

Warszawa 2009

TOM LVII

JERZY FARYNO  
Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk

## NIEDŹWIEDZIE IKONY NARODOWE

*Koń jaki jest, każdy widzi.*

(Benedykt Chmielowski)

*Если на клетке слона прочтешь надпись «буйвол»,  
не верь глазам своим.*

(Козьма Прутков)

*[Widząc na wybiegu ze słoniem napis «Bawół» –  
nie wierz własnym oczom.*

(Kozma Prutkow)]

Akcja *United Buddy Bears* (pierwszy pokaz – Berlin 2002, autorzy projektu – Eva Herlitz i Klaus Herlitz) wywodzi się z *Cow Parade* (zainicjowanej w 1998 w Zurychu) i ma podobny charytatywny cel na rzecz dzieci<sup>1</sup>, ale stanowi zupełnie co innego. Podczas gdy akcja *Cow Parade* jest głównie artystyczna, akcja *United Buddy Bears* jest ponadto jednoznacznie ideowa – propaguje ideę tolerancji, wzajemnego zrozumienia i godnego sąsiedztwa.

---

<sup>1</sup> Historia *Parady Krów* cofa się do roku 1986, kiedy to Zürich zorganizował akcję rozsianych po mieście malowanych lwów – symbolu miasta. Do tego pomysłu, już pod nazwą *Land in Sicht* (*Country Side in View*, czyli *Wież w zasięgu oka*), Zürich wrócił po dwunastu latach – w roku 1998 wprowadzając na place i ulice miasta stado malowanych krów z włókna szklanego rasy *Brown Swiss* (pomysł i inicjatywa imprezy: Walter Knapp, modele krów – rzeźbiarz Pascal Knapp). W kolejnym roku (1999) przejęło ją Chicago i już jako *Cow Parade*. W ramach takiej parady w czerwcu 2001 przed znanym centrum handlowym Berlina (dawniej Zachodniego) *KaDeWe* (*Kaufhaus des Westens*) Eva i Klaus Herlitz zorganizowali paradę niedźwiedzia berlińskiego – *Buddy Bear Berlin Show*, której powodzenie sprawiło, że pokaz nie tylko przedłużono do roku 2002, ale i zdublowano, m.in. w postaci sprzedawanych na aukcji replik zminiaturyzowanych (pierwsza taka, jako *United Buddy Bears – The Minis*, odbyła się na jesieni 2003), a wersja wielkoformatowa (każdy niedźwiedź o wysokości ponad 2 metry) dała początek wędrującej po świecie wystawie *United Buddy Bears*. Po zakończeniu każda *Cow Parade* swe krowy wystawia na aukcji, a uzyskane ze sprzedaży pieniądze przeznacza na zwalczanie chorób dziecięcych. Tak samo postąpiono z niedźwiedziami 2001 roku. Natomiast niedźwiedzie z samodzielnie *United Buddy Bears* (w tym samym składzie i zawsze te same, tylko wyjątkowo wymieniane na inne warianty) wędrują dalej, do kolejnego miasta, ale i im na ogół towarzyszy wystawa-aukcja replik albo wariantów niedźwiedzi zminiaturyzowanych, z której dochód idzie na fundację UNICEF.

*Cow Parade* kompozycji nie ma – krowy (a bywa ich bardzo dużo, w niektórych miastach dochodziło nawet do 400 sztuk) są rozproszone po całym mieście, z rzadka tylko tworzą mniejsze lub większe stada (na przykład z 217 krów 26 zgromadzono w Pradze czeskiej na trawiastej polanie wyspy Kampa [2004] i ustawiono w kółko – każda z nich, sponsorowana przez odpowiednią ambasadę, reprezentowała inny kraj Unii Europejskiej [wtedy, w roku 2004 – 25 krów i jedna „unijna”], albo kilkanaście krów co najmniej z setki defiluje sznurem wzdłuż nabrzeża w szkockim Edinburghu [2006]). I, co ważne, są mocno zróżnicowane nie tylko pod względem malunku, ale także „anatomii” (plastycznych inwencji co do ich budowy i kształtu) czy też pod względem pozycjonalnym (pasą się, przechadzają, wylegają, wystają czy wysiadają na balkonach, na dachach, tarasach, leżakach, spadają czy też zapadają się w chodniki, tańczą, pokonują przeszkody, przebijają witryny i mury, wspinają się po drzewach, po elewacjach kamienic lub szklanych taflach wieżowców).

