
Interpretacje

Ludowość niewzruszona: Europa Wschodnia w spojrzeniu podróżników

Katarzyna Murawska-Muthesius

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 4, S. 234–251

DOI: 10.18318/td.2022.4.16 | ORCID: 0000-0002-8951-0124

Jeśli mapy generują tożsamości polityczne, literatura podróżnicza przyczynia się do formowania tożsamości społeczno-kulturowych, które – według Mary Pratt – powstają w nierównym spotkaniu podróżnika (*traveller*) i miejscowego (*travellee*)¹. Koncept Europy Wschodniej jako odrębnego regionu zawdzięcza swoje istnienie zarówno kartografom wyznaczającym jej zmienne granice, jak i wędrowcom przemierzającym jej terytoria. To właśnie relacje podróżników posłużyły jako kanwa dla argumentów Larry’ego Wolffa i Marii Todorovej o negatywnej reprezentacji wschodnich i południowo-wschodnich peryferii kontynentu². Co istotne, zdecydowana większość studiów nad literaturą podróżniczą skupia się na analizie języka, notorycznie pomijając ryciny czy fotografie

Katarzyna Murawska-Muthesius – dr, wykładowczyni Birkbeck, University of London. Członkini rady naukowej „Artium Quaestiones”. Ostatnio opublikowała książkę o wyobrażeniach wschodniej Europy (2021). Kontakt: k.murawska-muthesius@bbk.ac.uk

-
- 1 M.L. Pratt *Imperial Eyes: Travel Writings and Transculturation*, Routledge, New York–London 2008, s. 133.
 - 2 L. Wolff *Inventing Eastern Europe on the Mind of the Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford 1994; M. Todorova *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, New York–Oxford 1997.

w tych książkach. Wyobrażenia wizualne w zapisach podróży rzadko stają się przedmiotem pogłębianych studiów, gdyż z reguły odmawia się im wartości poznawczych, traktując je jako zastępcze nośniki znaczeń, których właściwe odczytanie przynieść może jedynie analiza tekstu³.

Wstępując na nieubity trakt studiów nad wyobrażeniami Europy Wschodniej w literaturze podróżniczej, odwracam przyjętą hierarchię i poświęcam uwagę ilustracjom, poczynając od XVII-wiecznych rycin, a kończąc na fotografiach we współczesnych magazynach geograficznych. Jak stanie się jasne, analiza wyobrażeń wizualnych prowadzi do innych konkluzji niż osiągnięte w wyniku badania tekstu. Obraz, poddany mechanizmom obrazowania, powtarza przede wszystkim inny obraz, a dezaprobujące przymiotniki nie zawsze dają się „przełożyć” na jego język. W spotkaniu z Inną/innym zachwyty i odraza bywają spokrewnione, a wizualność ma silniejszą skłonność do celebracji niż do krytyki. Inność Europy Wschodniej, estetyzowana poprzez fascynację strojem ludowym czy niedostępnością górskich ostępów, była wyrażana w odmienny sposób – przez redukcję i powtórzenie, przeciwstawienie i wykluczenie. A zanikające granice między reprezentacją i autoreprezentacją stawiały pytanie o konwencje przedstawiania swojskości i o to, co zostało w nich pominięte i wyparte⁴.

W ciągu ostatnich trzydziestu lat literatura podróżnicza stała się przedmiotem intensywnych badań, analizowana jako gatunek hybrydowy, brana w krzyżowy ogień pytań z perspektywy nauk historycznych, geografii, politologii i antropologii oraz demaskowana jako instrument kolonializmu⁵. Znaczącym przełomem było podjęcie badań nad relacjami z podróży tworzonymi przez miejscowych (*travelees*), w tym przez Wschodnioeuropejczyków⁶. Choć wzrasta namysł krytyczny nad nietekstualnymi komponentami dzienników podróży, podstawowym tworzywem, które dostarcza materiału do wszelkich typów

3 Zob. m.in. P. Burke *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Reaktion, London 2001.

4 Znamienne, że nowe studia polskich historyków i antropologów nad ludowością, odkrywającą bezmiar upodlenia polskiego chłopstwa przez szlachtę, są pozbawione ilustracji, a materiał wizualny w ich recenzjach ukazuje jedynie idylliczne obrazy wsi; zob. W. Szot *Gdy na wsi wołano: „Pan idzie!”; dzieci chowały się po kątach. Dlaczego?* [wywiad z Kacprem Pobłockim], „Gazeta Wyborcza” 14.08. 2021.

5 M. in. C. Thompson, ed. *The Routledge Companion to Travel Writing*, Routledge, New York–London 2015.

6 *Under Eastern Eyes: A Comparative Introduction to East European Travel Writing on Europe*, ed. W. Bracewell, A. Drace Francis, CEU Press, Budapest 2007.

analizy, jest ciągle słowo, a ilustracje przyciągają przede wszystkim historyków sztuki i badaczy kultury wizualnej. W.J.T. Mitchell porównał domeny słowa i obrazu do „dwóch krajów, w których mówi się różnymi językami (...), ale które mają długą historię wzajemnej migracji”, a Giorgia Alù i Sarah Hills poszły dalej, porównując hierarchię słowa i obrazu do relacji między podróżnikiem a miejscowym⁷. W tym artykule to obrazy wiodą prym i są traktowane jako nośniki znaczeń dostarczające kluczy do odczytania tekstu, a nie na odwrót.

