Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 93–105
doi: 10.5282/brfxp134

Wojciech Dudzik

Karnawał jako widowisko kulturowe

Streszczenie: Bezpośrednią inspiracją do napisania niniejszego szkicu była wystawa zorganizowana jesienią 2025 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie pod tytułem „Czarny karnawał, Ensor/ Wojtkiewicz", poświęcona malarstwu belgijskiego twórcy Jamesa Ensora (1860–1949) i tworzącego po części w podobnym czasie polskiego malarza Witolda Wojtkiewicza (1879–1909). Choć nigdy się nie spotkali, podobnie postrzegali świat przez pryzmat satyry i groteski, karnawału i maski. Maskę prezentowali jako przedmiot performatywny „nakazujący" jej nosicielowi określony model zachowania, karnawał zaś jako widowisko kulturowe, opowiadające społeczeństwu jego historię i przekładające ją na język performansu – który ucieleśnia, uwidacznia i uświadamia najważniejsze dla danej kultury elementy tradycji i jej symboliki. Współczesne narzędzia antropologii i *performace studies* pozwoliły postawić w tekście szereg pytań o znaczenie i funkcje maski oraz o karnawałowe odwrócenie świata na przykładzie Dunkierki, wybranej jako miasto położone nieopodal rodzinnej dla Ensora Ostendy, i zaproponować nowe narzędzia analizy.

Słowa kluczowe: maska, przedmiot performatywny, tożsamość, karnawał, widowisko kulturowe

Zacznijmy tak: oto leży przed nami przedmiot trójwymiarowy o specyficznym kształcie. Bierzemy go do ręki. Jak go opisać? Jako odwzorowanie twarzy? Ale jaka twarz ma stronę zewnętrzną i wewnętrzną? Jako futerał, osłonę, skorupę? Ale z trzema otworami nie będzie szczelna. Jako formę? Jako narzędzie jednoczącej przemiany (niem. „das Gerät einer vereinigenden Verwandlung", por. Kerényi 2002: 141), za sprawą którego człowiek zmienia swą twarz – i siebie? Wtedy – kiedy narzędzie to znajdzie się na czyjejś twarzy – stanie się maską, a zatem przedmiotem, który od chwili założenia pokieruje zachowaniem człowieka. Stanie się przedmiotem performatywnym.

Przedmiot performatywny generuje określone zachowanie wykonawcy (nosiciela maski), ma wpisany w siebie określony scenariusz działania i sposoby posługiwania się ciałem. Kategorię przedmiotu performatywnego rozwijam szerzej wraz z Dorotą Sosnowską w książkach *Ogród sztuk. Maska* (Sosnowska 2017: 203–213) oraz *Maska w kulturze współczesnej Europy* (Dudzik 2020: 65–76). Jest to współczesna kategoria badawcza, ale każdy, kto kiedykolwiek założył maskę, potwierdzi władzę maski nad jej nosicielem. Podam tylko jeden przykład – ani najstarszy, ani najmłodszy – tego rodzaju samoświadomości w ujęciu dadaistów. Oto jak autorefleksyjnie pisał o maskach w swoich wspomnieniach Hugo Ball:

> Janco hat für die neue Soirée eine Anzahl Masken gemacht, die mehr als begabt sind. […] Wir waren alle zugegen, als Janco mit seinen Masken ankam und jeder band sich sogleich eine um. Da geschah nun etwas Seltsames. Die Maske verlangte nicht nur sofort nach einem Kostüm, sie diktierte auch einen ganz bestimmten pathetischen, ja an Irrsinn streifenden Gestus. Ohne es fünf Minuten vorher auch nur geahnt zu haben, bewegten wir uns in den absonderlichsten Figuren, drapiert und behängt mit unmöglichen Gegenständen, einer den anderen in Einfällen überbietend. Die motorische Gewalt dieser Masken teilte sich uns in frappierender Unwiderstehlichkeit mit. Wir waren mit einem Male darüber belehrt, worin die Bedeutung einer solchen Larve für die Mimik, für das Theater bestand. Die Masken verlangten einfach, daß ihre Träger sich zu einem tragisch-absurden Tanz in Bewegung setzten. […] Was an den Masken uns allesamt fasziniert, ist, daß sie nicht menschliche, sondern überlebensgroße Charaktere und Leidenschaften verkörpern.
> (Ball 1927: 96)

