namacalnym dowodem na to, że wspólnota ta na pewnym poziomie istnieje. Że tamta przeszłość jest jakoś w nas obecna. Potwierdza to także rokująca poznawczo obserwacja Gerardusa van der Leeuwa, według którego terminy „prymitywny" i „nowoczesny" wbrew językowemu uzusowi nie są (a na pewno nie muszą być) opozycyjne. W jego rozumieniu: „«prymitywny» nigdy nie oznacza sytuacji umysłowej dawnych czasów albo innych krajów, tak jak «nowoczesny» nigdy nie odnosi się do tu i teraz. Nie są też opisem pewnego etapu ewolucji ducha ludzkiego; obydwa pojęcia odnoszą się raczej do struktur"[64].

Jeśli tak, jeśli określenie *primitive* oznacza pewien poziom świadomości, pewną strukturę percepcji świata, to zdaje mi się, że ta okoliczność stwarza dzisiaj dla nas jakąś szansę. Zobaczmy więc siebie w blasku pochodni, popatrzmy, do czego zdolny jest tkwiący wciąż w nas, w tym jednowymiarowym *homo saecularis*, osobnik, którego trafnie nazwano *homo spiritualis*. Może to jest nasza niezrealizowana szansa. Może potencje zdeponowane w tej figurze wciąż czekają na urzeczywistnienie. Jakie? W tej materii wszelkie odpowiedzi z natury rzeczy muszą być pewnym przybliżeniem, kruchą hipotezą. Moja odpowiedź byłaby taka: może chodzi o reaktywację owego fundamentalnego dla kształtowania się naszego człowieczeństwa (i skutecznie zaciemnionego przez wieki) realnego poczucia istnienia rzeczywistości przekraczającej świat zmysłowy. Bo też malarstwo naskalne i „ścieżki śpiewu" stawiają nas wprost wobec trzech wymiarów: czegoś całkiem innego (*das ganz Andere*), realnej obecności niewidzialnego i objawienia mocy. Być może zresztą są to trzy określenia na tę samą realność, której nie potrafimy do końca opisać i nazwać. Że doznanie tego wymiaru jest dzisiaj możliwe, upewniał nas o tym Walter Friedrich Otto, przez lata zapoznany, ale powracający do łask historyk greckiej starożytności:

> W przypadku sztuk pięknych wciąż jeszcze można zaobserwować, w jaki sposób rozluźniały one swoje związki z kultem i nabierały świeckiego charakteru. Niewątpliwie jednak zostały one powołane do życia za sprawą potężniejszego i głębiej odczuwanego tchnienia Cudownego, o którego istnieniu jeszcze dziś wszędzie tam, gdzie sztuka zdaje się całkowicie skupiać na sobie samej, świadczy uczucie głębokiego wzruszenia i poczucie

[60] W. Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994 (= Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego – Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 64), s. 79. Zauważmy, że tym razem metafora snu nie jest miejscem objawienia, ale przestrzenią zaciemnienia, obszarem zapomnienia, śmierci.

[61] Szerzej rozwijam ten platoński wątek w tekście *Duch na skale. Filmowa podróż do źródeł*, s. 341–344 (jak w przyp. 13).

[62] W tym zdaniu przywołuję oczywiście tytuł legendarnego filmu Siergieja Paradżanowa *Cienie zapomnianych przodków* (1964). W swoim oryginalnym, i wtedy, i dzisiaj, dziele reżyser podejmuje ryzykowną próbę wejścia w duchowy świat karpackiej kultury huculskiej, usiłuje zatrzymać w przekazie filmowym przemijający czas „starowieku" – według znakomitego określenia Stanisława Vincenza z jego sagi huculskiej *Na wysokiej połoninie*.

[63] J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Prehistoryczni szamani*, s. 148–149 (jak w przyp. 16).

[64] G. van der Leeuw, *Sacred and Profane Beauty. Holy in Art*, tłum. D.E. Green, przedmowa M. Eliade, London 1963, s. 7.