Zgodnie z ideą przewodnią akcji *Buddy Bears* jej niedźwiedzie nie mogą być zróżnicowane ani chodzić samopas. Wyjątek stanowią niedźwiedzie hasłowe głoszące etykę globalną: *Respect for All Life* [*Szacunek dla wszelkiego życia*] – (autorzy – Alexandra Oetker i Andrea Hafe) z napisem na plecach: *Be Aware!* → *Man* ← *Animal* ← *Responsibility* → *Nature*, para niedźwiedzi *Die Goldene Regel* [*Złota Reguła*] wznosząca do góry serce z wypisanymi na nich zasadami typu *Do unto Others as You would wish them do unto You* oraz emblematami najważniejszych religii świata, niedźwiedź z fotograficznym portretem Einsteina i z cytatem z Einsteina *Peace cannot be kept by force. It can only be achieved by understanding* (dzieło słowackiego plastyka Lubomíra Vavro) i po części albański, bo wygląda z wielkiej promienistej tarczy słonecznej (autor – Gjongecaj), amerykański – ten jest upozowany na nowojorską statwę Wolności: podobnie udrapowany, w prawej łapie trzyma znicz, a głowę mu wieńczy promienista korona (autor – Bill C. Ray) oraz czeski, który trzyma na górnych łapach statuetki niedźwiedzia i byka (autor – Ludmila Seefried-Matějková), irlandzki (autor – Shaun Patrick Dolan) w kapelusiku i z fajką, izraelski, na którego łapach i głowie wnoszą się niewielkie złote kopyły (autor – Ruslan Sergeev) i kubański z cygarem (autor – Nancy Torres). Z bardzo nieznacznymi i nielicznymi odstępstwami wszystkie pozostałe są jednakowe, wszystkie ustawione w porządku alfabetycznym nazw reprezentowanych państw w jedno wielkie koło, niemal dotykając się podniesionymi górnymi łapami (domyślna semantyka: „trzymają się za ręce” z możliwością skojarzeń: „wzajem się pozdrawiają”, co wyczytujemy z gestu „podniesione łapy” i z tego, że patrzą do środka utworzonego koła, a więc niejako na siebie, i, być może, „pokazują, że nie mają broni lub wrogich zamiarów”), na inwencję artystyczną pozostaje tu tylko ich przeznaczona do zamalowania powierzchnia (z tego punktu widzenia mogłoby to być cokolwiek innego, niekoniecznie niedźwiedzie). Co więcej: mają oddawać (unaoczniać) z góry założoną semantykę hasła.

Jest jeszcze jedna istotna różnica: na krowach popisują się miejscowi plastycy i prześcigają się w pomysłach zarówno ze sobą, jak i z poprzednikami lub sąsiadami, gdzie takie parady już były. W przypadku niedźwiedzi akcji *United Buddy Bears* pola do konkurencji właściwie nie ma – każdy kraj reprezentuje tylko jeden niedźwiedź jednego plastyka i ma z założenia stanowić ikonę tego kraju. Jeśli więc krowy zdradzają talenty, pomysłowość, kreatywność artystów i miasta (a dalej idąc – konceptualizacje choćby samego pojęcia „krowy”, sztuki, rozmaitych aspektów życia danego regionu czy pojęć ogólniejszych lub wręcz mentalności [ale to pod warunkiem, że się widzi je wszystkie i że jest możliwość porównywania ze stadami innych parad]), to te same niedźwiedzie wędrują z miasta do miasta, ustawiają się podobnie, głoszą tę samą ideę i propagują ikony reprezentowanych przez siebie krajów. Tu ważne, co na taką ikonę wybrano, jak dany kraj (za pośrednictwem swego artysty) widzi sam siebie albo chce, by tak go widziano. Niby oczywistość, ale istotna – niedźwiedzie nie swoich krajów nie pokazują (najwyżej bywają mniej lub bardziej osobiste), podczas gdy na krowach takie „kosmopolityczne”, a zwłaszcza „transkulturowe” malunki się zdarzają.