> Na kolejny wieczór [Marcel] Janco przygotował szereg masek, bardziej niż udanych […]. Kiedy Janco zjawił się z nimi, byliśmy wszyscy na miejscu i zaraz je ponakładaliśmy. I wówczas stało się coś dziwnego. Maski stwarzały konieczność dopełnienia ich kostiumem, lecz dyktowały także ściśle określoną, patetyczną gestykulację, graniczącą wręcz z obłędem. Mimo że pięć minut wcześniej nikt jeszcze niczego nie przeczuwał, już po chwili odpowiednio udrapowani i obwieszeni przedziwnymi przedmiotami wykonywaliśmy najniezwyklejsze figury, prześcigając się nawzajem w pomysłach. Siła motoryczna tych masek podziałała na nas nieodparcie. W okamgnieniu uświadomiliśmy

> sobie, na czym polega znaczenie maski dla mimiki i jej rola w teatrze. Maski te nakazywały po prostu, [by] puścić się w przejmująco absurdalny taniec. […] Fascynowało nas w tych maskach to, że wyrażały nie tyle cechy ludzkie, co nadnaturalne charaktery i namiętności.[1]

W antologii *Maski* wydanej w 1986 roku, a więc jakieś siedem dekad po dadaistach, Maria Janion pisała bardziej jednoznacznie: „Maska rozkazuje; można się stać niechcący sługą maski, jej bezwolnym narzędziem. Maska ma być instrumentem ukrycia się, a staje się czymś zupełnie innym: przekształca noszącego maskę w swoje narzędzie, opanowuje go i włada nim" (Janion/Rosiek 1986: 192). Dwadzieścia lat później Sosnowska tak rozwijała tę myśl:

> Maska, wyobrażając twarz, przylegając do skóry, wchłaniając jej zapach i pot, jest zawsze podwójna – jest misteryjnym narzędziem przemiany i przedmiotem ukazującym swą bezradną materialność, nasyca się znaczeniem i je wytraca, nigdy nie będąc ani jedynie „bogiem" (postacią sceniczną), ani jedynie kostiumem, przebraniem, dodatkiem. Maska potrzebuje ciała, by działać, dlatego <właśnie> proponuję ją nazwać przedmiotem performatywnym […]. Byłby to taki przedmiot, który zawiera w sobie scenariusz działania, narzuca ciału określone zachowania, uruchamia performans.
> (Sosnowska 2017: 209)

Przedmiot performatywny zwany maską to nie tylko narzędzie artystów, jak wspomniani dadaiści. Maska wyzwala szeroko rozumiany performans przede wszystkim w karnawale, w tym innym świecie, w tym „świecie na opak". Jego uczestnicy po założeniu masek natychmiast stają się kimś innym, stają się tańczącą postacią, ale nie wiadomo kim: kobietą czy mężczyzną, starym czy młodym itp. Bo działające pod maską twarz i ciało (tak, twarz też działa) jest w zasadzie nie do rozpoznania. Maski inaczej chodzą (a właściwie tańczą), znajdują dla siebie inny rytm i sposób synchronowania (ang. *syncing*), jak określił to amerykański antropolog kultury Edward T. Hall, pisząc o czasami widocznym dla obserwatorów, a często niewidocznym akcie komunikacji wewnątrzgrupowej (Hall 1984: 115).

---

1 Tłumaczenie własne: Wojciech Dudzik.

Odnośnie zaś do tańca można w tym miejscu jeszcze powiedzieć, że jest on językiem, w jakim wypowiadają się, szczególnie w karnawale, nieme zazwyczaj maski. Na przykład Gilles z belgijskiego/walońskiego miasta Binche, występując „na żywo", nawet „stojąc" w miejscu, poruszają się (w czym pomaga im, owszem, dobiegający zewsząd odgłos werbli – a Gilles mogą się przemieszczać tylko w towarzystwie werblisty), przestępują z nogi na nogę, poruszają też trzymanymi w rękach rózgami-miotełkami, pracują całym rozbudzonym ciałem. A kiedy pójdą przed siebie, rytm będą wybijać także drewnianymi chodakami, w które są obuci. Na co dzień, bez maski, nie potrafiliby tak tańczyć/chodzić.

