

Kulturowa semantyka motywu zwierząt

Wiesław Przybyła

Wiesław PRZYBYŁA

Kulturowa semantyka motywu zwierząt

Fauna w dziejach kultury od początku stanowiła fenomen tyle istotny (jako ściowo i frekwencyjnie), co złożony. Już Arystoteles w fundamentalnej dla antycznej nauki *Zoologii* wskazywał na ściśle więzi dwu natur: ludzkiej i zwierzęcej. Formułując predarwinowską zasadę kontynuacji rozwoju biologicznego, jednoznacznie określał człowieka jako szczególny przypadek „rodzaju zwierzęcego”¹. Wiele wieków później Michał z Montaigne sformułował podobną, unifikującą oba światy, myśl: „la manière de naître, d’engendrer, vivre et mourir des bestes [est] si voisine de la nostre”².

Przełom darwinowski ostatecznie ukonstytuował to, co myśliciele, artyści i prości ludzie wiedzieli, a raczej przeczuwali od zawsze. Zwierzęta – postrzegane jako najbliższe ludziom istoty – musiały w sposób naturalny stać się podmiotem konstruktywnej komunikacji. „Zwierzę jako archetyp reprezentuje głębokie warstwy nieświadomości i instynktu. Zwierzęta są symbolami pryncypiów i sił kosmicznych, materialnych i duchowych [...]” – określa rolę zwierzęcia w ludzkich wyobrażeniach Jan Chevalier³. Badacz dodaje, że obrazy zwierząt w wytworach kultury niemal nigdy nie mają charakteru autotelicznego, lecz są swoistym poznawczym medium dla ludzi:

¹ Arystoteles *Zoologia*, w: tegoż *Dziela wszystkie*, przekł. i wstęp P. Siwek, t. 3, PWN, Warszawa 1992, s. 343-345.

² M. de Montaigne *Essais*, choisies et complétées par J.-V. Le Clerc, t. 1, Garnier frères, Paris 1865, s. 269.

³ J. Chevalier, A. Ghebrant *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Laffont/Jupiter, Paris 1982, s. 15.

Zwierzęta, które tak często interweniują w nasze marzenia czy w sztukę, kształtują po części swą tożsamość z człowiekiem, obrazy, skomplikowaną naturę, zwierciadła swych głębokich impulsów oraz swych instynktów – domowych i dzikich. Każde z nich koresponduje z częścią nas samych, złączoną lub gotową do połączenia w harmonijnej jedności osoby.⁴

Inny znawca problematyki animalizacji człowieka, Klaudiusz Drevet, wpisuje zainteresowanie człowieka zwierzętami w kompleks ważkich zagadnień antropologicznych:

Tym, co jest charakterystyczne dla naszego zainteresowania „zwierzętami”, co zaspokaja naszą ciekawość w takim stopniu, że je lepiej poznajemy, jesteśmy my sami. Wraz z naszymi braćmi zwierzętami jesteśmy bardzo wyzwoleni i odkrywamy wielkie pole możliwości.⁵

Ciekawe uwagi Dreveta pozwalają ocenić wagę co jakiś czas ponawianej teorii powrotu człowieka do świata natury. W tym sensie zrozumiała jest teza o szczególnym rodzaju wolności gatunku ludzkiego poprzez uczestnictwo w przyrodniczej jedności. Zwierzę dla artystów to nie tylko materiał ikonograficzny czy też nośny symbol. Metafizyka współżycia *homo sapiens* i *animal*, trudna nawet do werbalnego ogarnięcia, wiedzie ku uświadomieniu wspólnego dla istot żywych pierwiastka, a zatem ku przewyciężeniu racjonalistycznego antropocentryzmu. Na tę zależność zwracał uwagę Karol Gustaw Jung:

Akceptacja symboli zwierzęcych w religiach i sztuce wszystkich czasów nie podkreśla li tylko ważności tego symbolu. Wskazuje ona ponadto, w jakim stopniu ważne jest dla człowieka zintegrowanie w jego życiu psychicznej treści symbolu, to znaczy instynktu. [...] Zwierzę, które jest w człowieku jego psyche instynktowną, może stać się groźne, dopóki człowiek go nie rozpozna i nie wcieli do życia swego indywiduum. Akceptacja zwierzęcej duszy stanowi warunek jedności indywiduum i pełni jego rozwoju.⁶

Zwierzęcość uznaje zatem człowiek za formę identyfikacji nie mniej ważną niż sfera mentalna. Tu należy przede wszystkim upatrywać źródeł popularności symboliki zwierzęcej: w utożsamieniu się z substancją organiczną wyższego rzędu i ze wspólnym *locus originis*.

Któż może pełniej zaświadczyć o wadze tej wspólnoty człowieka i zwierząt (choć w radykalnych proanimalistycznych refleksjach samo to rozróżnienie to jedynie *manière de parler*), jeśli nie artysta? W znakomitym studium z końca XIX wieku Antoni Pilecki tak określał zależność między procesem poznawania przyrody a jej poetycką i artystyczną kreacją:

4 Tamże.

5 C. Drevet *Nature humaine et nature animale*, w: *L'animalité. Hommes et animaux dans la littérature française*, textes réunis par A. Niderst, G. Narr, Tübingen 1994, s. 15.

6 C.G. Jung *L'homme et ses symboles*, Pont Royal, Paris 1964, s. 238-239.

Propozycje

Poeta spogląda na przyrodę wewnętrznym okiem ducha, a im ten duch jest zasobniejszym w czynniki wiedzy, które wzbogacają obrazy jego fantazy i podniecają płomień jego uczuć, tem podnioslejszą i tem bogatszą będzie twórczość jego, tem żywiej odczuje on tętno ducha przyrody. Wyniki wiedzy, gdy przerodzą się w uczucie, gdy staną się instynktem, natchnieniem wewnętrznym, dają poecie materiał niewyczerpalny dla jego pieśni.⁷

Pilecki, bodaj słusznie, położył nacisk na decydującą rolę czynników pozarozumowych (ponadnaukowych) i emotywnych w relacjach osoby ludzkiej ze światem przyrody. Wraz z rozwojem wiedzy o tzw. „historii naturalnej” nie może zostać zerwana mistyczna nić łącząca człowieka z przyrodą, wówczas bowiem jednostka jest zredukowana do sztucznego tworu: *l’homme dénaturé*. Zdaje się, że zwolennicy unii człowieka i przyrody, a zwłaszcza zwierząt, za ojca chrzestnego mają św. Ambrożego, który w *Hexameronie* postawił warunek prawdziwego samopoznania: „[...] nie możemy siebie poznać w pełni, jeśli nie poznamy również natury wszystkich zwierząt”⁸.