Kto nic nie wie o akcji *Cow Parade* ani o jej licznych pochodnych, widząc w przelocie jakąś pojedynczą malowaną krowę pomyśli o niej, że to taki ekstrawagancki „pomnik krowy”, prowokacyjna nowoczesna rzeźba, albo ewentualnie reklama jakiejś firmy lub restauracji. Ustawione w kółko malowane niedźwiedzie też zbyt czytelne nie są, ale kierują myśl na inne tory: wystawa, happening, akcja artystyczna. Jednak przesłania trzeba się dowiedzieć inaczej: z prasy, z ulotek, z napisów czy od kogoś ze zwiedzających.

Wprawdzie krowę wszyscy niby dobrze znamy, niby z niej żyjemy, i deklarywnie niby ją lubimy, ale u nas, jak i w wielu innych krajach, nie ma ona odpowiedniego cenzusu kulturalnego. W odróżnieniu od krowy, niedźwiedź sam przez się nie zaskakuje i jest łatwiej akceptowalny. Jest, jak się okazuje, zwierzęciem bardziej kulturalnym: to zwierzę heraldyczne, kultowe, obrzędowe, cyrkowe, baśniowe, należy do trwałego repertuaru ogrodów zoologicznych, deptaków uzdrowisk (do fotografowania się), zabawek, maskotek, i niezliczonych wizerunków rzeźbiarskich i graficznych. W Warszawie niemałą rolę odegrała też inna nazwa – „miś, misie” – zjednująca dla nich sympatię i nastrajająca do odbioru ludyczno-festynowego, wręcz zachęcająca do interakcji, choć początkowo prasa donosiła inaczej: *W maju niedźwiedzie zaatakują Warszawę!*<sup>2</sup>. Rosjanie mają

<sup>2</sup> Tak internetowe Wiadomości24.pl zatytułowały zapowiadającą przybycie *United Buddy Bears* informację Mirosławy Kasowskiej. Podobnie donosił na swej pierwszej stronie dodatek «Gazeta Stołeczna» «Gazety Wyborczej» (sobota-niedziela 10-11 maja 2008): *142 Niedźwiedzie grasują na placu Zamkowym* (autor notatki: Grzegorz Lisicki) o otwarciu tej wystawy (10 maja – 22 czerwca, ale trwała tydzień dłużej; potem wyjechała do Stuttgartu, a dalej do Paryża i w zredukowanej aż do 18, bo tylko tyle jest tam misji dyplomatycznych krajów ONZ, do Pyongyang w Korei Północnej [październik 2008]; w marcu 2009 gościła w Buenos Aires w Argentynie). W wersji internetowej znika

słowo *мишка*, ale Bułgarzy już tylko *мечка* (sympatyczniejsza forma *мечо*, tak jak i polskie *niedźwiadek*, nic nie zmienia), angielski też nie ma odpowiednika *misia*, zamiast odnoszącego się do zabawek *Teddy bear* wyręczył się familiarnym dookreśleniem *buddy (bear)* („koleś”, „bracie!”), a niemiecki – na użytek tej akcji – pozornie międzynarodowym angielskim *buddy*.

Choreograficzna poza i ustawienie 142 niedźwiedzi w zwarte koło też jest raczej czytelne: apeluje do archetypalnego jednoczącego kręgu i obrzędowego tańca grupowego. Inna sprawa, że niedźwiedź jaki jest – każdy widzi inaczej, w świetle własnego języka i swojskich kontekstów kulturowych. Podobnie z kołem: my odczytamy je jako «korowód», Słowianie wschodni – jako «хоровод», narody Europy południowej (Rumunia, Bułgaria, Serbia, Chorwacja, Katalonia, Grecja, Izrael) rozpoznają swoje i powiedzą – *sîrba/sârba, hora, xopa, oро, хоро, коло, χορος, sardana, horah* itd. Początkowo oko widzi zapewne to samo, ale od chwili zapytania się „Co to jest?” (i kolejnego „Co to znaczy?”) widzi inaczej: poprzez filtr języka (nazwy) i znanych kontekstów. W tym przypadku bez naruszenia istoty (sensu inwariantowego), ale w szczegółach (w rozwinięciu interpretacyjnym) mogą to być konceptualizacje niemal przeciwstawne. W polskim odbiorze odezwie się skojarzenie „niedźwiedź berliński” i „niedźwiedź Ruski”, w katalońskim – antyreżimowy (za dyktatury Franco *sardana* była zakazana i uchodziła za taniec protestacyjny), w bałkańskim może dojść do upierania się, że to „nasze *коло*, a nie żadna wasza *sârba* czy *xopa*”. W Rumunii ożywi się kontekst powstałej w 1859 roku – w czasie zjednoczenia Mołdawii i Wołoszczyzny (rum. *Tara Românească* albo *Valahia*) w proklamowane w 1861 roku wspólne państwo rumuńskie – patriotycznej *Hora Unitarii*. Dla Żydów ważna będzie jej geneza, związana z wyczekiwaniem na powrót do Ziemi Obiecanej lub tworzeniem własnego państwa. Do kultury Izraela horę, znaną pod nazwą *Hora Agadati* (i dziś tańczoną do napisanego w 1918 roku przez zbieracza folkloru żydowskiego Abrahama Zewi Idelsohna