Performatywność maski ma swoje ograniczenia czasoprzestrzenne, trwa tylko do końca święta, w tym, a nie innym miejscu. W tyrolskim miasteczku Imst nie przypadkiem o szóstej wieczorem, po całym karnawałowym dniu na głównym placu rozlega się okrzyk „Larwy zdjąć – bo inaczej przyrosną do twarzy!"[2]. Trzeba się tego strzec, żeby maski nie odmieniły nas na stałe (a tego chcielibyśmy jednak uniknąć).

Oddzielnym zagadnieniem wartym uwagi jest płeć maski. Czy maski w ogóle mają płeć? Ale jak ją rozpoznać? I czy jest to płeć ich nosiciela, czy postaci, którą reprezentują? Aktorami widowisk maskowych (dość przywołać teatr antyczny czy szekspirowski) są prawie wyłącznie mężczyźni, w wielu karnawałach na świecie kobiety do dziś nie mogą uczestniczyć w obrzędzie, wypełniając co najwyżej czynności pomocnicze przy zakładaniu kostiumów przez ojców, synów i braci. Współcześnie ten zakaz jest jednak coraz rzadziej ściśle przestrzegany.

W niezliczonych historyczno-obrzędowych karnawałach europejskich pojawia się maska czarownicy, ale zawsze kryje się za nią mężczyzna. Jaki to ma wpływ na zachowanie tej czarownicy-maski? Jak można odczytywać – żeby wskazać też na inny obszar, pozakarnawałowy – posłużenie się przez dziewczyny-performerki z anarchofeministycznej punkowej grupy Pussy Riot maskami wykonanymi na drutach lub szydełkiem na podobieństwo kominiarek, tyle że z kolorowej wełny? Maska walki została tu skonfrontowana przez radykalne feministki z kobiecą robótką.

Będąc przedmiotem performatywnym, maska nie utraciła funkcji narzędzia, narzędzia jednoczącej przemiany – o czym już była mowa, równocze-

2 Zasłyszane w czasie badań terenowych autora w Imst w 2012 roku.

śnie zaś statusu reprezentacji kultury performatywnej, czyli kultury przedstawieniowej opartej na dramatyzacji działań ludzkich, kultury w działaniu, kultury występu – obszar, który nie tyle jest „do myślenia", ile „do działania". Te wszystkie cechy kumulują się przede wszystkim w karnawale. Za chwilę poświęcimy mu więcej uwagi.

„Maska, którą się wkłada podczas karnawału, oznacza akceptację przejściowego statusu egzystencji; żyje się przez chwilę poza narzuconą i przyjętą normą, lecz płacąc za to cenę, dla niektórych jednak, okazuje się, wygórowaną: anonimowości" (Janion/Rosiek 1986: 198). Można by dodać, że jesteśmy tym, kogo udajemy i dlatego musimy bardzo uważać, kogo udajemy.

Użycie kategorii narzędzia (którym nigdy nie będzie twarz), pociąga za sobą wysunięcie w badaniach na pierwszy plan materialnego aspektu maski, z zachowaniem jej metaforycznego charakteru tylko w tle. Takie ujęcie powinno też pozwolić na przywołanie, a także poszerzenie różnych typologii maski ze względu na rodzaj performatywności przez nią aktywizowanej/wywoływanej w obrębie – by wymienić najważniejsze sfery – karnawału, teatru, performansu politycznego, kultury popularnej (muzyka rozrywkowa, sport), sztuki (tu najwyraźniej widoczna będzie opozycja między zwykłym przedmiotem – który stanowi maska powieszona na ścianie w muzeum, obiekt kolekcjonerski – a przedmiotem performatywnym.

Zaczęliśmy te rozważania o masce niejako od końca, wprowadzając termin przedmiotu performatywnego – co miało być teoretycznym punktem dojścia, a nie punktem wyjścia. Sięgnijmy więc jeszcze do źródeł i do możliwych typologii. Zapytajmy, jakie wyspecjalizowane funkcje może pełnić maska.

Maska to słowo obecne w takiej samej lub podobnej formie w wielu językach: *mask*, *Maske*, *masque*, *maschera*, *mascara* itp. Pochodzi z języka arabskiego (gdzie oznaczało żart, wesołka, błazna, a także coś przekształconego) i przez włoski i francuski dotarło do innych języków. Co ciekawe, ani w grece, ani w łacinie słowo to nie istniało. Starożytni Grecy na zakrycie twarzy umożliwiające odgrywanie jakiejś roli używali terminu *prósopon* i obejmowali nim zarówno twarz, jak i maskę, czyli to, na co się patrzy frontalnie. Rzymianie z kolei posługiwali się pojęciem *persona* (rola), któremu w XX wieku Carl Gustav Jung nadał znaczenie metaforyczne: maski przybieranej przez człowieka w kontaktach społecznych. Ale kiedy maski zaczynają się performatywnie specjalizować – jeśli tak można powiedzieć – tracą swą uniwersal-

ność nazewniczą i występują pod imieniem własnym, np. belgijskiego Gille'a, szwajcarskiego Waggis czy szwabskiego Ahlanda.