Mimo nacisku na moc i autonomię obrazu, trudno zignorować termin „Europa Wschodnia”. Prowizoryczny i ogólnikowy, pojawiający się okazjonalnie na mapach lub w pismach historyków w odniesieniu do różnych konfiguracji krain, jako identyfikacja celu podróży samego w sobie termin ten w zasadzie nie istniał do połowy XX wieku. Choć ziemie, które utworzyły to terytorium po drugiej wojnie światowej, od stuleci przemierzane przez misjonarzy, kupców, emisariuszy, wędrownych artystów i poszukiwaczy przygód, języki i kultura ich mieszkańców, nie mówiąc już o politycznych przymierzach i zależnościach, były zbyt różne, często niechciane i płynne, aby zebrać je w jeden odrębny region. Zważywszy na centralność Pragi i Budapesztu, nawet peryferyjność nie stanowiła wspólnego mianownika. Podzielone między różne cesarstwa wschodnie ziemie Europy leżały na różnych szlakach podróży, wiodących przez terytoria Habsburgów na południe, do „Turcji w Europie”, lub na północ, przez Brandenburgię i Polskę, do Rosji. Próżno by szukać tytułu „Wschodnia Europa” wśród starych tomów Baedekera czy Murraya. Jako cel podróży region ten jest produktem zimnej wojny. Miejsce wakacji w obrębie bratnich krajów bloku, Europa Wschodnia odkryta została jako nowa przestrzeń masowej turystyki dopiero po upadku muru berlińskiego. Mnożące się przewodniki po *Eastern Europe* ugruntowały jej odrębność.

Niniejszy artykuł śledzi proces kształtowania się kodów wizualnych, które przylgnęły do wyobrażeń tych „odległych” krain i ich mieszkańców w relacjach z podróżą przed 1989 rokiem. Bałkany i Transylwania, gdzie w okresie odkryć geograficznych „prymitywne” kultury Morlaków i Wołochów przyciągały więcej wędrowców niż rejony północne, były, jak sądzę, kolebką podstawowych tropów wyobrazeniowych. Przedstawienia „gór niedostępnych” oraz strojów ludowych narastające wokół dyskursu o niedostępności terytorialnej oraz inności etnicznej, nadały im status wizualnych prawd odnoszących się

7 W.J.T. Mitchell *Word and Image*, w: *Critical Terms for Art History*, ed. R.S. Nelson, R. Shiff, Chicago University Press, Chicago–London 1996, s. 49; G. Alù, S. P. Hill, *The Travelling Eye: Reading the Visual in Travel Narratives*, „Studies in Travel Writing” 2018 nr 1, s. 2.

do „całego” terytorium Europy Wschodniej – prawd, które przyciągać będą nieustannie nowe znaczenia.

„Odległe krainy Europy”

XVII-wieczne zapisy podróży na wschód Europy powielają kolonialne tropy literackie i wizualne ukute w procesie podboju Nowego Świata. Ale nawet jeśli wschodnie i południowe peryferie starego kontynentu były postrzegane przez pryzmat pojęć i przekonań ukształtowanych w miarę odkrywania Ameryki, Afryki i Azji, leżały one w niedalekiej odległości od Wenecji czy Wiednia. Podróż mogła być uciążliwa, ale nie wymagała przekraczania oceanów. Jednym z pierwszych nowożytnych autorów, którzy zapuścili się w te strony, był Szkot William Lithgow, znany głównie jako nieustraszony podróżnik, autor *The Totall Discourse of the Rare Adventures and Painfull Peregrinations of Long Nineteen Yeares Travailles from Scotland, to the Most Famous Kingdomes in Europe, Asia and Africa* (*Całościowy zapis rzadkich przygód i mozolnych peregrynacji w ciągu dziewiętnastu lat podróżowania ze Szkocji do najświetniejszych królestw Europy, Azji i Afryki*)⁸. Podróże służyły Lithgowowi jako narzędzie autoreprezentacji i tej samej zasadzie podporządkowane były ilustracje przedstawiające autora w manierze selfie czy to na tle „ruin Troi”, czy torturowanego przez inkwizycję w Maladze. W 1616 roku, wracając do Szkocji z Afryki, Lithgow zboczył z drogi w Wiedniu, żeby dotrzeć – bezskutecznie – do krainy Tatarów między Morzem Czarnym i Kaspijskim. Przemierzając okupowane przez Turków Węgry i Transylwanię i Mołdawię, odwiedził Belgrad, Budapeszt i Bratysławę, dotarł do Krakowa, Lublina i Warszawy, a w Gdańsku wsiadł na statek płynący do Szkocji. Jego mało życzliwe opisy miejsc i ludzi są tematem samym w sobie⁹, a jedyna rycina z tej wyprawy stanowi zapis napadu w lasach na pograniczu Mołdawii. Przedstawia ogromnego Lithgowa w samej koszuli, przywiązanego do dębu i otoczonego przez „sześciu morderców”, którzy obrabowali go z „sześćdziesięciu złotych dukatów węgierskich oraz wszystkich tureckich ubrań”¹⁰. Ledwo zaznaczone drzewa i wzgórze muszą oznaczać „góry wysokie

8 W. Lithgow *The Totall Discourse of the Rare Adventures and Painfull Peregrinations of Long Nineteene Yeares Travailles from Scotland, to the Most Famous Kingdomes in Europe, Asia and Africa*, I. Okes, London 1640.

9 Zob. A. White *Obraz kultury Rzeczypospolitej w angielskich relacjach podróżniczych (koniec XVI i XVII wieku)*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

10 W. Lithgow *The Totall Discourse...*, s. 416-419.

i niedostępne”, na których dzikość narzekał Lithgow, opuszczając Transylwanię. Kompozycja drzeworytu, z pomniejszonymi figurami rzeźmieszków, wpisuje się w chrześcijańską ikonografię męczeństwa świętych i przypomina popularne w Europie ryciny Theodora de Brye’a, ukazujące wyimaginowane sceny napadów rdzennych mieszkańców Nowego Świata na europejskich podróżników. Choć temat rozboju należy do standardowych tropów literatury podróżniczej, jednak tym, co przylgnie do obrazu Europy Wschodniej, jest nie wyobrażenie napadu, ale „góry niedostępne”.