---

z nagłówka słowo «grasują», jest: *142 Niedźwiedzie na placu Zamkowym*, ale do dziś (8 marca 2009) foto wisi ta sama. Owszem, czasami *Do Warszawy przyjeżdżają niedźwiedzie!* („groza” słabnie, ale jej ślad, jak i sensacyjność, zawiera się w wykrzykniku). Chciałoby się wierzyć, że te tytuły i wybór zdjęć pochodzą nie od autorów notatek – w końcu, jak wynika z ich informacji, wiedzą, jaka misja przyświeca opowiadanej akcji, wiedzą, że jest dokładnym zaprzeczeniem sensacji, horroru, agresji i jakiegokolwiek prowokacji, nawet tzw. artystycznej (poza – czasami – cieniem autoironii). Poetyka nagłówka radykalnie się zmienia, kiedy chodzi o niedźwiedzia polskiego. Tu nie ma już nawet «niedźwiedzia» – zastąpił go poczciwy «miś», nie byle jaki, a właśnie «polski miś»: *Polski Miś na Placu Zamkowym*; *Polski Miś – The Polish Bear* (choć w angielskim powinno się zachować «buddy»), bo samo «bear» to już daleko nie ‘miś’; *Ze 142 wystawionych misiów jako pierwszego prezentujemy Misia z Polski...* Tu znowu takie wyróżnienie «polskiego misia» i pokazywanie go nie alfabetycznie, a «jako pierwszego» usuwa poza świadomość ideę tej akcji. Zwabianie (trzeba myśleć, że skuteczne) publiczności na horror, sensację i polskość dużo mówi o tym, jak u nas konceptualizuje się niedźwiedzia, i jak obce są nam głoszone (i pozornie niby też nam bliskie) idee ogólne. Nasz «niedźwiedź» rozpada się na kilka różnych. Z nich najbliższy nam to ludyczno-maskotkowy zwany «misiem». Słowo «niedźwiedź» dystansuje, tworzy furtkę dla coraz mniej korzystnych skojarzeń, które dają się zablokować chyba tylko słowem «polski» (ale wtedy mamy inną furtkę – łatwość opozycji do ‘nie-polski’).

do znacznie starszej klezmerskiej melodii hasydzkiej przeboju *Hava Nagila* – „Radujmy się”) wprowadził pochodzący z Rumunii choreograf Baruch Agadati (1895-1975) w roku 1924, opracowując ten układ dla teatralnej grupy *Ohel Theatre Company* (do muzyki Alexandra Boskowitza i słów Ze’eva Chavatzeta).

Dla nieobyciej ze światem, zamkniętej w bardzo nikłej ikonosferze, bardzo monottonnych horyzontach etnicznych i mało zróżnicowanej publiczności warszawskiej (nie ma tu takiej rzeszy turystów lub relaksującej się głównie na ulicy rzeszy „egzotycznych” imigrantów, jak w pozostałych metropoliach – Berlin, Wiedeń, Jerozolima, Kair, Tokyo, Hong Kong, Sydney, Buenos Aires) – wiele wizerunków na niedźwiedziach było nierozpoznawalnych. Poza kilkoma niedźwiedziami (USA, Izrael), nie dawało się nawet z dość bliska zidentyfikować „co to za kraj” (polskiego trzeba było nie tyle wypatrywać, co wyszukiwać). Należało podejść i przeczytać plaketkę (bo ikonki flag pomagały tylko wtedy, kiedy się wiedziało, czyje to flagi).