O kłopotach z definicją maski pisałem w książce *Maska w kulturze współczesnej Europy* (Dudzik 2020: 53–64), ale i tutaj warto przypomnieć główne definicje, które – kiedy mowa o masce – zawsze są przywoływane w literaturze przedmiotu.

Dla porównania przypomnijmy jednak najpierw 22. rozdział dzieła Franciszka Rabelaisa *Gargantua i Pantagruel* pod tytułem „Zabawy Gargantui". Autor wyliczył w nim aż 212 gier i zabaw (o najdziwniejszych nazwach), które stanowiły rozrywkę bohatera powieści. Od zabawy w „podaj dalej", w „prymę", w „kupki", w „pikardkę", w „co upadło, to przepadło" po „tłuczone garnki", „ostatnie karo" itd. itd. Podobnie jest z maskami – chociaż nie wszystkie przecież służą zabawie. Karnawałów można by naliczyć kilkaset razy więcej, a w ich obrębie tysiące masek, ale wystarczy skrzyżować różne typologie (ze względu na funkcje, na materiał, z jakiego je wykonano – np. z kory drzewa, skóry, wosku, drewna, łyka, muszli, listowia, metalu, drutu, tkaniny, wełny – sposób odwzorowania albo kreowania twarzy, ich pochodzenie geograficzne, etniczne, kulturowe, sposób mocowania na głowie itp.), by się przekonać, jakie tu są możliwości. W każdej masce kumulują się bowiem różne cechy dystynktywne. Mamy więc maski rytualne, a równocześnie antropomorficzne, zoomorficzne, fantastyczne, teatralne (komiczne/tragiczne), ochronne, medyczne (chirurgiczne, covidowe), etniczne, a jednocześnie koronkowe, nagłowne, podwójne (od przodu i od tyłu głowy) albo pół-maski zasłaniające tylko oczy, czy po prostu makijaż – maski malowane wprost na twarzy itd. Widać dowodnie, że – jak powiedział w pewnym uogólnieniu niemiecki badacz kultury wizualnej Hans Belting – maska jest wynalazkiem kultury niezależnie od tego, czy powstaje na żywej twarzy, czy też nakłada się ją jako maskę sztuczną (Belting 2014: 46).

Zauważmy jeszcze, że maska umożliwia najpełniej gry z tożsamością, albowiem po pierwsze zmienia tożsamość nosiciela, po drugie maska ukrywa tożsamość, po trzecie maska odsłania tożsamość, a po czwarte wreszcie maska zachowuje przekształconą tożsamość.

Larva po łacinie to tyle, co widmo, straszydło, duch. Maska może być całą postacią, larwa tylko zakryciem twarzy). Larwa jest również narzędziem – wyjątkowym także z innego powodu. Ze względu na swą nieruchomość kojarzy się z umarłymi, których – zgodnie z tradycją wielu kultur – reprezentowała (zdejmowanie maski pośmiertnej – praktyka do niedawna dość popularna

w odniesieniu do wybitnych zmarłych – jest jednym ze świadectw tych związków, por. Rosiek 2008). Maska łączy żywych z umarłymi. „Żywi zmieniają się w umarłych, a umarli w żywych – albo raczej umarli i żywi jednoczą się dzięki masce" – pisze Kerényi w cytowanej rozprawie (Kerényi 2002: 141). Tu także można myśleć o masce jako o narzędziu jednoczącej przemiany, dzięki któremu „zniesiona zostaje granica między życiem a śmiercią, a to, co ukryte, staje się jawne", ujawnienie zaś ukrytego i zapomnianego „wyzwala identyfikację zamaskowanego z samym sobą". Maska jest unieruchomioną ekspresją, twarzą naszych przodków.