Inną sceneryę pokazują ryciny Edwarda Browna, który w 1673 roku, przed odbiciem Budy z rąk tureckich, odbył podróż na Węgry przez dzisiejszą Serbię, Chorwację, Bułgarię i północną Macedonię, i zakończył ją na dworze sułtańskim w Larisie. Syn pisarza i uczonego Thomasa Browna, medyk na dworze Karola II, Edward Brown często udawał się na kontynent w poszukiwaniu złóż mineralnych, o których pisał raporty dla nowo utworzonego Towarzystwa Królewskiego w Londynie. Jego wyprawa na Węgry miała taki właśnie cel, ale oprócz zainteresowania kopalniami soli, miedzi i srebra, Brown poświęcił wyjątkowo dużo uwagi historii i kulturze „odległych krain”, jak je nazwał we wstępie¹¹. Jego książka, *A Brief Account of Some Travels in Hungaria, Servia, Bulgaria, Macedonia, Thessaly, Austria, Styria, Carinthia, Carniola, and Friuli (Krótki zapis kilku wypraw do Hungarii, Serbii, Bułgarii ...)* przynosi wiele entuzjastycznych komentarzy o pięknie węgierskiej puszczy, rzekach pełnych ryb, bogactwie biblioteki Corvinusa na zamku w Budzie oraz o powszechnej znajomości łaciny, nawet wśród węgierskich woźniców. Brown sympatyzował z losem chrześcijan w niewoli tureckiej, co nie przeszkadzało mu podziwiać splendoru tureckich łaźni w Budzie i dworu sułtana w Larisie.

Szczególną rolę w książce Browna odgrywają miedzioryty wykonane na podstawie jego rysunków. Jak podkreśla we wstępie, nie był w stanie zamieścić wszystkich swoich szkiców, których zrobił ponad sto i które przedstawiały „obyczaje, maniery, wzgórze, zamki (...), ruiny, medale, monety, mosty, kolumny, statuy etc, rzadko, jeśli w ogóle, spotykane”¹². Z powodu niewiedzy, co należy upamiętnić w tej części Europy, rysunki Browna, surowe i niemal nieskrępowane wymogami decorum, są wynikiem spojrzenia naukowca

11 E. Brown *To the Reader*, w: *A Brief Account of Some Travels in Hungaria, Servia, Bulgaria, Macedonia, Thessaly, Austria, Styria, Carinthia, Carniola, and Friuli: As also Some Observations on the Gold, Silver, Copper, Quick-Silver Mines, Baths and Mineral Waters in Those Parts: With the Figures of Some Habits and Remarkable Places*, Benj. Tooke, London 1673, nlb.

12 Tamże.

rejestrującego z uwagą detale mostu Sulejmana w Osieku czy ziemianek pasterzy w puszczy, widocznych jedynie dzięki dachom i kominom. Zwiedziwszy te ostatnie, Brown zapewnił czytelnika, że „są one lepsze, niż można się było spodziewać (...), podzielone na izby (...), wszystkie rzeczy starannie ułożone jak w innych biednych domostwach”¹³.

Kobieta w stroju ludowym

Dwie ryciny w książce Browna – *Węgierski szlachcic* oraz *Bułgarska kobieta* – przedstawiają ludzi. Postać szlachcica, ujęta w konwencjonalnej pozie z buławą, mogła zostać zaczerpnięta z obrzeży jednej z map Europy publikowanych w tym czasie przez Willema Blaeua lub Johna Speeda, które obramowane były wyobrazeniami par z wyższych warstw społecznych w kostiumach narodowych. Jedyne, co przeczy konwencji, to tło ukazujące ziemianki opisane kilka stron później, ewidentnie nieliczące statusem węgierskiego szlachcica. Postać bułgarskiej kobiety, napotkanej przez Browna w okolicach Batočiny, na południe od Belgradu, jest jeszcze bardziej wieloznaczna, i to zarówno pod względem przynależności etnicznej, jak i społecznej. Brown nazwał kobietę Bułgarką, mimo że spotkał ją na ziemiach serbskich. Jak zanotował, prezentuje ona dynię uprawianą w żyznej ziemi regionu. Jej prosty ubiór – lniane giezło, wykrochmalone na sztywno i ozdobione haftem – jest typowym wiejskim strojem w tej części Bałkanów¹⁴. Pęk kluczy zawieszony u paska sygnalizuje wysoką pozycję, ale uwagę Browna zwróciło nakrycie głowy. Jak pisze: „w Batočynie, strój wiejskich kobiet zmienia się (...), na głowach noszą one rodzaj wysokiego baldachimu ozdobionego monetami, które dostają od obcych. (...) Widziałem podobne ozdoby u bardzo bogatych Greczynek”¹⁵.

Dla Browna ubiór Bułgarki był „dziwny”, gdyż łączył strój słowiańskiej wieśniaczki z nakryciem głowy bogatej greckiej kobiety. Jej tożsamość etniczna i społeczna wymykała się przeto kategoryzacji. W przeciwieństwie do węgierskiego szlachcica wizerunek bułgarskiej kobiety nie pojawiał się ani na marginesach map, ani we wzornikach europejskich strojów. Rysunek Browna i towarzyszący mu opis raczej stawiał pytania, niż dawał odpowiedzi. W tej części Europy, gdzie każda miejscowość ma wiele nazw – łacińską, niemiecką,

13 Tamże, s. 38

14 Tamże, rycina obok s. 42.

15 Tamże, s. 41-42.

węgierską, turecką oraz kilka słowiańskich – gdzie zwyczaje są płynne i przenikają etniczne oraz polityczne granice, definiowanie sposobu noszenia się w kategoriach narodowych, jak i różnic między kulturą wysoką i niską, było i ciągle jest szczególnie trudne. Włączenie wyobrażenia bułgarskiej kobiety do *A Brief Account* to moim zdaniem początek konwencji ilustrowania reportaży z podróży na wschód Europy, które nie będą kompletne, jeśli nie znajdzie się w nich przedstawienie chłopki w stroju ludowym.