Dziesiątki gatunków zwierząt opisanych przez Ambrożego tworzą egzemplaryczny repertuar figur, będących swoistą próbą dla człowieka, który winien w nich zobaczyć Boże prawo, świadectwo Natury i spektakl stworzenia.

Taki ogląd ma charakter nie tylko chrześcijański, lecz także panreligijny. Krzysztof Lucken trafnie skonstruował dwa typy relacji człowieka z królestwem zwierząt: „[...] rozpoznanie świata Idei, w którym mieszka człowiek – obraz na łonie Natury – i który skrywa sekrety dzieła Demiurga oraz uznanie przez człowieka własnej tożsamości dzięki obrazowi odbijanemu w lustrze Stworzenia”⁹.

Dystynkcja Luckena uderza być może niejaką pompatycznością sformułowań. A jednak ta uroczysta powaga jest uzasadniona choćby Księżą Rodzaju, owym pierwszym zaproszeniem do teatru zwierząt. Wiemy, że piątego i szóstego dnia Bóg powołał do życia wszelkie zwierzęta, wiemy, że Adam otrzymał misję nadania imion, co było aktem zjednoczenia *realitas* i *logos* w *praetymon*. Aż do upadku pierwsi ludzie żyli w silnej harmonii z otaczającym ich bestiariem. Wąż przekonał ludzki ród o groźbie zaburzenia przagody, której repetycją jawi się filozofia przyrody św. Franciszka z Asyżu.

Ponadto, jak powiada Kohelet (Koh 3,19), perspektywa przemijania, ziemskiej ułomności i cielesnego gnicia zbliża człowieka i zwierzę. „Człowiek nie posiada nic więcej niż zwierzę. Wszystko jest marnością” – wnioskuje Kohelet. *Vanitas* wyzwala z kolei instynkt życia, który u ludzi zwie się pasją (wedle Grzegorza z Nyssy).

Nie miejsce tu na szczegółową analizę więzi ludzko-animalitycznych, wielu stopni zażyłości, obcości czy utylitarności. Zaznaczyć jednak wypada, że od czasów sta-

⁷ A. Pilecki *Przyroda w poezji*, Warszawa 1899, s. 231.

⁸ Cyt. za C. Lucken *Le théâtre des animaux*, w: *Animaux d’art et d’histoire. Bestiaire des collections genevoises*, réd. du catalogue C. Ritschard, Musée d’art et d’histoire, Genève 2000, s. 47.

⁹ Tamże, s. 49.

rożnych wytworzyły się w tych stosunkach pewne *constantes*. O biblijnej recepcji, wyznaczonej przez pojęcia wspólnoty genezyjskiej czy marności ograniczonego bytu, była już mowa. Z kolei antyczni Grecy i Rzymianie odnosili się do stworzeń niższych wedle wielu kryteriów, które historycy kultury starają się uszeregować w zamkniętych kategoriach. Urs Dierauer, opierając się na pismach i działalności stoików, ujął cechy różniące człowieka od reszty świata zwierzęcego w sześciu punktach:

1. Poznanie Boga i pokrewieństwo z Nim; 2. Wiedza o przeszłości i przyszłości oraz o temporalnych związkach przyczynowo-skutkowych; 3. Wolność sądów i zachowań; 4. Możliwość bycia cnotliwym bądź złym; 5. Uczucia; 6. Mowa.¹⁰

Racjonalne podejście stoików różni się zasadniczo od wielu tekstów kulturowych, zwłaszcza religijnych, obalających ową naukowo dowodzoną odrębność istoty ludzkiej wśród zwierząt. Zwierzęta w obrazach kulturowych i artystycznych ulegają daleko posuniętej antropomorfizacji. Z kolei, by asymilacja dwu sfer okazała się pełna, człowiek przedstawiony jest w kategoriach teriomorficznych. O olbrzymiej liczbie realizacji dwukierunkowego oddziaływania napisano wiele traktatów religioznawczych, estetycznych i filozoficznych. Wyniki tych ustaleń nie odbiegają w zasadzie od biblijnej teleologii zwierząt. Stąd użyteczna wydaje się formuła Heinza Meyera, według którego żywe zainteresowanie człowieka światem zwierzęcym należy traktować „jako środek pomocny przy uporządkowywaniu świata i orientowaniu się w nim”¹¹. Taka funkcja zwierząt w przestrzeni cywilizacyjnej musiała z nich uczynić jeden z głównych motywów sztuki.

Prześledzić funkcje i formy motywu zwierzęcia w sztuce i literaturze oznacza w gruncie rzeczy ustalić (w przybliżeniu!) zmienne i stałe w historycznym rozwoju duchowości. Godna rozważenia jest teza Rainera Wiedemanna, że symboliczne zróżnicowanie zwierzęcych znaków, wzorców, paradygmatów nie wynika z immanentnej dla tej semantyki komplikacji, lecz bardziej wiąże się „z historycznymi procesami mentalnych przemian w sferze religijnej i naukowej”¹². W kulturowej semantyce zwierząt niczym w zwierciadle odbija się spolaryzowana mozaika postaw człowieka wobec otoczenia.

Wielość obrazów, wynikająca z różnych „strategii” człowieka wobec świata natury, podyktowana jest zarówno dyferencjacją epokową, jak i pochodną indywidualnych poglądów twórcy. Prawdliwość tę, która w efekcie wiedzie ku niezwy-

¹⁰ U. Dierauer *Tier und Mensch im Denken der Antike. Studien zur Tierpsychologie, Anthropologie und Ethik*, Grüner, Amsterdam 1977, s. 225-226.