> bycia obdarzonym łaską. Kiedy więc spoglądamy na to, co pierwotne i będące źródłem pramocy, wszelkie twórcze działania człowieka musimy uznać bez wyjątku za taki czy inny rodzaj czynności kultowych[65].

Te słowa wielkiego badacza, trudne do przełknięcia dla naukowca wykarmionego dogmatami wąsko pojętego racjonalizmu, można by uznać za kongenialny komentarz do najgłębszego sensu paleolitycznych obrazów naskalnych i archaicznego fenomenu „ścieżek śpiewu" oraz osobliwej w i e d z y w nich zdeponowanej. Potwierdzają one bowiem od innej jeszcze strony zasadniczą myśl tu wyłożoną, że mianowicie obydwa te fenomeny swoją źródłową siłę czerpią z kontaktu z czymś radykalnie „innym", z czymś, co Rudolf Otto określał jako *numinosum* i opatrywał paradoksalną formułą: *misterium tremendum et fascinans*. Doświadczane dzisiaj (bez historycznych uprzedzeń i specjalistycznej zachowawczości), obrazy naskalne i „ścieżki śpiewu" mówią wprost o istnieniu szczelin w przestrzeni immanencji, świadczą o realności świata wychodzącego poza czysto zmysłową percepcję. Zauważmy, że ów *transcendens* nie ma barw konfesyjnych, jest poza przynależnością do jakiejkolwiek religijnej denominacji. Wskazuje tylko, i to wskazuje mocno, poza widzialne, uzmysławiając (tak!) nam, że rzeczywistość owego niewidzialnego (jakakolwiek byłaby jego ontologia), do którego się odnosi – n i e j e s t pozorem.

Co istotne: tego fundamentalnego odczucia (przekonania?) nie jest w stanie podważyć ani sfalsyfikować żaden dyskurs naukowy, zwłaszcza ten oparty na – z gruntu antymetafizycznych – przesądzeniach rodem z pozytywistycznych rojeń. Ma więc rację Walter F. Otto, kiedy proponuje, by w ocenie tego rodzaju przekonań wziąć w nawias wiedzę naukową, a zaufać mitycznym realnościom i wielkim umysłom, które dokonały najgłębszego wglądu w te światy. Ma rację także wtedy, gdy aprobatywnie przywołuje uwagi Friedricha Schellinga z jego *Philosophie der Mythologie*, nie spodziewając się zapewne, jak wciąż aktualne okażą się one wobec wszelkiej maści metod redukcyjnych w humanistyce, metod, które z niezmąconą pewnością i dogmatyczną wyższością podchodzą do zjawisk uchodzących dziś za archaiczne, anachroniczne, nie na czasie, nienowoczesne. Obecna w wypowiedzi niemieckiego filozofa strategia demistyfikacji *à rebours*, podania w wątpliwość niewątpliwych jakoby racji wszelkich strategii podejrzeń, a więc przekonań uchodzących dziś w konfraterni humanistów za „naturalne" i „oczywiste", przyświeca i moim uwagom:

> Tu nie chodzi o pytanie, w jaki sposób dany fenomen należy przenicować, zdeformować, uczynić jednostronnym i spłycić, by w oparciu o zasady, które niegdyś uznaliśmy za nieprzekraczalne, uczynić go jako tako zrozumiałym, lecz: jak bardzo n a s z w ł a s n y sposób myślenia musi ulec poszerzeniu, by był on zdolny do ogarnięcia owego fenomenu[66].

Nic dodać, nic ująć. Tak, Walter Otto i Friedrich Schelling wyznaczają kierunek. Pomijając wymierne korzyści poznawcze wywiedzione z takiego podejścia, być może tym sposobem budować będzie można enklawy myślenia niepodległe wobec szalejącej zarazy sekularyzmu. Zapewne nie jest to propozycja dla wszystkich. Może tylko dla tej nielicznej grupy ludzi, których Calasso określa jako ludzi n i e p r z y n a l e ż n y c h, apatrydów z powołania, tych, którzy zamieszkują „od niepamiętnych czasów szczeliny społeczeństwa"[67].