Il. 1 Giacomo Leonardis wg Angela Donatiego (?) Wieśniaczka z Zadaru, miedzioryt w: A. Fortis *Viaggio in Dalmazia*, Venezia 1774

Sto lat później wyobrazenie wieśniaczki z Zadaru (il. 1) otworzyło dwutomowe *Viaggio in Dalmazia* włoskiego paleontologa i geologa Alberta Fortisa, opublikowane w 1774 roku w Wenecji, której w tym czasie Dalmacja podlegała¹⁶. Książka, podobnie jak *A Brief Account* Browna, miała charakter reportaży z ekspedycji naukowej, który rozszerzał ściśle empiryczny zapis obserwacji natury, skamielin i formacji geologicznych o komentarz na temat obyczajów zamieszkującego archipelag ludu Morlaków. To właśnie uczyniło z niej bestseller przetłumaczony na wiele języków. Opis „prymitywnej” kultury Morlaków, dalmatyńskich Słowian spokrewnionych etnicznie z Wołochami, okrzyknięto odkry-

ciem europejskich *noble savage* – zelektryzował on oświeceniowych poetów, dramatopisarzy i filozofów, w tym Goethego i Herdera, ale też zirytował chorwacko-włoskiego humanistę Ivana Lovricha zmyśloną uwagą na temat wyjątkowo długich piersi kobiet, które rzekomo zarzucały sobie na plecy¹⁷.

16 A. Fortis *Viaggio in Dalmazia*, t. I-II, Alvisè Milocco, Venezia 1774.

17 L. Wolff *Venezia and the Slavs: The Discovery of Dalmatia in the Age of the Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford 2001; G. Lovrich *Osservazioni di Giovanni Lovrich: sopra diversi pezzi del Viaggio in Dalmazia del Signor Abate Alberto Fortis: coll'aggiunta della vita di Sociviza*, Francesco Sansoni, Venezia 1776. Zob. W. Sajkowski *Obraz ludów bałkańskiego wybrzeża Adriatyku we Francji epoki Oświecenia*, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2013.

Choć *Viaggio in Dalmazia* nieprzerwanie przyciąga przedstawicieli wielorakich dyscyplin, od historyków po geologów, trzynaście nietuzinkowych miedziorytów dołączonych do książki umknęło jak dotąd uwadze badaczy, podobnie jak ilustracje w *A Brief Account* Browna. Fortis nie próbował swych sił jako autor szkiców, ale zabrał ze sobą rysownika, którego wymieniał w tekście zawsze jako *disegnatore*, nigdy z imienia, i któremu udzielał dokładnych wskazówek, co i jak rysować. Szkice stały się podstawą rycin do książki wykonanych przez Giacomma Leonardisa, artystę z Padwy.

Znakomita większość rycin rejestrowała geologiczną stratyfikację wybrzeża, ale na pierwszej planszy niespodzianie znalazło się przedstawienie młodej kobiety z koszykiem fig. Podpis *Scogliana del Canal di Zara* identyfikował ją jako mieszkankę archipelagu skalistych wysp w pobliżu miasta Zadar w dzisiejszej Chorwacji. W swym krótkim komentarzu Fortis, tak samo jak Brown, skupił się na miejscowym stroju. Choć, jak pisał, różnił się on od noszonego przez „naszych wieśniaków”, to „kobiety, zwłaszcza młode, noszą rodzaj sukni ozdobionych bardzo ładnym haftem. Sądzę, że zasłużyły one na uwagę mojego rysownika”¹⁸. Dopelniająca słów Fortisa na temat inności stroju Morlaków (które powtarzać będzie wielokrotnie) całostronicowa ilustracja nie mogła być bardziej pochlebna. Regularne rysy twarzy wieśniaczki, starannie odtworzone detale jej ubioru złożonego z długiej sukni, suto haftowanej koszuli i odkrywającej kolczyki chusty na głowie, ozdobnie tkany fartuch u pasa, wreszcie koszyk z owocami zawieszony zgrabnie na przedramieniu – wszystko to tworzyło wizerunek o charakterze niemal emblematycznym. *Scogliana*, opanowana i schludna, stanowiła wzór wieśniaczki idealnej, jakby model dla Herdera, który w ostatnim tomie swych *Mysli o filozofii dziejów* (1784-1791) słać będzie przymioty ludów słowiańskich, ich posłuszeństwo, ale także zamięłowanie do domowego rzemiosła¹⁹.

A jednak rysunek *scogliany* przekazuje też inne posłanie. Jego jednoznaczność psuje fakt, że postać jest ukazana obok gałęzi drzewa figowego gęsto pokrytej szkodnikami. I gałąź, i szkodniki zostały przedstawione w powiększeniu i oznaczone literami „A” i „B”. Jeśli Fortis poświęcił zaledwie kilka linijek wieśniaczce, analiza tego „ciekawego okazu czerwca”, z obfitymi przypisami do literatury fachowej, zajęła mu dobre cztery strony litego tekstu²⁰.

18 A. Fortis *Viaggio in Dalmazia*, t. I, pl. I, s. 8.

19 J. G. Herder *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, t. IV, J.F. Hartnoch, Riga–Leipzig 1792, s. 37-43.

20 A. Fortis *Viaggio in Dalmazia*, t. I, s. 10-14.

Plansza numer I odsłania więc zupełnie inny wymiar. Nie jest bynajmniej spontanicznym zapisem spotkania scogliany przez uczonego, ale służy jako wstęp, który w dialogu między czysto wizualnymi środkami i tekstem formułuje dwa podstawowe nurty jego studiów nad Dalmacją: naturę i jej zjawiska oraz kulturę Morlaków. Młoda Morlaczka staje się więc okazem wartym dokumentacji w albumie kolekcjonera. Zestawienie z drzewem zaatakowanym przez pasożyty, podobnie jak ziemianki z wizerunku węgierskiego szlachcica w *A Brief Account* Browna, przeczy jej ogrodniczym umiejętnościom, a przez implikację – także cnotom. Zadeklarowanym celem Fortisa była naprawa reputacji Morlaków, powszechnie uważanych za bandytów, ale już pierwsza plansza otwierająca jego książkę podważała te intencje. Jeśli strój bułgarskiej kobiety był dla Browna enigmą, gdyż łączył elementy etnicznie różne, dorodny melon na rysunku był gwarancją jej agrarnych kwalifikacji, u Fortisa jest odwrotnie: ubiór scogliany poświadcza jej etniczną tożsamość, ale „składnia” tego wyobrażenia budzi wątpliwości co do jej gospodarskich cnót, sugerując niekompetencję, a zatem konieczność interwencji weneckiego eksperta.