Wygląda na to, że autorzy wizerunków na niedźwiedziami prawie w ogóle nie kierowali się wieloetnicznym adresatem, ani zjednywaniem go sobie, tylko własnym imażem zanurzonym we własne konteksty. Wątpliwe też, czy komukolwiek się udało wypracować i wprowadzić w obieg jakąś ikonę własnego kraju. Największy problem polegał na tym, że mało które wizerunki dawało się utrzymać w pamięci same przez się, bez oparcia na werbalizacji i nazwie kraju (zresztą tych też nasz widz nie zapamiętywał, bo nierzadko widział nazwy po raz pierwszy)<sup>3</sup>. Ale i tam, gdzie były napisy, nie spełniały one swego przesłania. Tak, przykładowo, w przypadku niedźwiedzia gruzińskiego (autor – Zurab Sumbadze) trudno uwierzyć, żeby nasza publiczność domyśliła się, że pokrywająca cały jego korpus „dziana” lub „kolczugowata” ornamentyka to alfabet gruziński (krój *mchedruli*) i ułożyła te litery w jakiś tekst. Na piersi zamiast litery ma ten niedźwiedź mosiężną („złotą”) klapkę w kształcie liścia bzu, serca, a najpewniej gruzińskiej litery „g”, bo dalej nieco na ukos w dół widać „u”, „l” i „i”, które razem bynajmniej nie przypadkowo tworzą słowo *guli*, co znaczy właśnie „serce”. To skrytka ze szparką do wrzucania „najserdeczniejszych” życzeń. Ale staje się to wiadome z zupełnie inaczej zdobytych wyjaśnień autora: jego niedźwiedź miał być interaktywny – miał zbierać i rozwozić po świecie kartki z życzeniami zwiedzających, zapisane różnymi alfabetami, różnymi językami, różnym charakterem pisma, i w taki sposób jednoczyć tę różnorodność, a publiczność miałaby „doświadczać” wieloetniczności, wielojęzyczności Gruzji i wielokrojowości jej pisma.

Przy okazji ciekawostka: nazwy państw na plaketkach pod niedźwiedziami zdają się być niekonsekwentne. „Francja/France” można czytać dwójako: jako francuskie „France” i jako angielskie „France”; sąsiednie „Gruzja/Georgia”

<sup>3</sup> Jak ktoś złośliwie powiedział, dziś zamiast pamięci mamy aparaty fotograficzne. Rzeczywiście, w plenerze nie oglądamy i nie usiłujemy zapamiętać, tylko fotografujemy, oglądamy dopiero w domu – slajdy, nie zauważając, że właściwie oglądamy już co innego – to, co i jak „zobaczył” aparat, czyli w obramowaniu, pod określonym kątem, z inną ostrością, i w innym systemie kolorystycznym.

jako angielskie, bo po francusku musiałyby być „La Georgie”, a po gruzińsku polską łąciną „Sakartwelo”; dalsze „Wietnam/Viet Nam” – bądź jako jeden z francuskich wariantów, bądź jako oddane łąciną bez diakrytyków wietnamskie; polski ma „Polska/Poland”, ale ormiański tylko „Armenia”. Niby drobiazg, a ważny. Gruzja siebie ani „Gruzją”, ani „Georgią” nie nazywa (jak Armenia nie nazywa siebie „Armenią”). Nazwa „Gruzja” pochodzi od rosyjskiej wersji nazwy perskiej „Gurjhan, Gurzhan, Gurjan” bądź arabskiej „Kurz/Gurz, Gurjistan”. Nazwa „Georgia” – ze średniowiecznych opisów francuskich i nawiązuje bądź do greckiego „georgikos” (γεωργικός – rolniczy), bądź do greckiego imienia patrona tego kraju – św. Jerzego (gr. *Hagios Georgios* – *Άγιος Γεωργιος*). Własną nazwę sami Gruzini najchętniej wyprowadzają z imienia biblijnego Kartlosa, wnuka Jafeta.

Pod tym względem rywalizują z sąsiednią Armenią. Także pod względem stosunku do alfabetu. Uważają, że jest starszy od ormiańskiego, że go ułożył na podstawie greki ich pierwszy władca Pamawaz w IV wieku, a nie, jak chcą Ormianie, ormiański mnich Mesrop Masztoc.