¹¹ H. Meyer *Der Mensch und das Tier. Anthropologische und Kulturosoziologische Aspekte*, Moos Verlag, München 1975, s. 42.

¹² R. Wiedemann, *Die Fremdheit der Tiere. Zum Wandel der Ambivalenz von Mensch-Tier-Beziehungen*, w: *Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*, hrsg. P. Münch, R. Walz, Paderborn, München-Wien-Zürich-Schöningh 1998, s. 373.

kłej komplikacji zagadnienia zwierzęcej metaforyki, zauważają *par excellence* historycy sztuki. Ikonografia odgrywa rolę przytomnego i dość ewidentnego świadectwa opisywanego procesu przemiany motywu:

W przemianach historycznokulturowych wciąż zmieniała się też relacja pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem. Sztuki plastyczne są zwierciadłem tego rozwoju. Spektrum zwierzęcych przedstawień rozciąga się od czystej zwierzęcej figury aż po zwierzęcy portret.¹³

Już malarstwo jaskiniowe podejmuje tematykę zwierzęcą w sposób odzwierciedlający pierwotne postrzeganie zwierzyny – jako źródło jedła i najwyższe niebezpieczeństwo (w roli ludzi pierwotnych sprawdzili się zatem doskonale Hrabia i Tadeusz *versus* niedźwiedź). Egipcjanie przypisali zwierzętom religijne znaczenie¹⁴, czyniąc je reprezentantami bóstw bądź też – w późniejszym okresie – nadając im boskość. Grecy i Rzymianie ujmowali prezentowane w sztuce bestiairia częstokroć w kategoriach mediacji między ziemią a bogami czy też innymi bohaterami mitologii. Na słynnej wazie z Beocji znajduje się malowidło o wielkiej sile oddziaływania: brodaty Orfeusz, poeta-muzyk, śpiewem i grą na lirze oczarowuje pięć ptaków i jelenia¹⁵. Wiele scen mitologicznych z udziałem zwierząt – nierzadko będących wcieleniami bóstw (na przykład Zeus-byk, Prokne-słowik) – stało się natchnieniem dla twórców antycznych, przyozdabiających nimi przedmioty użytkowe, a nawet monety.

Średniowieczne ikony w zgodzie z nakazami sztuki chrześcijańskiej wykorzystywały wizerunki animalne jako ilustracje życia świętych bądź też jako alegorie identyfikujące postaci na przykład czterech ewangelistów. Renesansowy przełom dał o sobie znać również i w tej dziedzinie:

Odrodzenie przynosi decydującą zmianę. Uwarunkowany odkryciami, badaniami nad naturą, po prostu początkiem ery naukowej, tworzy się bardziej otwarty i pełen zainteresowania stosunek do przyrody. Nowe rozumienie natury i realistyczny ogląd zwierząt są rezultatem tych dążeń. Szczególną podniętą były dla malarzy przywożone do Europy przez morskich podróżników egzotyczne zwierzęta.¹⁶

Sztuka barokowa wprowadziła do tematu nowe tendencje. W swej różnorodności i pochwale indywidualnego spojrzenia stworzyła ona wspaniałe pandemonium zwierzęcych sylwetek. Martwe natury Jana Voncka (z rybami i skorupiakami) czy Dirka Valkenburga (z powieszonymi zającami, kuropatkami, kogutami) to przejmujące świadectwa marności i przemijania. Nie liczyli się też barokowi sztukmi-strze z tradycyjną kategorią piękna, ilustrując swe dzieła również zwierzyńcami (na przykład w anonimowej *Dżdżownicy* z XVII wieku). Prócz tego rozwijały się

¹³ *Das Tier in der Kunst*, btl. F. Haasis, Landmuseum Oldenburg, Oldenburg 1986.

¹⁴ Zob. T. Margul *Zwierzę w kulcie i micie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996.

¹⁵ Zob. *Des animaux et des hommes. Témoignages de la préhistoire et de l'antiquité*, éd. A. Duchateau, Crédit communal, Bruxelles 1988, s. 89.

¹⁶ *Das Tier in der Kunst*.

w XVII wieku tradycyjne linie ikonografii zwierzęcej: sceny polowań i walki zwierząt (na przykład u Pawła Rubensa) czy też malarstwo alegoryczne¹⁷.

W sztuce klasycznej rewolucji *ex definitione* być nie mogło. Widzimy zatem arkadyjski motyw *bergers et troupeaux* na płótnach Sylwestra Legi, Filipa Jakuba Loucherbourga, Klaudiusza Lorraina, dzieła, których wiele wówczas powstawało. Mimo częstej obecności zwierzęta pełniły funkcję tła, nie najistotniejszego fragmentu całości, owego wyższego piękna odrysowanego przez cyrkiel intelektu.

Prawdziwy „renesans” motywów bestiarycznych w sztuce przyniósł romantyzm. Piotr Miquel, wybitny znawca symboliki zwierzęcej, twierdzi, że XIX-wieczna sztuka – postmediewalna i postbarokowa – odrodziła i wzbogaciła „zoologię mistyczną”¹⁸. Malarzy XIX-wiecznych fascynowały analogie między ludzkimi a zwierzęcymi duszami. Epoka ta stworzyła znakomity grunt pod ekstatyczno-romantyczne wizje artystów, takie jak rzeźba Jamesa Pradiera *La femme au chat*, Jakuba Wawrzyńca Agasse’a *Sorcerer, le cheval noir* czy słynne *Drzewo kruków* Kacpra Dawida Friedricha.