Znamienne jest również, że aż pięć na sześć postaci figurujących na rycinach *Viaggio in Dalmazia* to kobiety. Taka demaskulinizacja musiała być strategicznym wyborem Fortisa, który z niesmakiem opisywał typowy strój męski, niekompletny bez „jednego lub dwóch pistoletów (...) oraz bardzo długiego noża”, dodając, że „żaden Morlak nie wychodzi z domu bez strzelby na ramieniu”²¹. Można przypuszczać, że to w trosce o reputację Morlaków Fortis chciał odwrócić uwagę czytelników od legendarnego hajduka Stanisława Soćivicy, znanego z napadów na Turków, którego podobiznę w buńczucznej pozie i pełnym uzbrojeniu zamieścił w swej polemice z Fortisem wspomniany wyżej Lovrich. W *Viaggio in Dalmazia* jedynym przedstawionym mężczyzną jest człowiek w średnim wieku, „wojewoda” miejscowości Kokorići nazwiskiem Pervan. W osądzie Fortisa Pervan nie tylko był „lepiej ubrany” niż inni, ale wykazał się ponadto wielką gościnnością. Rycina, na której został upamiętniony w pozie patriarchy wspierającego się na lasce, zawiera jednak również wizerunki dwóch młodych kobiet – z Kokorići oraz Kotoru (dziś miejscowość w Czarnogórze), prezentujących stroje bardzo od siebie różne²². Jakkolwiek by patrzeć, w przekazie wizualnym *Viaggio in Dalmazia* Fortisa *noble savage* był zdecydowanie kobietą w stroju ludowym.

21 Tamże, s. 87.

22 Tamże, pl. IV, s. 56, 88.

Góry niewzruszone i „mężowie okrutni”

Brak wizerunku młodego mężczyzny w *Viaggio in Dalmazia* oznacza stłumienie, przynajmniej w warstwie wizualnej, agresywnego maskulinizmu przypisywanego Morlakom. Rycina *Cascata di Velika Gubaviza*, przedstawiająca olbrzymi wodospad (500 stóp) na rzece Cetina, zasługuje na uwagę z tego samego powodu. Od wieków góry utożsamiano z niebezpieczeństwem²³. Lithgow został napadnięty w górskich ostępach Transylwanii, a Brown nie krył, że woli szerokie niziny, pozwalające na „piękne podróżowanie otwartym powozem”²⁴. Sto lat później wodospad Velika Gubaviza przedstawiony przez Fortisa jest już dowodem na odkrycie „gór niewzruszonych”, by posłużyć się metaforą Jacka Woźniakowskiego²⁵, gór jako źródła wzniosłych doznań. Fortis nie tylko idzie za refleksją Edmunda Burke’a nad nowym rodzajem emocji, wzniosłością pobudzaną przez bezkres i trwogę²⁶, ale odnajduje ową wzniosłość nie w Lake District, nie w Alpach, ale na Bałkanach. Temat gór niewzruszonych, jeden z najmniej komentowanych aspektów *Viaggio in Dalmazia*, zajmie fundamentalne miejsce w ikonografii całej Europy Wschodniej kreowanej przez literaturę podróżniczą. Jeśli według historyków XX wieku region ten jest jednolicie nizinny, płaski i otwarty dla najeźdźców, podróżni ze wszystkich epok paradoksalnie składają się ku postrzeganiu odległych ziem Europy Wschodniej, łącznie z jej północnymi terytoriami, jako górzystych i trudno dostępnych²⁷.

Przedstawienie wodospadu Velika Gubaviza odmieniło więc na moment retorykę reportażu Fortisa. Jest to jedyna rycina, która wyłamuje się z reżimu ukazywania pejzażu Dalmacji jako skupiska formacji geologicznych i prezentuje dla odmiany postrzępione skały, wieczny mrok, skąpą roślinność i spieniony żywioł wody. Porzucając powściągliwość naukowca, Fortis pozwolił sobie na dramatyczny opis tej scenarii, godny Burke’a, i polecił swojemu rysownikowi udokumentowanie niezwyklego widoku w całej jego okazałości. Gdy następnie podjął swe badania geologiczne, wspinaczka po skałach zdynamizowała jego ruchy, co docenili towarzyszący mu Morlacy, którzy uznali

23 Tamże, t. II, pl. XI, s. 86.

24 E. Brown *A Brief Account...*, s. 9.

25 J. Woźniakowski *O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Czytelnik, Warszawa 1974.

26 E. Burke *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, R. and J. Dodsley, London 1757, s. 41-72.

27 Na temat nieodzowności gór w doświadczeniu podróży zob. R. Barthes *Niebieski przewodnik*, w: *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, s. 157-160.

Fortisa za swego: *Gospodine, ti nissi Lanzmanin, tissi Vlah!*²⁸. Furia wodospadu oddziałująca na wszystkich musiała wyzwolić moce twórcze rysownika, który w prawym dolnym rogu tej jedynej „nienaukowej” kompozycji przedstawił siebie samego w trakcie pracy. Choć jest on jedyną ludzką istotą na rycinie, pierwotność i niepokromioną dzikość scenerii, z huczącym wodospadem „pogrzebanym między olbrzymimi skałami”²⁹, można odczytywać jako powrót tego, co nieakceptowalne i stłumione przez Fortisa, jako brakujące wyobrażenie jurnego i porywczego Morlaka.