Zapisany alfabetem gruzińskim niedźwiedź nie jest więc czystą inwencją artysty, ani wyrazem mody (choć przez przypadek z nią koresponduje) na skryptomanie. To autentyczna autoprezentacja i autoidentyfikacja Sakartwelo – Gruzji. Tym bardziej unikalna, że nikt inny tym pismem się nie posługuje (w odróżnieniu od innego symbolu – św. Jerzego, który patronuje wielu krajom i wielu miastom nie tylko Europy).

Podobnie jest z niedźwiedziem Armenii (autor Ghevondian, na plakietce – Alexandr Gueivandov). Widziany z przodu prawie w ogóle nie ma na sobie żadnego malunku, całą tuszę ma jasnobezową, w kolorze jasnego piasku, co powinno się kojarzyć zapewne z maścią tamtejszego żółtawego niedźwiedzia i z barwą tamtejszego budulca – tufu wulkanicznego; tylko na szyi ma namalowaną szarfę w barwach armeńskiej flagi państwowej (trzy poziome pasy: czerwony – błękitny – pomarańczowy) i piękny, stylizowany na iluminację średniowiecznego manuskryptu, napis na piersi. By stwierdzić, że to napis właśnie, a nie ornament czy haft, trzeba choć trochę być oswojonym z grafią i jej odmianami alfabetu ormiańskiego. Ale i odczytany wyraz „Hajastan” coś powie tylko bardzo obeznanym – bo kto wie, że Ormianie nazywają siebie słowem „Hajer, Haik” (od Haika – biblijnego praprawnuka Noego), a swój kraj – nie wywodzącym się ze staroperskiej inskrypcji mianem „Armenia”, a nazwą *Hajastan* – kraj Hajów<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Nazwa Armenii używana w niemal wszystkich językach pochodzi od perskich nazw *Armanestân* i *Arman* znalezionych w staroperskich inskrypcjach. A ta z kolei pochodzi od nazwy jednej z graniczących z Persją prowincji starożytnego państwa Urartu, leżącej na terenie historycznych ormiańskich ziem, którą tak nazwano z uwagi na fakt, iż znaczną część jej populacji w owym czasie (ok. poł. I tys. p.n.e.) stanowili Aramejczycy. Według średniowiecznej europejskiej etymologii słowo *Armen* może odnosić się do starożytnej półlegendarnej postaci Arama, sławnego ze swych dzielnych czynów. Irańczycy używają nazwy „Armeni” lub „Ormianie”.

Z tyłu, na głowie ma ten niedźwiedź namalowaną fajkę, na plecach z lewego boku drzewko granatu z pięcioma owocami, a z prawego wizerunek rajskiego ptaka, najpewniej jest to paw, choć może być też bażant, kogut lub stylizowany orzeł-arciv.

Na podstawie pawia i granatu nie da się określić, że chodzi o Armenię – to zbyt powszechne motywy w mitologii, emblematyce, sztuce zdobniczej i ikonografii Zakaukazia i całej Azji Mniejszej. Ale kiedy wiadomo, że mowa o Armenii, odbiera się je bez wątpliwości jako naturalną reprezentację Armenii i uaktywnieniu ulegają wszelkie dodatkowe konotacje i skojarzenia, łącznie z przywołaniem filmu Siergeja Paradżanowa (Sargis Parajanyan) o poecie Sayat Nova, filmu, który u nas początkowo wyświetlano jako *Kwiat granatu*, a potem w bardziej właściwym tłumaczeniu jako *Barwy granatu* (1968; na ekrany puszczono go parę lat później).

Z kolei fajka na głowie w owalu ormiańskiego napisu (niestety, nieczytelnego i nie uchwyconego na żadnym z dostępnych zdjęć tego niedźwiedzia) to już „Armenia” wyłącznie autorska (subiektywna) – biograficzna. Alexandr Gueivandov (1953) urodził się i wychował z dala od Armenii – w tadżyckim Duszanbe. Wśród nielicznych rodzinnych pamiątek zachowała się fajka jego dziadka. Właśnie napis na tamtej pamiątkowej fajce otacza teraz malunek tej fajki na niedźwiedziu, bo na nim to zaintrygowany wnuk rozpoczął swą naukę pisma ormiańskiego...