Na przełomie XIX i XX wieku, wraz z ukonstytuowaniem się sztuki abstrakcyjnej, rozluźniły się związki między wizualnym desygnatem zwierzęcia a kreacją plastyczną. Współczesna sztuka sięga po szeroką paletę stylów i form, by zrealizować temat zwierzęcia. Symbolizm i abstrakcja sąsiadują tu z tradycyjnym realizmem. Ekspresywne litografie Pawła Jouve’a (*Deux panthères*) czy też wykręcone paroksyzmem cierpienia zwierzęta Józefa Feliksa Müllera należą do zupełnie innego stylu niż pełna estetycznej kontemplacji podobizna konia Aleksa Hanimanna czy *Łabędzie* Feliksa Vallotona. W dodatku – sztuka najnowsza jest bardzo często kompensacją utraconej jedni człowieka i natury:

Dla człowieka XX stulecia zwierzę jest ważnym kontrastem dla jego wysoce stechnicyzowanego otoczenia. Pozostaje ono przecież dla nas w ścisłej więzi z naturą, a przy tym w bezpośrednim kontakcie z człowiekiem. Także te aspekty czynią zwierzę ważnym motywem współczesnej sztuki.¹⁹

Ten bardzo pobieżny i uproszczony przegląd motywu zwierzęcia w sztuce prowadzi do prostej konkluzji o jego multiwariantowości i diachroniczności. Ogrom różnych ujęć tych samych nawet gatunków zwierząt nie pozwala tak naprawdę na ustalenie zbyt wielu aksjomatów. Wiedzą o tym dobrze autorzy leksykonów symboli, generujących znaczenia, eksplikacje i egzemplifikacje w porządku równorzędności i ekskluzji, nie zaś w układzie synonimicznym. Sąd Doroty Römhild brzmi zatem jak odarcie zooestetyki z wszelkich złudzeń:

Albowiem ambiwalencja literackiego świata zwierząt, która rozciąga się od demonicznych fantazji strachu do projektów życzeniowych, od pojęcia bestii do moralnego wy-

¹⁷ Por. A. Pigler *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 2, *Profane Darstellungen*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1974, s. 495.

¹⁸ P. Miquel *Dictionnaire symbolique des animaux: zoologie mystique*, Actes Sud, Paris 1992, s. 9.

¹⁹ *Das Tier in der Kunst*.

Propozycje

wyższania czworonożnych przyjaciół, nie pozwala się wtłoczyć w żaden porządkujący schemat leksykalny.²⁰

Bogactwo i skłonność do moderacji to cechy symboliki zwierzęcej, stanowiące zarówno o jej wadze, jak i podatności na uogólnienia. Już parędziesiąt lat temu Konrad Górski trafnie dowodził: „Wkraczając zaś do wytworów literatury artystycznej, owa symbolika zwierzęca pobudza pisarzy do ciekawego rozwijania i przekształcania tradycyjnej metaforyki i tradycyjnych wyobrażeń o charakterze zwierząt”²¹.

Literackie obrazy ssaków, ptaków i owadów – choćby ze względu na semantyczne niuanse językowe – prześcigają pod tym względem realizacje ikonograficzne. Trafnie zauważa Izabella Malej, że postać zwierzęcia jako elementu świata przedstawionego jest wypadkową dwu czynników: sposobu jego prezentacji i jego symboliki²². Można więc powiedzieć, że w danym dziele dochodzi do odświeżenia (lub nie) archetypu, znaku czy skamieniałej alegorii ze zwierzęciem w punkcie centralnym.

Każdy twórca za punkt wyjścia ma mniej lub bardziej ustaloną tradycję semantyczną. W przypadku symboliki zwierzęcej istnieją silne fundamenty, na których można tworzyć lub odtwarzać. Stopień konwencjonalizacji bywa najczęściej uzależniony od specyfiki gatunku literackiego. Zwierzęcy świat bajek, maskujący Dobro i Zło, Mądrość i Głupotę *etc.*, wymaga klarownego układu znaczeń, przyporządkowania i wielokrotnej repetycji cech typowych i łatwo rozpoznawalnych. Rozumiał tę konieczność Jan de La Fontaine: „Cechy zwierząt i ich różne charaktery tu [w bajkach] są wyrażone; w konsekwencji nasze również, skoro jesteśmy skrótem tego, co dobre i co złe w bytach nierozumnych”²³.

Gatunek bajki funkcjonuje na bazie prostych alegorii typu: lis – chytrność, lew – władza, zając – tchórzostwo, jagnię – bezbronność *etc.*, składających się na przejrzyste, arbitralne i zracjonalizowane zależności. Stały się one bodaj najporęczniejszą techniką literatury dydaktyczno-satyrycznej:

Od czasu Ezopa bajka zwierzęca była i jest do dzisiaj częstym i szczególnie dogodnym sposobem wyrażania moralitetów, a także charakterystyk poszczególnych osób, by wspomnieć najbardziej utarte skojarzenia dotyczące cech lwa, lisa, szakala, zająca, osła, małpy, orła, gołębia, pszczoły, mrówki *itd.*, *itp.*²⁴

²⁰ D. Römhild *Zur Einführung*, w: *Die Zoologie der Träume. Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne*, hrsg. D. Römhild, Westdeutscher Verlag, Opladen 1999, s. 13.

²¹ K. Górski *Zwierzę jako symbol literacki*, w: tegoż *Z historii i teorii literatury*, seria trzecia, PWN, Wrocław 1971, s. 150.

²² I. Malej *Bestiaria egzotyczne symbolistów rosyjskich (Konstantin Balmont)*, „Litteraria” XXXI, Wrocław 2000, s. 53-54.

²³ J. de La Fontaine, *Œuvres complètes*, éd. de R. Groos et J. Schiffrin, t. 1, Gallimard, Paris 1954, s. 26.

²⁴ R. Kiersnowski *Symbol ptaka*, w: *Imagines potestatis. Rytuály, symbole i konteksty fabularne władzy zwierzchniej. Polska X-XV w.*, red. J. Banaszekiewicz, Wydawnictwo IH PAN, Warszawa 1994, s. 105.

Mamy tu do czynienia ze zmanierowanymi substytutami zwierzęcymi, które często zarzucają swą odpowiedniość werystyczną w imię powszechnej konotacji, wywiedzionej w wielu wypadkach z wiedzy zawartej w bestiariuszach. Arystofanesowe *Ptaki*, *Powieść o lisie* z XIII wieku czy znakomita *Wojna ptaków* Theodulfa z Orleanu na takich właśnie alegoryzacjach opierają swój karykaturalno-prześmiewczy charakter.