Kolejnym etapem w rekonesansie po Europie Wschodniej było odkrycie wzniosłości Albanii przez angielskich romantyków. Pierwszeństwo afirmacji tamtejszych „dzikich obszarów” (*the wilds*) zarezerwował sobie Lord Byron. Jeśli Fortis zawdzięcza sławę Morlakom, poetycki sukces Byrona datuje się od jego wyprawy do Albanii w 1809 roku, podczas *Grand Tour*, w towarzystwie Johna Cam Hobhouse’a. W odróżnieniu od Fortisa jednak wyobrażnię Byrona poruszali właśnie „mężowie okrutni”. Nabywszy ich strój, poeta kazał się w nim sportretować³⁰. To w Albanii też rozpoczął pracę nad *Pieśnią II Wędrówek Childe Harolda*, notując na gorąco swą fascynację wzniosłym pejzażem i przymiotami buntowniczego ludu. Nakład pierwszego wydania *Wędrówek* (1812) wyczerpał się w ciągu trzech dni. „Obudziłem się jednego ranka i byłem sławny”, napisał Byron w swym niezachowanym *Memorandum*³¹. W długim objaśnieniu poematu, dodanym do pierwszego wydania, Byron zadbał także, aby przedstawić się jako odkrywca „dzikich obszarów” Albanii, na których „nie powstała noga żadnego Anglika”. Dla uprawomocnienia tego sądu powołał się na autorytet Gibbona: „O Albanii Gibbon pisze, że ten «kraj o rzut okamiedzę od Włoch jest mniej znany niż interior Ameryki»”³².

28 A. Fortis *Viaggio in Dalmazia*, t. II, s. 87.

29 Tamże, s. 86.

30 J.M. Scarce *Lord Byron (1788-1824) in Albanian Dress. A Sartorial Response to the Ottoman Empire*, „*Ars Orientalis*” 2017, s. 158-177.

31 A. Chalk *Childe Harold's Pilgrimage: A Romaunt and the Influence of Local Attachment*, „*Texas Studies in Literature and Language*” 1988 nr 1, s. 48.

32 Lord [G.G.] Byron *Romaunt and Other Poems*, J. Murray, London 1812, s. 137. Byron przeina czył słowa historyka. W przypisie do XLIII rozdziału *Zmierzcza Cesarstwa Rzymskiego* Gibbon zwrócił uwagę na niejasność lokalizacji wyroczni Dodony nieprzedstawionej na mapie Zatoki Ambrakijskiej przez francuskiego geografa D’Anvilla. Pisząc, „A country in sight of Italy is less known than the wilds of America”, Gibbon nie wymienił Albanii, która w starożytności nie istniała jako osobny kraj. Zob. E. Gibbon *The History of the Decline and the Fall of the Roman Empire*, vol. IV, A. Strahan and T. Cadelle, London 1788, ch. XLIII, n. 25. Ponadto Gibbon użył terminu *the*



Il. z Frederick Christian Lewis wg Charlesa Roberta Cockerella *Albańscy palikarze w poś-cigu za wrogiem*, miedzioryt w: T.S. Hughes *Travels in Sicily, Greece and Albania*, London 1820.

Choć Byron przyznawał pierwszeństwo słowu, jego strofy o „dzikim kraju”, „zjeżonymi górami”, gdzie „orzeł dziób swój ostrzy, a wilk wyje”, o ziemi „mężów okrutnych”, gdzie „krew krwi żąda”, domagały się przetłumaczenia na język obrazu³³. Zainspirowały długą serię romantycznych obrazów skalistych gór Suli oraz nieustraszonych wojowników stawiających opór tureckiemu paszy, zwanych palikarami. Ich wizerunek zamieścił w swych zapiskach podróżujący z Byronem Hobhouse, ale autorem jednej z najbardziej „byronowskich” ilustracji był architekt Charles Robert Cockerell, który spotkałszy Byrona w Grecji, udał się do Albanii w 1814 roku, skąd przywiózł grubą teczkę szkiców i akwareli. Jedna z nich, przedrukowana w *Podróżach po Sycylii, Grecji i Albanii* (1820) Thomasa Smart Hughes’a, ukazuje grupę palikarów w baranich szubach i plisowanych fustanellach na tle górskiego pejzażu (il. 2)³⁴.

wilds, a nie *interior*. Nota Gibbona jest do dziś cytowana w wersji nadanej jej przez Byrona jako sąd tego historyka o Albanii. Być może tę niezauważoną dotąd pomyłkę Byrona spowodowało pragnienie poety, aby dzikość Albanii była utożsamiana wyłącznie z jego nazwiskiem.

33 Cytuję z polskiego tłumaczenia: G.G. Byron *Wędrówki Childe-Harolda*, cz. 1, przeł. A.A.K., „Gazeta Polska” 1899.

34 T.S. Hughes *Travels in Sicily, Greece and Albania*, J. Mawman, London 1820, t. II, s. 99. Akwarela Cockerella znajduje się w kolekcji British Museum, nr inw. 1923,0113,30.

Z pistoletami u pasa, rapierami u kolan i długimi strzelbami na ramieniu, idąc jeden za drugim, pokonują wąską ścieżkę pnącą się po górskiej przełęczy nierzym Morlacy Fortisa. Kompozycja Cockerella niezwykle sugestywnie wyraża wojowniczość, zwinność oraz niemal zwierzęcą czujność żołnierzy wychowanych przez góry. Tytuł tej ilustracji – *Albańscy palikarze w pościgu za wrogiem* – nie kryje inspiracji Byronem:

Dzikim jest góral albański, a przecie,
Choć i chropawe, ma on cnoty swoje:
Któryż wróg kiedy mógł go ciąć po grzbiecie?
Któż lepiej odeń zniósł wojenne znoje?
Twardy jak jego te rodzinne skały;
Żadne go nieszczęść ciosy nie zachwieją;
Srogi w swym gniewie, lecz w przyjaźni stały.³⁵

Byronowski tytuł przekształcił tę ilustrację w opowieść o wyprawie wojennej lub o wendecie domagającej się krwi za znieważenie honoru rodu. Ta ostatnia funkcjonować będzie wkrótce jako nieodłączny trop diariuszów podróży po Albanii. Wyobrażenie palikarów w pościgu za wrogiem zyskało niezwykłą popularność w XIX-wiecznej Europie – reprodukowane w książkach i utrwalane na płótnach inspirowało fotografie oraz przyciągało kolejnych podróżników. Palikarze Cockerella podsuwali bowiem nieodpartą formułę postrzegania męskich mieszkańców Bałkanów jako perfekcyjne ucieleśnienie innego, orientalizując ich – tak jak rozumiał to Edward Said – jako barbarzyńców i zarazem buntowników, grzeszników i bohaterów, budzących zarówno przerażenie jak i podziw.