Ten aspekt pojawia się także w karnawale – jako wspomnienie, reminiscencja, odwołanie do dawnego święta zmarłych, odbywającego się u schyłku zimy. Klasyczna maska wenecka *bauta*, także ze względu na swój wygląd i trupiobiały kolor, jest takim typowym przedstawicielem świata zmarłych przodków.

Jeśli chcielibyśmy dalej szukać definicji, to można by sięgnąć do dawnych słowników, np. do pierwszego *Słownika języka polskiego* autorstwa Samuela Bogumiła Lindego. Pada tu najprostsza definicja zrównująca maskę z twarzą, ale przyprawną: „Maska to twarz przyprawna zasłaniająca twarz człowieka dla niepoznania" (Linde 1809: 40). Brzmi to o wiele bardziej przekonująco niż współczesny opis, głoszący, że „maska to zbiór sztucznych elementów nakładanych na twarz, wytwarzających <postać> innego lub wytwarzanych dla innego, by otworzyć i zainscenizować dostęp do świata symbolicznego" (Lichau 2018: 97). Zreasumować to można tak: Maska to sztuczna głowa albo sztuczna twarz o kształcie ludzkim, zwierzęcym bądź fantastycznym, która pozwala swemu nosicielowi przejściowo wystąpić z jego własnej tożsamości i dzięki przemianie przyjąć jakąś obcą, nie-własną, nadnaturalną egzystencję.

Karnawał to święto maski. Większość wcześniejszych uwag dotyczących maski odnosi się też do karnawału, który jednak związany jest ściśle z przebiegiem chrześcijańskiego roku liturgicznego i trwa od święta Trzech Króli (6 stycznia) do wtorku przed środą popielcową (różne daty) z kulminacją w przypadającą na ostatnich sześć dni, od tłustego czwartku poczynając; jest to czas wypełniony zabawami, paradami ulicznymi, maskaradami, tańcami, widowiskami obrzędowymi, a także zwiększonym spożyciem tłustych i mięsnych pokarmów w perspektywie konieczności usunięcia w poście z jadłospisu wszelkich produktów pochodzenia zwierzęcego (ten zasadniczy powód świętowania wyraża nazwa karnawału wywodząca się z łaciny – od *caro*, *carnis* – mięso; *levo*, *levare* – odrzucać, usuwać → późnołac. *carnis levamen* /

carnelevamen → *carnelevare* → wł. *carnevale*, w staropolszczyźnie „mięsopust"). Najbardziej trafną, zwięzłą definicję, wyrażającą swoistość tego święta, sformułował Johann Wolfgang von Goethe, pisząc, że „karnawał nie jest fetą wydaną dla ludu, lecz fetą, którą lud wydaje dla siebie"[3] (Goethe 1980: 424) i decyduje – dodajmy – jakie maski założy. Należy dodać, że aspekt świąteczny połączony jest w karnawale ściśle z aspektem ludycznym i teatralnym.

Nie będę tu omawiał bardziej szczegółowo wszystkich aspektów karnawału, koncentrując się na jednej tylko interpretacji, która, pozwoli zdać sobie sprawę z tego, że karnawał to poważna sprawa.

Karnawał bywa nazywany (np. w Niemczech albo w chorwackiej Rijece) piątą porą roku. Pojawia się i przemija, wszyscy na niego czekają, bo jest koniecznością i wypełnia te same doroczne scenariusze – tak jak każde święto. Istotą karnawału jest przerwanie codziennych czynności i zawieszenie praw obowiązujących na co dzień. To właśnie dla pokreślenia tej odmienności ludzie zakładają kostiumy i maski, porzucają swe role społeczne i na chwilę stają się kimś innym. Karnawał to pełna odsłona wspominanych przeze mnie już gier z tożsamością.

Do karnawału trzeba się więc przygotować – w najróżniejszy sposób, ale w zgodzie z tradycją, którą poznają już dzieci w przedszkolach i szkołach. Dorośli zaś muszą otworzyć karnawałowe piwnice ze świeżym młodym winem (jak w Bazylei), zebrać wszystkich mieszkańców (mężczyzn!) miasteczka Imst w Austrii, by odpowiedzieli na pytanie wójta „Czy idziemy na karnawał? (jakże moglibyśmy nie pójść?), uroczyście otworzyć sezon karnawałowy dnia 11.11. o godz. 11:11, organizując festyny, koncerty i tańce na centralnych placach nadreńskich i bawarskich miast (Kolonia, Monachium), przystąpić do budowy wozów satyryczno-alegorycznych ilustrujących potem w paradzie lokalne i globalne wydarzenia minionego roku, rozpocząć treningi zręcznościowe i fizyczne (bo karnawał wymaga krzepy), odkurzyć maski i naprawić kostiumy (tak w Trzech Króli w miasteczkach szwabsko-alemańskich), rozpocząć treningi muzyczne i taneczne (Binche) itd.