Z drugiej strony, biegunowo, sytuuje się skrajnie autorska indywidualizacja zwierzęcej metaforyki. Bez niej zwierzęta w sztuce i literaturze stałyby się tak samo nudne i przewidywalne jak baśniowe smoki i czarownice. Zaskakująca i niejednoznaczna symbolizacja danego zwierzęcia wymaga jednak pogłębionej i wielokierunkowej interpretacji, odwołując się zarówno do tradycji semiotycznej, jak i całościowej, wizualno-eufoniczno-ideowej wymowy utworu. Nietrudno wskazać owe słynne literackie zwierzęta: *Koty* Karola Baudelaire'a, *Panterę* i *Jednorożca* Rainera Marii Rilkego czy *Sępa* Franciszka Kafki. Przykładów jest mnóstwo, choć naturalnie przeważają – zwłaszcza w dawnym piśmiennictwie – realizacje alegoryczne, z racji swej prostoty i ideowej skuteczności przekazu.

Pomiędzy owymi dwoma punktami granicznymi – zewnętrznym, usztywnionym godłem a „indywidualnym systemem znaków”²⁵ – rozciąga się niewyczerpana gama możliwości prezentacji animalnych motywów. Konwencjonalizacja i dekonwencjonalizacja symboliki zwierzęcej przyczyniły się do potężnej jej polaryzacji. Mając na uwadze „stracone zachody” badań zmierzających ku przekonywającemu uporządkowaniu materiału literacko-ikonograficznego, ku systematyzacji pojęć i ku opracowaniu praw i prawidłowości w funkcjonowaniu bohaterów zwierzęcych, kulturoznawcy po prostu z nich rezygnują bądź ograniczają się do stwierdzeń oczywistych (odmieniają przez przypadki słowa: antropo- i zoomorfizacja, symbol, tło, ornamentyka *etc.*) i – jeszcze raz powtórzmy – nie ma w tym ani grzechu zaniedbania, ani też metodologicznej nieporadności. Historia motywu przypomina bowiem labirynt bez wyjścia. Współczesna humanistyka koncentruje się na opisie pojedynczych bądź kilku ścieżek w tym labiryncie. Powstają zatem opracowania bestiariów poszczególnych twórców, epok (choć znakomitą ich większość poświęcono kulturom antycznym), grup artystycznych czy też religii. Poza tym wiele z tych studiów rozpatruje bardzo zawężone problemy obecności wybranych zwierząt w dziele literackim.

Nieprzezwyciężone trudności w ogarnięciu i nowym ułożeniu tej chaotycznej i różnobarwnej mozaiki nie oznaczają jednak, że żadnych inwariantów nie jesteśmy w stanie wyabstrahować, że nie możemy się zbliżyć do centrum zagadnienia. Anna Martuszevska proponuje:

Można [...] owe „literackie zwierzyńce” przynajmniej w dwojaki sposób porządkować: wedle gatunków literackich, wprowadzając odmienne rodzaje postaci zwierzęcych i w spo-

²⁵ Zob. U. Schwab *Vorwort der Herausgeberin*, w: teżże *Das Tier in der Dichtung*, C. Winter, Heidelberg, s. 10; D. Römhild *Zur Einführung*, s. 22.

Propozycje

sób swoisty dla siebie je prezentujących, i wedle epok literackich, z których każda też ma swoje bestiarium.²⁶

Pierwszy sposób analizy ogranicza się najczęściej do charakterystyki bajki zwierzęcej, poematu heroikomicznego (*Batrachomomachia*), ewentualnie parabol (*Folwark zwierzęcy* Jerzego Orwella) i prozy naturalistycznej (Jacek London, Adolf Dygasiński). Niewiele powstało studiów o zwierzętach w powieści realistycznej, balladzie czy odzie. Nie wiadomo nawet, czy ich sens naukowy rekompensowałby włożony przez badacza trud. Trafne spostrzeżenie zapisała Dorota Römhild:

Od czasów antycznych aż do dziś zwierzę jest przedstawiane w rozmaitych formach, nie tylko w ramach „własnych” gatunków (takich jak epicka poezja zwierzęca, bajka zwierzęca, baśń zwierzęca, karykatura zwierzęca), ale również poniekąd między wersami i wte dy – na drugi rzut oka – jako motyw, figura, symbol.²⁷

Owo drugie podejście do tematu – zdecydowanie przeważające we współczesnych nad nim badaniach – pozwala na interesujące rozpatrzenie ról i sytuacji, w jakie autorzy wkładają takie czy inne stworzenie.

Spśród wielu prób systematyzacji zagadnienia estetycznych funkcji zwierząt w dziełach literackich (ewentualnie plastycznych) można wywieść kilka kategorii, wspólnych dla różnych (epokowo, gatunkowo, ideowo) obrazów artystycznych.

1. Zwierzę w funkcji kultowej i ponadnaturalnej

Fundamentem owego spojrzenia są oczywiście wszelkie mity i podania o charakterze religijnym. Dla Górskiego nabożny stosunek naszych przodków do stworzeń niższych, lecz odmiennych, posłużył symbolice zwierzęcej jako jedno z trzech istotnych źródeł: „[...] to tradycja pewnych prymitywnych wierzeń, mitów i przesądów, przypisujących zwierzętom różne właściwości całkowicie fantastyczne i niemające żadnej podstawy w codziennej obserwacji świata zwierzęcego”²⁸.

Zwierzę w tej tradycji pojawia się zazwyczaj w perspektywie pierwiastka boskiego, „jest substytutem bóstwa lub reprezentuje poszczególne jego cechy i właściwości”²⁹. Pole możliwości jest w tym przypadku ogromne i – co trzeba przyznać – kultury dawnych mileniów i wieków zagospodarowały je skrzętnie. Anna Martuszevska precyzuje cztery role, odgrywane przez zwierzęta w mitach (rozumianych jako formy światopoglądowe): 1. jako tło dla postaci ludzkich i boskich (na przykład Artemida i Knieja), 2. jako podmioty stworzenia (ajtiologiczny charakter mitu o Arachne), 3. jako stwory fantastyczne, nierzeczywiste (centaur, gryf)

²⁶ A. Martuszevska *Literackie zwierzyńce: wstępna lustracja*, w: *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Martuszevska, Wydawnictwo UG, Gdańsk 1993, s. 14.

²⁷ D. Römhild *Zur Einführung*, s. 10.

²⁸ K. Górski *Zwierzę jako symbol literacki*, s. 150.