Ideologie samodziła

W ciągu następnych dwóch stuleci podróże na tereny Europy Wschodniej, ich motywacje, metody transportu oraz zapisy uległy radykalnym zmianom. Poszczególne krainy regionu stały się teraz celem lokalnych badaczy starożytności, etnografów, geografów, a wkrótce fotoreporterów. Coraz to nowe środki transportu, a także nowe technologie reprodukcji nieustannie przyspieszały tempo zarówno podróży, jak i publikacji. Statek parowy po Dunaju, gęstniejąca sieć kolei żelaznych, nie wspominając

35 G.G. Byron *Wędrówki Childe-Harolda*, Pieśń II, LXV.

o samochodzie i samolocie, skróciły nieporównanie czas docierania do „odległych krain Europy”. Podobnie techniki litografii i fotografii nie tylko zwiększyły liczbę ilustracji i ich różnorodność, ale także zdynamizowały czas produkcji, zwiokrotniając nakłady książek. Pod koniec stulecia literatura podróżnicza zaanektowała nowy środek przekazu – czasopismo ilustrowane. Jego zaletą była cykliczność, możliwość prenumeraty oraz jeszcze większe nakłady. Amerykański „National Geographic Magazine”, założony w 1888 roku i dystrybuowany do wszystkich członków American Geographical Society, jako dostarczyciel obrazów świata miał milion odbiorców w połowie lat 20. XX wieku, a blisko dziesięć milionów pod koniec drugiego tysiąclecia³⁶.

Mimo to repertuar tematów zasługujących na „uwagę rysownika” w odniesieniu do Europy Wschodniej praktycznie się nie zmieniał. Choć potencjał dokumentacyjny fotografii, dominującej w publikacjach podróżniczych od początku XX wieku, aż prosił się o odejście od hierarchicznych kodów przedstawieniowych, obiektyw aparatu z uporem powielał stare schematy. Wyobrażenia gór niedostępnych, zuchwałych mężów, a zwłaszcza kobiet w strojach ludowych nie tylko przetrwały, ale okrzepły jako podstawowe kody wizualne, definiując to, co „trzeba zobaczyć”, podczas podróży po Europie Wschodniej³⁷. Wzrok podróżników mógł rejestrować katedry i zamki, stare kopalnie soli lub najnowsze cuda techniki, takie jak most łańcuchowy w Budapeszcie, mógł prześlizgiwać się z niechęcią nad żydowskimi sztetłami i taborami Romów, ale zatrzymywać się miał nieodmiennie na wieśniaczce w lnianej haftowanej koszuli i grubo tkanej spódnicy z samodziału. Formuła buntownika przetrwała w wielu wcieleniach, ale to figura kobiety w stroju ludowym działała jak soczewka skupiająca wzrok turysty i nieprzerwanie domagająca się dokumentacji jako niezaprzeczalny dokument inności. Choć ta sama, była ciągle inna, absorbowała nowe znaczenia, które przypisywały jej zmieniające się kanony estetyczne, doktryny polityczne i rewolty następnego stulecia.

Fascynacja prymitywizmem i odkrycie ludowych korzeni kultury na fali modernistycznych przewartościowań ostatnich dziesięcioleci końca XIX wieku uczyniło ze wschodnioeuropejskiej wieśniaczki mistrzynię domowych

36 C.A. Lutz, J.L. Collins *Reading National Geographic*, University of Chicago Press, Chicago–London 1993, 36–37.

37 R. Koshar *What Ought to Be Seen: Tourists' Guidebooks and National Identities in Modern Germany and Europe*, „Journal of Contemporary History” 1998 nr 4, 323–340.

rzemiosł³⁸. Jeśli do tej pory była zwykłą chłopką w interesującym kostiumie, podróżnicy końca XIX stulecia zaczęli w niej dostrzegać wytwórczynię: nie-strudzoną prządkę, tkaczkę, szwaczkę, hafciarkę i wikliniarę, zaopatrującą rodzinę w ubrania, a dom w tekstylia. Angielski poeta Charles Boner, gubernant na dworze książąt Thurn und Taxis w Ratyzbonie, zamieścił wyobrażenie bosonogiej Wołoszki z nieodłączną przęślicą we frontyspisie swej książki o Transylwanii. Choć bez wahania zaliczył Wołochów do barbarzyńców, nie mógł się nachwalić stroju i rękodzielniczych talentów wołoskiej kobiety, wyrokuje, że dywany robione przez najlepsze tkaczki tego regionu „zdobyłyby uznanie w każdym londyńskim lub paryskim salonie. Smak z jakim dobierają i zestawiają kolory jest godny podziwu, a wzory, zawsze o wschodnioeuropejskim charakterze, są wyłącznie ich autorstwa”³⁹.

Wernakularyzm szedł w parze z narodowością. Obraz kobiety w stroju ludowym, głęboko utrwalony w ikonografii podróży jako znak innej, wkrótce zostaje przejęty jako kwintesencja narodowego Ja przez jej rodaków właściwie we wszystkich krajach regionu. Doceniony nie tylko jako medium rewitalizacji kultury artystycznej, ale także jako narzędzie oporu przeciw wynarodawiającej polityce okupantów i zaborców na ziemiach Europy Wschodniej, strój ludowy został podniesiony do rangi strażnika i symbolu narodowych tożsamości, jego skuteczność i performatywność porównywano do siły języka. Detale stroju ludowego wszystkich regionów Europy Wschodniej, wypieranego przez ubrania produkowane fabrycznie, będą skrzętnie studiowane i dokumentowane przez etnografów, pokazywane na światowych wystawach, opisywane w nagradzanych Noblem powieściach, uwieczniane przez czołowych artystów i artystki, a także, nieuchronnie, instrumentalizowane przez polityków⁴⁰. Kobieta w stroju ludowym umocni się także na pozycji najbar-

38 G. Semper *Der Stil in den technischen and tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, t. I-II, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt am Main 1860–1863.