Rozpoznanie czy znajomość szczegółów biograficznych twórcy zwykle buduje wokół dzieła aureę swojskości, niemniej nie objaśnia jego semantyki. Swą nośność zyskują takie szczegóły albo wtedy, kiedy za sprawą innych motywów lub właściwości dzieła przybierają semantykę ogólniejszą (naddaną), albo wtedy, kiedy z taką semantyką weszły do biografii, kiedy się żyje w pewnym wyznawanym kanonie symbolicznym czy ideologicznym i kiedy zgodnie z nim tworzy się swą biografie.

Język, pismo i pierwsze lektury to konstanty każdego biogramu wszędzie tam, gdzie kultura wypracowała piśmienność i edukację. Ale z powodu określonych okoliczności historycznych miewają one nośność szczególną i nie są indywidualne, bo są spoiwem narodowym, często mocno zmitologizowanym (choćby dobrze nam znane mity i legendy o boskim pochodzeniu języka i pisma). Ormianie nie są pod tym względem wyjątkiem, ale ich kult pisma – alfabetu – należy do najwidoczniejszych, jest porównywalny do kultu pisma u Żydów lub Arabów (choć u nich ten kult dodatkowo potęguje obca Ormianom postawa antyikoniczna – zakaz przedstawiania wizerunków ludzi, nawet ptaków i zwierząt, i przez to dominacja rozbudowanej sztuki ornamentu i kaligrafii).

Nauczenie się alfabetu z napisu na fajce po dziadku zamiast z *Elementarza*, choć bardzo indywidualne i przypadkowe, jest więc zarazem aktem identyfikacji „nasz alfabet, nasz język – to my”. Barwy narodowe na szarfię, wypisanie-

-namalowanie słowa „Hajastan” alfabetem ormiańskim i w konwencji średnio-wiecznej iluminacji to ikoniczne udokumentowanie semantyki „Hajastan”. Alfabet łaciński i lepiej znane w świecie słowo „Armenia” takiej samozwrotności by nie zagwarantowały nawet mimo zdublowania semantyki szarfy – zamiast tego mieliśmy „cudzą” nominację i referencjalność: „ten niedźwiedź reprezentuje Armenię”<sup>5</sup>. Co prawda, większość publiczności, dla której Hajastan jest „Armenią” a łacinka uchodzi za „naturalną”, tego by nie zauważyła, ale z ormiańskiego punktu widzenia byłaby to nie autoidentyfikacja, lecz tylko edukacyjna informacja, powiedzmy – organizatora, o Armenii dla nie Ormian. To tak, jakby na polskim niedźwiedziu w Berlinie, w Sydney czy w Seoulu wypisano nazwę „Polen”, „Poland” lub koreańską koreańskim alfabetem, czyli to, co widnieje na plakietkach identyfikacyjnych na podnożnych płytach.

Od przełomu XIX i XX wieków do dziś jesteśmy świadkami inwazji ikonizmu. A za sprawą Internetu jesteśmy skłonni myśleć nawet o upadku piśmiennictwa. Fakty tymczasem mówią co innego: chyba w nie mniejszym stopniu nasza ikonosfera składa się właśnie z pisma. Inwazja pisma jest wszechobecna: od wczesnych

<sup>5</sup> Bliższe nam łacinka lub cyrylica też nie są neutralne. Tego nie widać, póki od którejś z nich się nie odstąpi, albo póki którejś z nich się nie wprowadzi. W naszym regionie aż nadto dobrze znamy to na przykładzie licznych oporów wobec cyrylicy (albo oporów wobec łacinki w Bułgarii, Serbii, na Ukrainie czy Białorusi). Kraje bałtyckie broniły łacinki nie tylko jako świadectwa swej tożsamości, ale też (podobnie jak i Polska) jako znaku przynależności do zachodnioeuropejskiego obszaru kulturowego i politycznego (w tym zawierała się także i aspiracja do „bycia Europą”) i do zachodnioeuropejskiego chrześcijaństwa. Ale i w obrębie łacinki działają „bezpieczniki” przed nadmierną unifikacją i zatraceniem swej odrębności: na tej zasadzie Litwini wybrali nie diakrytyki bezpośredniego sąsiada, nie polskie i nie niemieckie, lecz dalsze – w tym czeskie *č* dla *cz*, *š* dla *sz* i *ž* dla *ż*.