To wszystko i o wiele więcej, żeby – jak w każdym święcie wypaść najbardziej okazale, by być podziwianym i podziwiać innych (o których wiadomo,

3 „Das Römische Karneval ist ein Fest, das dem Volke eigentlich nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt" (Goethe 1948: 484).

że też się przecież przygotowują), a na trasie będą czekać obserwatorzy. Nierzadko maski i kostiumy stają do konkursów niczym w pokazach mody.

Pokazać, podziwiać, oglądać, widzieć – grupa tych i podobnych leksemów w języku polskim kieruje naszą uwagę w stronę widowiska. W stronę zgromadzenia wszystkich mieszkańców, a i przyjezdnych gości, bo karnawał jest świętem powszechnym, czynionym i oglądanym; nie da się przed nim uciec.

Wiele już powiedziałem o wyjątkowości święta karnawałowego (można je uznać za święto totalne) i widowiska karnawałowego. Dopowiedzmy: ono także jest szczególne, bo jest to widowisko kulturowe. Autorem tego pojęcia (ang. *cultural performance*) jest badacz kultury indyjskiej Milton Singer (Singer 1972), a rozpowszechnił je w wielu pracach brytyjski antropolog Victor Turner, często powtarzający, że jest to taki przejaw udramatyzowanego życia zbiorowego, który ucieleśnia, uwidacznia i uświadamia najważniejsze dla danej kultury elementy tradycji i jej symboliki. Widowiska kulturowe – pisał z kolei amerykański antropolog, profesor Uniwersytetu w Chicago John J. MacAloon – to coś więcej niż rozrywka, więcej niż dydaktyczny lub perswazyjny przekaz, więcej niż katartyczne odreagowanie: to chwile, w których jako kultura bądź jako społeczeństwo podejmujemy refleksję nad samymi sobą i definiujemy samych siebie, odgrywamy nasze wspólne mity i naszą historię, przedstawiamy alternatywne wersje samych siebie czy też zmieniamy się pod pewnymi względami, by pod innymi pozostawać tacy sami (MacAloon 2009: 12).

Widowisko kulturowe to jest właśnie ta feta z *Rzymskiego karnawału* Goethego, którą lud wydaje dla siebie, przejmując też jej historyczne elementy: historie, opowieści czy legendy. Tak jak na przykład w Dunkierce, gdzie odbywa się jeden z dwóch, obok Nicei, najważniejszych karnawałów francuskich. To symptomatyczne zresztą, jak te karnawały, z najdalszej północy kraju i z najdalszego południa, się różnią (nie tylko z powodu diametralnie odmiennej pogody), ale dla mieszkańców obu miast są najważniejsze na świecie, bo wyrażają i definiują ich lokalną tożsamość tudzież symbolikę, z tym, że w Nicei uwaga wszystkich skupia się na kwiatach, a w Dunkierce na śledziach.

Ale skąd ta Dunkierka? Z powodu Jamesa Ensora, którego prace eksponowane były w tym roku w warszawskim Muzeum Narodowym na wystawie „Czarny karnawał. Ensor/Wojtkiewicz" (od 3 listopada 2025 do 11 stycznia 2026). Polski malarz Witold Wojtkiewicz był drugim bohaterem tej wystawy, ale dla mnie ważniejszy jest Ensor – malarz masek i karnawałów, do tej pory w Polsce stosunkowo mniej znany poza kręgami historyków sztuki (podob-