39 C. Boner *Transylvania; Its Products and Its People*, Longmans, Green, Reader and Dyer, London 1865, s. 240–241.

40 M.in. P. Hallström *The Nobel Prize in Literature 1924, Wladyslaw Reymont*, w: *Nobel Lectures, Literature 1901–1967*, ed. H. Frensz, Elsevier, Amsterdam 1969, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1924/press-release/> (dostęp: 11.08.2021); Z. Stryjeńska *Polish Peasants' Costumes*, intr. and notes by T. Seweryn, Nice [1938]; N.G. Bowe *Art and the National Dream: The Search for Vernacular Expression in Turn of the Century Design*, Irish Academic Press, London–Dublin 1993; *Nation, Style, Modernism*, ed. J. Purchla, W. Tegethoff, International Cultural Centre, Kraków 2006; R. Kantor *Ubiór – strój – kostium*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1982; P. Korduba

dziej rozpoznawalnego wyobrażenia całej Europy Wschodniej, powstającej jako formacja geopolityczna po pierwszej wojnie światowej.

Choć „National Geographic”, poświęcający wyjątkowo wiele tekstów krajom i ludom regionu, nie używał terminu „Europa Wschodnia” przed końcem zimnej wojny, jego nieobecność nie powstrzymała kształtowania się obrazu. W okresie międzywojennym każdy artykuł uzupełniały kolorowe fotoreportaże z długimi sekwencjami starannie upozowanych zdjęć chłopstwa w strojach narodowych, polskich, czeskich, słowackich, węgierskich czy chorwackich. Pomimo regionalnych różnic osobie patrzącej z zewnątrz mogły wydawać się bardzo podobne. Stąd każde przedstawienie kobiety w sutej spódnicy i białej haftowanej bluzie zamieszczane w „National Geographic” oznaczało niezawodnie Europę Wschodnią, tak jak fotografie ciemnoskórych kobiet z obnażonymi piersiami były znakiem świata nieeuropejskiego, a każde wyobrażenie białej kobiety w nowoczesnej odzieży mogło być identyfikowane wyłącznie z obrazem cywilizacji zachodniej. Nawet teksty o budowie Gdyni lub o modernistycznej transformacji, jakiej podlegała Czechosłowacja, nie mogły się obyć bez kostiumów ludowych, które dominowały w przekazie wizualnym⁴¹. Gdy obiektyw aparatu zatrzymał się przypadkiem na modnie ubranych mieszkankach Pragi, ich widok był na tyle „inny”, że można było je wziąć za zachodnie turystki⁴².

Po drugiej wojnie światowej obraz kobiety w kostiumie ludowym zmieniał swoją wymowę wielokrotnie. Po przyłączeniu Europy Wschodniej do bloku komunistycznego kobieta w samodzielnym stroju została wprzęgnięta w ideologię nowego porządku. Obecna na plakatach, w filmach i na scenie, nieodzowna na państwowych uroczystościach i w „ikonosferze” bratnich krajów, odgrywała rolę niezbitego dowodu na to, że władza przeszła w ręce ludu. Upadek systemu ani odrobinę nie naruszył jej wartości. Powróciła triumfalnie i na wiece polityczne, i na łamy „National Geographic”, i do nowych przewodników turystycznych. Nie koniec na tym. Kobieta w stroju ludowym, ta weteranka wyobrażeń Europy Wschodniej, demonstruje dziś swoją siłę jako tworzywo *counter-folk*, ruchu kwestionującego postrzeganie ludowości jako biernej strażniczki tradycji. Jak pisał Michael Fischer, ludowość nie jest

Ludowość na sprzedaż: Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.

41 M.O. Williams *The Poland of the Present*, „National Geographic” 1933 nr 3, 319-43; J. Patric Czechoslovaks, *Yankees of Europe*, „National Geographic” 1938 nr 2, 173-225.

42 W.R. Moore *The Czechoslovakian Cyclorama*, „National Geographic” 1938 nr 2, s. 185.

pasywnym przekazem, ale tworzywem, „dynamicznym składnikiem tożsamości, który rejestruje ciągle zmiany nowoczesnego świata i reaguje na nie, pozostając z nimi w nieustannym dialogu”⁴³. W filmach Katarzyny Perlak, podważających przekonanie o heteronomatywności kultury ludowej, dziewczyny w krakowskich strojach i maskach na twarzy śpiewają *Niolam ja se kochaneczke*, zastępując kochanka kochanką, i tym samym stają się agitatorkami opozycji (il. 3)⁴⁴. W pisanych na nowo dziejach ludowości obrazy zasługują na uwagę nie mniejszą niż teksty, zarówno dla historyków, jak i polityków Europy Wschodniej.



Il. 3 Katarzyna Perlak *Niolam ja se kochaneczke*, film, 2016.

-
- 43 M.M. Fischer *Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory*, w: *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. J. Clifford, G.E. Marcus, University of California Press, Berkeley 1986, s. 194.
- 44 R. Piotrowska *There Is No Shame in Being Eastern European. Roma Piotrowska in discussion with Katarzyna Perlak*, „Contemporary Lynx”, 7.04.2018, <https://contemporarylynx.co.uk/there-is-no-shame-in-being-eastern-european> (dostęp: 11.08.2018).

Abstract

Katarzyna Murawska-Muthesius

BIRKBECK UNIVERSITY OF LONDON

Folklore Unshaken: Eastern Europe According to Travelers

The visual truths about the otherness of Eastern Europe formulated through illustrations in travel literature differ from those conveyed by accompanying texts. From seventeenth-century prints to reportage photography in *National Geographic*, the images continuously foreground images of mountains and locals in folk costumes. Emphasizing inaccessible terrain and ethnic otherness, the images absorb new meanings when adapted to formulas of regional countries' self-representations. The article elaborates on the chapter "The Lure of the Ethnic Dress: Eastern Europe in the Traveller's Gaze" from Murawska-Muthesius's *Imaging and Mapping Eastern Europe: Sarmatia Europea to the Communist Bloc*, Routledge: New York, 2021. The book includes full bibliography.

Keywords

Eastern Europe, visual truths, women in folk costume, inaccessible mountains, cruel husbands