W oczekiwaniu na realizację tej wizji powtarzajmy sobie poetycką mantrę, tajemniczy początek *Czterech kwartetów* Eliota, w których pobrzmiewają echa Koheleta i św. Augustyna, a kto ma dobry słuch, usłyszy w nich może dalekie echo kwartetów Ludwiga van Beethovena (do których Eliot miał dużą słabość[68]):

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
[…]
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

Czas przeszły i obecny czas
Oba obecne są chyba w przyszłości.
A przyszłość jest zawarta w przeszłym czasie.
Jeśli cały czas jest wiecznie obecny,
To cały czas jest nie do odkupienia.
[…]
To, co być mogło i to, co było,
Wskazują jeden kres, co zawsze jest obecny[69].

---

[65] W.F. Otto, *Dionizos. Mit i kult*, s. 43 (jak w przyp. 31), podkreślenie autora.

[66] Ibidem, s. 62, podkreślenie autora.

[67] R. Calasso, *Nienazwana teraźniejszość*, s. 66 (jak w przyp. 4), podkreślenie autora.

[68] W. Juszczak, *Muzyka u Eliota. Posłowie do* Zaufanego sekretarza, „Konteksty", 2014, nr 2, s. 273.

[69] T.S. Eliot, *Burnt Norton*, [w:] idem, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*, tłum., wprow. i koment. K. Boczkowski, Kraków 2001, s. 141.

SUMMARY

Dariusz Czaja
A PALAEOLITHIC DREAM (HOW FAR AWAY, HOW NEAR)

The present essay is an attempt to answer the fundamental question: whether communication with the sphere of the sacred, as experienced in old cultures, is still possible in the present-day period of the proliferation of 'religion of secularism' (Roberto Calasso). The above question is almost synonymous with another one: is a return to the past – especially to the most remote one, whose manifestations the present author has searched for in the Palaeolithic – still possible? In other words: have we, in our thinking and feelings, been entirely submerged in the notions and categories developed in our time, or can various voices from the past still reach us in some way?

At the empirical level, the author has turned to the following two cultural testimonies, which are reliable as far as the problems under discussion are concerned: *The Songlines* (1987), an unusual genre-bustling book by Bruce Chatwin, and the documentary film *Cave of Forgotten Dreams* (2010) by Werner Herzog. This choice was determined by a tension, clearly revealed in these works, between archaic mentality, immersed in the world of myth, and the technologised present, based on the decrees of enlightened reason. *The Songlines* is a sort of recording of an initiation into a cognitive and spiritual world of the eponymous 'songlines', radically different from ours, while the *Cave of Forgotten Dreams* is a filmic account of a process of getting to know and experiencing cave paintings dating from 32 thousand years ago, by contemporary people with their present-day sensitivity.

In this paper, the author reveals in detail the cognitive strategies adopted by both of the artists ('amateurs') who, by artistic means, try to get the present-day audiences acquainted with the spiritual worlds that are utterly remote from contemporary mentality, and also to influence performatively our attitude towards our existential situation. He demonstrates that a work of art – even one originating in the past as remote as the Palaeolithic – always transcends its creation date and touches those who go out to meet it. And this could mean – this suggests – that the present is not a tightly sealed off historical formation, and that (against all the odds) it may be able to 'meet' the Palaeolithic past. Obviously, what is meant here is not a literal imitation of the religious universe of the Palaeolithic. Rather, something more subtle is intended: a peculiar r e p e t i t i o n, an innovative reproduction within oneself, in one's inner experience, of the spiritual gesture that had stood at the origin of that former creation. What is meant here is a conviction that the *Homo spiritualis* – whose existence had been independently discovered and named by Chatwin and Herzog – still dwells in us. In other words, it is suggested that the sources of creation and perception of the world, discovered by our predecessors in the Upper Palaeolithic, have not entirely dried up; conversely, they are a still available, real, spiritual o p p o r t u n i t y arising before us, one that should surely be given some thought.

Finally, the paper expresses a strong disapproval of the detrimental and sterile methodology of historicism, and at the same time subscribes to the study of the humanities that radically breaks up with all relics of positivist ideology. Because – contrary to inflated declarations – its spirit has been still faring well in the research practice in the humanities.