nie zresztą jak w Niemczech). Dlatego w jego malarstwie i w jego przestrzeni kulturowej poszukuję reprezentatywnego przykładu widowiska kulturowego. Nie mam dowodów, ale jestem przekonany, że malujący karnawałowe twarze i maski (i nie opuszczający w zasadzie Ostendy) James Ensor musiał wybrać się kiedyś na karnawał do niedalekiej Dunkierki (ok. 40 km). Mógł przecież wygodnie pojechać tramwajem wzdłuż wybrzeża morskiego, bezpośrednio z Ostendy do granicy z Francją, zaraz za którą leży Dunkierka. Tramwaj, najdłuższa bodaj do dzisiaj linia tramwajowa na świecie, tramwaj zwany Kusttram, zaczął kursować w 1885 roku (Ensor miał wtedy 25 lat), a zelektryfikowany został 12 lat później. Ostenda także była miastem karnawałowym, a Ensor nie tylko należał do tamtejszego Towarzystwa Balu Martwego Szczura (Compagnie du Rat Mort, taki ostendzki Zielony Balonik, 1898) wzorowanego na znanym paryskim kabarecie, ale także namalował kiedyś plakat karnawału w Ostendzie, gdzie karnawał miał i ma jednak mniejszy wymiar.

Czy Ensor pojechał kiedyś do Binche, najsłynniejszego belgijskiego miasta karnawałowego, obecnego tak wyraźnie na wystawie w Muzeum Narodowym? Nie wiemy, choć mamy jego obraz *Karnawał w Binche*. Ale do Binche trzeba było wtedy jechać kilka godzin, a Ensor nie lubił podróży. Zakładam więc, że jeśli miałby gdzieś jechać na karnawał, to raczej do pobliskiej i również nadmorskiej, pokrewnej kulturowo Dunkierki, niż do odległego Binche. W celu pokazania na konkretnym przykładzie istoty widowiska kulturowego wybieram więc Dunkierkę.[4] Wybieram Dunkierkę, zakładając, że Ensor tam kiedyś się wybrał. Co mógł zobaczyć?

Na ukształtowanie się karnawału w Dunkierce wpłynęła tradycja morska: korsarska, marynarska i rybacka. Nie tylko lokalnym – bo dostał tytuł szlachecki od Ludwika XIV – bohaterem jest tu XVII-wieczny marynarz, wilk morski, dowódca, wreszcie admirał, obrońca interesów Francji na morzu Jean Bart. To wokół jego pomnika na centralnym placu Dunkierki odbywają się karnawałowe tańce i śpiewy. Historia głosi, że podwalinami karnawału były uczty wyprawiane przez rybaków bezpośrednio przed wypłynięciem na półroczne połowy dorsza u wybrzeży Islandii. Termin tych wydarzeń zbiegał się w kalendarzu z karnawałem, a jego apogeum, jak pamiętamy, przypada na ostatnie trzy dni przed Popielcem. Karnawałowicze zbierali się w tzw. bandach, które przemierzały miasto wzdłuż i wszerz pod wodzą tamburmajora,

4 O karnawale w Binche pisałem szczegółowo w książce *Karnawały w kulturze* (Dudzik 2005).

wymachując kolorowymi parasolkami na długiej rączce – symbol ochrony przed deszczem, ale i damski atrybut, równocześnie zaś kpina z mieszkańców sąsiedniego miasteczka Bergues, którzy zawsze nosili przy sobie parasol. Tamburmajor ubrany jest w napoleoński mundur, a kroczą/tańczą za nim w ścisku – w osobliwy sposób napierający na siebie plecami – muzycy w żółtych rybackich sztormiakach. Pozostali członkowie każdej męskiej bandy przebrani są zazwyczaj w podkradane żonom sukienki i fantazyjne, kolorowe, gałganiarskie stroje kobiece – kobiet przecież najbardziej będzie brakować rybakom w wielomiesięcznych połowach ryb. Pewnie dlatego kolorowe bandy śpiewają też sprośne piosenki (w miejscowym dialekcie!). Nie noszą jednak masek, za maskę uchodzą pomalowane twarze.

Każda dzielnica Dunkierki ma swoją bandę, a wszystkie spotykają się w ostatnią niedzielę karnawału na placu przed ratuszem, z którego balkonu mer rzuca w karnawałowy wielotysięczny już teraz tłum wędzone śledzie – symbol obfitości. Tak jest do dzisiaj, chociaż śledzie są obecnie ze względów higienicznych zapakowane w folię, a atrakcyjność tego rozdawnictwa (istotnej cechy wszelkich karnawałów: w Binche rzuca się pomarańcze, w Kolonii cukierki i małe bukieciki kwiatków, w Nicei mimozę itp.) zwiększa obecnie umieszczanie wśród śledzi… homara. O takie trofeum toczy się dzisiaj walka – za czasów Ensora o homarze nie mogło być mowy, ale teraz już wiemy, a raczej przypuszczamy, skąd się wziął ten motyw walki o śledzie na obrazie Ensora *Szkielety walczące o wędzonego śledzia*. Jeśli zaś chodzi o dzisiejszego homara, to jest on plastikowy, żeby tłum go nie rozdeptał, a zwycięzca wymienia go potem w merostwie na prawdziwego.