²⁹ R. Kiersnowski *Symbol ptaka*, s. 105.

i wreszcie 4. jako symbole Dobra i Zła („Dziekiem w kolebce...”, Stymfalidy, Amaltea)³⁰.

Podział Martuszewskiej nie dość wyraźnie uwypukla najczęściej w mitach, zwłaszcza śródziemnomorskich, spotykany proces przemiany bogów i ludzi w zwierzęta. Zwracają nań uwagę niemieccy literaturoznawcy:

Odmalowane w mitach, baśniach i opowieściach ponadnaturalne przemiany bogów i ludzi w zwierzęta zawierają w sobie sprzeczne znaczenia. Owe przemiany rzadko jedynie odpowiadają głębszemu sensowi metamorfoz, które albo objawiają szczególny stosunek człowieka do przemienionych i do boskości, albo oświetlają świadomość przemienionych i ich przeżycia.³¹

Mistyczny kontakt człowieka z naturą i bóstwami, osiągnąć dzięki obrazom „przemian” zwierzęcych, podnosi w stopniu niezwykłym rangę fauny. Odbiorcy kultury, pasjonując się pięknymi opowieściami o aniele Gabrielu, przemieniającym się w gołębia niosącego boskie posłanie Mahometowi, o berserkach, skandynawskich bohaterach przybierających postać niedźwiedzi, słowiańskich słowikach – duszach zmarłych dzieciątek, o cudnym białym byku-Zeusie uprowadzającym Europę, nie zawsze dostrzegają ich antropologiczną intencję. A przecież idzie tu o podkreślenie intymnego kontaktu z naturą i jej Stwórcą (bądź stwórcami), o przybliżeniu się do zagadki bytu.

Dodać należy, że ten rodzaj funkcjonowania motywu opiera się na przesłankach emocjonalnych i intuicjonalnych. Jest też formą szeroko pojętej zoolatrii, w której obrębie mieści się zarówno proste uwielbienie, jak i szacunek, a nawet pewien respekt wobec nieznannej duszy i nieznanego ciała. I nie ma większego znaczenia etyczny wymiar metamorfozy (podstęp Zeusa, pokuta Filomeli czy ratunek kobiet w średniowiecznym romansie Marii de France *Lai du Laustic*).

Kult zwierzęcia ustanawia zatem wciąż niszczone przez cywilizację scalenie człowieka i natury: „[...] człowiek bada istotę rzeczy i – wychodząc z tej wiedzy – poszukuje w życiu harmonii z sobą samym i swoim otoczeniem” – podsumowuje metafizykę współzycia z przyrodą Andrzej Duchateau³². A Horacy w *Sztuce poetyckiej* wykorzystał mit o Orfeuszu, by wygłosić laudację tej prawiecznej jedności: „Silvestres homines sacer interpresque, deorum Caedibus et victu foedo deterruit Orpheus, / Dictus ob. Hoc lenire tigres rabidosque leones”³³.

Zwierzęta magiczne „nie wyginęły” wraz z końcem epoki pogańskiej. Motyw ten jest wciąż ponawiany, czemu dali już wyraz Apulejusz i Owidiusz, a w XX

³⁰ A. Martuszevska *Literackie zwierzyńce...*, s. 6-7.

³¹ H. Daemmrich, I. Daemmrich *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Francke, Tübingen 1995, s. 343.

³² *Des animaux et des hommes*, s. 89.

³³ Quintus Horatius Flaccus *Opera omnia*, recogn. et comentariis in usum scholarum instruxit Guil, Dillenburger, Bonnae 1860, s. 615.

wieku Kafka w *Przemianach*, Eugeniusz Ionesco w *Nosorożcu*. Jak bardzo kultowo-religijne inklinacje w stosunku do zwierząt przepełniały umysły romantyków, świadczy przykład literackiej korespondencji między Mickiewiczem i Prosperem Merimée. Znamienny jest kapitalny opis matecznika w *Panu Tadeuszu* – ostępu nienawiedzanego przez człowieka, symbolu pierwotnej natury, żyjącej odrębnym, choć na państwie ludzkim opartym porządkiem istnienia. Zastanawiające jest to Mickiewiczowskie *primordium naturae* wznoszące barykadę między „ludzkim” a „zwierzęcym”. Na nic zda się tu powszechne w tej epoce „natury czucie”, które w poemacie wieszcza świetnie scharakteryzował Marian Śliwiński:

Romantyk proponuje traktować naturę jako najwyższą miarę kultury, jako jej ostateczną sankcję, jako paradygmat, którego zagubić nie wolno. Idea powrotu do natury i idea harmonii natury i kultury – to z pewnością istotne wyznaczniki ładu świata w romantycznej epopei Mickiewicza.³⁴

Istotnie, silna to tęsknota, którą dziś modnie określa się mianem świadomości ekologicznej, a kiedyś była wykreowana przez mit powrotu do *genesis* (pisał o niej Cyprian Kamil Norwid w – *nomen omen* – *Ostatniej z bajek*³⁵).

Mitycznemu matecznikowi wiele miejsca poświęcił w swej ważnej książce o trzech wieszczach Edmund Chojecki. I to dzięki obszernym, tłumaczonym na język francuski fragmentom zaznajomił się z nim Merimée, a następnie spożytkował je w znakomitym opowiadaniu *Lokis*. Hrabia Michał Szemiot tak objaśnia profesorowi lingwistyki Wittembachowi tajemnice litewskiej puszczy:

Prowadzę teraz pana, panie profesorze, do lasu, gdzie kwitnie obecnie państwo zwierząt, matecznik, wielka fabryka stworzeń. Wedle naszych narodowych podań nikt nie zbadał tych głębin, nikt nie mógł dotrzeć do środka tych lasów i moczarów, wyjąwszy, rozumie się, panów poetów i guślarzy, którzy dostają się wszędzie. Tam to żyją zwierzęta w rzezypospolitej... lub też pod rządem konstytucyjnym, jedno z dwojga. Lwy, niedźwiedzie, łosie, żubry, czyli wasze bizony, wszystko to żyje w zgodzie. Mamut, który się zachował aż do dzisiejszego dnia, cieszy się tam wielkim powodzeniem. [...] Mają one bardzo surową policję, a jeśli znajdą jakieś występne zwierzę, sądzą je i wypędzają. Zwierzę natenczas wpada w gorączkę. Zmuszone jest zapędzić się do kraju ludzi. Mało które stamtąd uchodzi.³⁶