Po południu, zanim w porcie zaczną się nocne bale, a na plaży tańce, karnawałowicze odwiedzają liczne przygotowane w knajpach i w prywatnych domach tzw. kaplice (fr. *estaminet* – wyszynk), gdzie w oczekiwaniu na dalsze swawole wzmacniają się piwem, winem i sznapsami. Pod wieczór wszyscy zbierają się jeszcze raz pod pomnikiem Jeana Barta – bohatera Dunkierki i pośrednio fundatora karnawału, który odbywa się od końca XVII wieku. Tam następuje kolejna runda tańców i śpiewów. A potem zabawa do rana.

Żeby w pełni poznać widowisko kulturowe „Karnawał w Dunkierce", trzeba by oczywiście opisać więcej szczegółów z lokalnej historii miasta, trzeba by też znać lokalny dialekt (karnawał zawsze mówi własnym głosem, bo jest fetą, jaką lud wydaje dla siebie). Ale już ten krótki opis daje wgląd w pochodzenie tego i każdego innego karnawału, starając się pokazać ów szczególny splot

święta, zabawy i spektaklu tworzącego odrębne widowisko kulturowe. Nie dziwi więc, że karnawały są sukcesywnie wpisywane na listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości prowadzoną przez UNESCO (obecnie 15, w tym w belgijskim Binche, od 2003 roku).

W drugiej połowie XIX karnawał w Dunkierce miał, rzecz jasna, mniejszy wymiar niż dzisiaj, ale i wtedy, i teraz aktualna pozostaje obserwacja cytowanego już Victora Turnera, który pisał: „Sposób, w jaki ludzie się bawią, być może głębiej odsłania ich kulturę niż sposób pracy – daje bowiem wgląd w wartości serca" (Turner 2002: 159). To dlatego mówimy tu nie o jakimkolwiek spektaklu czy widowisku, ale o widowisku kulturowym.

Literatura

Ball, Hugo (1927): *Die Flucht aus der Zeit*. München–Leipzig: Verlag von Duncker und Humblot.

Belting, Hans (2014): *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Dudzik, Wojciech (2005): *Karnawały w kulturze*. Warszawa: Sic!

Dudzik, Wojciech (2020): *Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Goethe, Johann Wolfgang (1948): „Italienische Reise. Auch ich in Arcadien!", in: Ders.: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 11. Trunz, Erich (Hg.). Hamburg: Christian Wegener.

Goethe, Johann Wolfgang (1980): „Rzymski karnawał", w: Tegoż: *Podróż włoska*, przeł. Henryk Krzeczkowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 424–453.

Hall, Edward T. (1984): *Poza kulturą*, przeł. Elżbieta Goździak. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Janion, Maria / Rosiek, Stanisław (1986): *Maski*. T. 2. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.

Kerényi, Karl (2002): „Człowiek i maska", przeł. Anna Kryczyńska-Pham, w: *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty* 3–4, 141–146.

Lichau, Karsten (2018): *Instrukcja oglądania maski*, przeł. Wojciech Dudzik, w: Dudzik, Wojciech (red.): *Paradoksy maski. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 93–98.

Linde, Samuel Bogumił (1809): *Słownik języka polskiego*. T. 2, część I. Warszawa: b. w.

MacAloon, John J. (2009): „Wstęp. Widowiska kulturowe, teoria kultury", w: Tegoż (red.): *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*. Przeł. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 11–35.

Rosiek, Stanisław (2008): „Archiwum martwych twarzy", w: Tegoż: *[nienapisane]*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 49–64.

Singer, Milton (1972): *When a Great Tradition Modernizes. An Anthropological Approach to Indian Civilization*. New York: Praeger Publishers.

Sosnowska, Dorota (2017): „Maska jako przedmiot performatywny – teoria i jej możliwości badawcze", w: Jarmułowicz, Małgorzata / Kręglewska, Katarzyna (red.): *Ogród sztuk. Maska*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 203–213.

Turner, Victor (2002): „Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro", przeł. Iwona Kurz, w: *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty* 3–4, 159–170.