Opowieść hrabiego należy potraktować jako abdykację ludzkiego rodu z pozycji jedynowładcy. Świat ludzki w wyobraźni mitycznej stoi poniżej substancji *stricte*

34 M. Śliwiński *Symbolika zwierząt w romantyzmie*, w: *Literacka symbolika zwierząt*, s. 82.

35 Czytamy w eseju Norwida (*Pisma wybrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 4, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 90-91) swoistą naganę antropocentryzmu: „Ale odkąd i jak nastąpiło te rozdalenie pomiędzy zwierzętami a człowiekiem, które dziś dwa osobne stanowi obozy?... Juźci że odtąd, odkąd człowiek samego siebie tylko w stworzeniu poszukiwał, nic poza ten widok nie ważąc siebie”.

36 P. Merimée *Lokis*, w: tegoż *Wenus z Ille*, przeł. Z. Jachimecka, Książka i Wiedza, Warszawa 1996, s. 62-63.

naturalnej. *Ratio* oddala od prawdziwego niecywilizowanego życia, do którego wrócić mają jedynie poeta i guślarz. I tylko oni, nie zaś uczone i rozważny profesor lingwistyki, potrafią zrozumieć metamorfozę hrabiego Michała-Lokisa.

2. Zwierzę antropomorfizowane

Uczłowieczanie zwierząt sięga początków sztuki, religii, literatury. Metafory, porównania, alegorie przypisywane poszczególnym gatunkom bądź egzemplarzom zwierząt zbliżają istoty niższe do cech i stosunków międzyludzkich. Takie użycie motywu spotykamy już w kulturze antycznej (atrybuty bogów), a utrwalone zostało ono w niezliczonych średniowiecznych bestiariuszach. Źródła owego wariantu motywów zwierzęcych wydają się oczywiste. Ta alegoryzacja ludzkiego świata na drodze antropomorfizacji świata zwierząt wywodzi się z pradawnej ludowej twórczości. Trafnie Górski zauważa, że jej typowymi przejawami są bajka zwierzęca i przysłowia, „gdzie nazwa zwierzęcia użyta jest również w funkcji alegorycznej”³⁷. Lew królem zwierząt, okazem siły, majestatu i władzy; lis to uwierzęcona chytrłość; wilk jest chciwy; kogut próżny i jurny itp. Bez trudu można zrekonstruować najczęściej powtarzaną sieć funkcji semantycznych, w jakich ludzie wykorzystują obrazy zwierząt. Mickiewicz w bajce *Chłop i żmija* twórczość Ezopa, a zatem i poważną część tradycji gatunkowej, nazywa „pamiętnikami bestyjo-graficznymi”³⁸. Tym samym poeta podkreśla proces utrwalania znaczeń, na który uwagę zwrócili niemieccy badacze symboliki:

stałe cechy i porównania pozwoliły na zbudowanie krótkich i zamkniętych kompozycyjnie zwierzęcych historii oraz unaocznily morał bajki. Ulubione opowieści mistrza Lisa pokazują, że porównania nie tylko wprowadzają powracające typowo ludzkie cechy charakteru, ale także zostają rozciągnięte na całe społeczne i polityczne życie.³⁹

Uczłowieczanie zwierząt odbywa się na wiele różnych sposobów. Jawi się przy tym jako ważka antropologiczna conceptualizacja. Nie ma racji Lucken, gdy wysuwa zbyt uogólniającą tezę o pomniejszaniu ludzkiej cnoty na drodze rzekomej dezawuacji człowieka w postaciach „zwierząt myślących”. Trudno zgodzić się z zarezerwowaną dla tego typu ewokacji kategorią „ironii” bądź „karykatury”⁴⁰. Oczywiście zwierzęta w sztuce jakże często służą zamierzonej deterioracji gatunku ludzkiego. Być może nawet taki styl prezentacji znacząco przeważa wśród antropomorfizowanych zwierząt. Szekspir często używa figury warczącego i szczerzącego kły psa, by odmalować szczególnie rodzaj złośliwości, właściwy pewnym postaciom.

³⁷ K. Górski *Zwierzę jako symbol literacki*, s. 150.

³⁸ A. Mickiewicz *Dziela*, Wydanie Narodowe, t. 1, red. L. Płoszewski, W. Borowy, Czytelnik, Warszawa 1948, s. 273.

³⁹ H. Daemmrich, I. Daemmrich *Themen und Motive In der Literatur*, s. 344.

⁴⁰ C. Lucken *Le théâtre des animaux*, s. 53.

„Gorsza” natura zwierząt transponowana na ludzi i ich zachowania nie jest jednak żadną obowiązującą regułą. Wręcz przeciwnie – wywyższenie zdolności ludzkich w ciele zwierzęcym to dojrzały i coraz częstszy w sztuce nowożytnej zabieg deschematyzacji motywu. Wspomniany już wrogi *ex definitione* Szekspirowski pies w innym ujęciu staje się symbolem mądrości i rozumnego przywiązania. Takim psem jest Argos, witający swego pana, Odyseusza, zaś Lukian czyni to popularne domowe stworzenie pełnym życiowej rozwagi obserwatorem ludzkich słabości. Podobnie wysoką rangę kultura nadała koniowi – odwiecznemu emblematowi *sapientiae* i odwagi. Jeszcze w starożytnych cywilizacjach, zwłaszcza w Biblii, symbolika konia obracała się wokół zagadnień „zwycięskiego rydwanu” bądź tragarza bohatera czy Chrystusa. Odświeżeniem znaczeń konia okazały się *Podróże Guliwera* Jonatana Swifta, w których autor wymownie zestawia mądrość konia z ludzką niewiedzą. Estetycznym apogeum takiego spojrzenia na istotę konia jest kunsztowny liryk Konstantego Kawafisa *Konie Achillesa*, nawiązujący do XVII pieśni *Iliady*. Te szlachetne zwierzęta zyskują najwspanialszą z ludzkich sankcji – zdolność współczucia i żalu, w pełni zasługując na arcyłudzki epitet: „szlachetne”. Wiersz Kawafisa to znakomity przykład eksplikowania ludzkich odczuć poprzez wcielenie ich w nie-ludzki podmiot. Zabieg taki pozwala na uwiarygodnienie i obiektywizację antropocentrycznej zazwyczaj opcji ideowej.

3. Człowiek teriomorfizowany

Technika uzwierzęcenia stanowi naturalny rewers w stosunku do antropomorfizacji zwierząt, jej dopełnienie i wzbogacenie. Realnym panem myśli może być jedynie człowiek, zaś obraz własny, wzbogacony o pierwiastki zwierzęce, czyni on próbą dotarcia do swego jestestwa. Rzecz jasna – łatwo tu o banalizację jakiegoś porównania człowieka do zwierzęcia, które bazując na alegorii, nie wnosi nowych jakości do wizerunku tego pierwszego.

Źródeł teriomorfizacji trzeba upatrywać przede wszystkim w dwu uzupełniających się koncepcjach antropologicznych. Wedle pierwszej – której wierny był Mickiewicz – natura tworzy jednorodną całość z elementami pozornie jedynie różnowartościowymi, a tak naprawdę homogenicznymi. Na tej zasadzie istnieje, jeśli nie tożsamość, to na pewno ścisły paralelizm pomiędzy bytami organicznymi – w znaczeniu nie tylko darwinowskim, ale psychologicznym nade wszystko. Psyche zwierząt stanowi bowiem analogon ludzkiego wnętrza.

Idea druga kojarzy ludzką naturę z animalizmem w kategoriach alienacyjnych. Człowiek-zwierzę funkcjonuje wówczas na peryferiach humanizmu. Pierwiastki wspólne obu bytów świadczą natomiast o postawieniu jednostki ludzkiej wobec sytuacji ekstremalnej, generującej „obce” odruchy. Animalizm przybiera wówczas pejoratywny kształt, deprecjonując człowieka, aspirującego do własnej i zupełnie suwerennej ontologii.

Quasimodo z *Katedry Najświętszej Marii Panny w Paryżu* bywa zatem chętnie przez autora obdarzany cechami zwierzęcymi, ilustrującymi jego hiperbrutalność i bestiaryczny wygląd. Honoriusz de Balzac porównuje starego drukarza Séchar-

da ze *Straconych złudzeń* do miotającego się po swej klatce zamkniętego niedźwiedzia. Przeciwstawia mu orla-Lucjana, który odnalazł własną drogę ku wolności w warunkach ekspansywnego społeczeństwa. Nana z powieści Emila Zoli nazwana zostaje złotą muchą, wyhodowaną na społecznych śmieciach. Hamm z *Końcówki* Samuela Becketta przywiązuje się do wypchanego psa, gdyż sam miał pieskie życie. Zabieg teriomorfizacji bohaterów bywa – zwłaszcza w literaturze nowożytnej – stosowany bardzo często i podobnych przykładów można by podać znacznie więcej. Wszystkie, bez względu na stopień oryginalności obrazu i wydźwięk etyczny, wpisują się w tendencję faktycznej sygnifikacji człowieka, poszukującej bliższego elementu reprezentacji⁴¹.

4. Zwierzę naturalistyczne

Podpatrywanie życia zwierząt nigdy nie ogranicza się w sztuce do prostego i wiernego rejestru zoologicznego konterfektu danego gatunku. Nawet gdy owe obserwacje są rozbudowane i z pozoru nie zawierają w sobie „wyższej celowości”, następuje ich nieuchronna konceptualizacja. Maurycy Maeterlinck w głośnym *Życiu pszczół* jest po części jedynie entomologiem, który pisze fascynującą historię pewnego społecznego ustroju jako propozycję organizowania życia zbiorowego. Adolf Dygasiński znakomicie odwzorował ptasie obyczaje w *Godach życia*, ale biotop lasu przesycał wątkami filozoficzno-religijnymi, kreśląc portret boskiego Życia – Boga Jasnego, do którego zanoszą hymny i modły wszelkie stworzenia.

Naturalistyczne wizerunki zwierząt kreują zazwyczaj obraz środowiska, w którym egzystuje bohater lub w którym zanurzone są byty ludzkie w ogólności. Surowe i twarde zasady panujące w „społeczności” wilków stanowią świetne *pendant* dla charakterów ludzkich w *Golgocie* Czyngiza Ajtmatowa. Zwierzyniec litewski jest zaś tłem dla działań Michała Rajeckiego i Warszulki z *Sobola i panny* Józefa Weysenhoffa.

Zwierzę pokazane w naturalnych warunkach egzystencji, wypełniające swym instynktem odwieczne prawa istot żywych i kontynuujące akt genezyjskiego *fiat*, doskonale odzwierciedla ideę *hominis ecologici*. Nie można pomijać rozbudzonej od XIX wieku świadomości wspólnoty organizmów i odpowiedzialności człowieka za istoty umownie niższe. Zwierzę stanowi zatem skarbiec środowiska, wartość „samą w sobie” i składnik rzeczywistości, w której przyszło żyć ludziom.

⁴¹ Zob. A. Schnack *Animaux et paysages dans la description des personnages romanesques (1800–1845)*, Ajademisk Forlag, Copenhagen 1979.

Abstract

Wiesław PRZYBYŁA

University of Humanities and Economics (Łódź)

Cultural semantics of animals

This article attempts at describing the functions and artistic forms of the motif of animal in arts and literature. The underlying thesis claims that animalness is regarded in cultural works and products as a form of identification of no lesser importance than the mental sphere. It is there that the sources of popularity of animal symbolism in culture ought to be traced back to. For an artist, animal is not merely an iconographic material or expressive symbol, through which creative artists manifest their attitude toward the world. The article systematises the aesthetic functions of animals in literature and visual-arts, formulating the basic categories of associations between art and animal images. Such issues as anthropomorphisation of animals, zoomorphisation of human, symbolisation of this motif, degree of its conventionalisation, or naturalistic approaches are calling for being deciphered/decoded within cultural and artistic bestiaries.