Cyrylica też nobilitowała, przyłączała do cywilizacji zachodniej (narody bezpiśmienne), zachowywała prawosławie, odrywała od islamu (ale Tatarzy białoruscy pisali po białorusku pismem arabskim), wciągała w orbitę rosyjskiego. I też się wewnętrznie różnicowała (zarówno na poziomie alfabetu, jak i ortografii, jak, przykładowo, białoruska *Тарашкевіца* i *Наркамаўка* czyli Taraszkiewica i zadekretowana w 1933 radziecka Narkomówka).

Ciekawie pod tym względem przedstawiała się państwowa emblematyka radziecka. Na herbie ZSRR na wstędze spowijającej wieniec z kłosów umieszczono dewizę *Proletariusze wszystkich krajów łączcie się!* w językach wszystkich republik związkowych, w tym po estońsku, łotewsku i litewsku – łacinką, po gruzińsku i ormiańsku alfabetem gruzińskim i ormiańskim. Pozostałe republiki – alfabetami opartymi na rosyjskiej cyrylicy (*graždance*). Po rosyjsku jest tylko jeden napis, pod spodem na spinającej wieniec skłádce, czyli w języku *lingua franca* całości państwa, Federacji Rosyjskiej nie wyodrębniono.

Podobnie w herbach poszczególnych republik. Tam na ogół tarczę okala napis *Proletariusze wszystkich krajów łączcie się!* w odpowiednim języku narodowym i u dołu ta sama dewiza po rosyjsku. W herbie Gruzjińskiej SRR dewizę pisano po gruzińsku (przez jakiś czas dochodziła także po abchasku) i u dołu po rosyjsku (do roku 1937 figurowała jeszcze w heraldycznym francuskim; w 1981 wprowadzono skrót *GSRR* alfabetem gruzińskim), ale w przypadku Armenijskiej SRR tarczę okalała pełna ormiańska nazwa republiki, a dewiza pod spodem była dwujęzyczna – po ormiańsku i po rosyjsku. W nowych, herbach przyjętych po 1990 roku, figurują tylko symbole ikoniczne, żadnych napisów już nie ma – ani dewiz, ani nazw państw. Te godła należy znać i umieć je rozpoznawać.



kolaży w malarstwie zaczynając, a na dawnym szyldzie lub nowszym neonowym słowie czy zapisanych kurtkach, koszulach, *T-shirtach* i własnej skórze kończąc. Od kaligramów Apollinaire’a słowo poetyckie się zwizualizowało (tzw. poezja konkretna), a plastyka w niemałym stopniu zwerbalizowała. Tendencja ta nie ominęła nawet wydawałoby się najbardziej odpornej pod tym względem rzeźby czy architektury (w latach trzydziestych XX wieku konstruktywiści radzieccy wybudowali w Swierdłowsku-Jekaterynburgu wieżowiec, dziś hotel Iset’ [1932], który widziany z góry ma kształt sierpa i młota, a w Permie zaplanowano kompozycję z sześciu bloków mieszkalnych, które z ptasiej perspektywy miały tworzyć imię „Сталин”, ale zbudowano tylko blok „С” przy ul. Sibirskaya 30, powszechnie zwany Domem czekistów). Jej głębokie podłoże to, najprawdopodobniej, potrzeba nasycenia sensem poziomu wizualnego i potrzeba zwizualizowania poziomu znaczeniowego – potrzeba takiej „oczywistości”, takiej samoprezentacji, jaka cechuje stan przedwerbalny, kiedy to słowo i obraz tworzą jeszcze jedność, nie są jeszcze rozdzielone. Klasyczna semiotyka i klasyczna psychologia mowy nazywa to zjawisko sygnałem<sup>6</sup>, a my nazywamy „ikoną” w dość bliskim znaczeniu do pojęcia ikony w interpretacji prawosławnej, gdzie wizerunek nie jest „znakiem”, jak w obrazie katolickim, i jest bliższy relikwii: przedstawiany na ikonie święty „maluje się sam”, niejako uwidocznia się w jej zaświatowym oknie (objawiając się malarzowi, kierując jego ręką i wodząc jego pędzlem po desce).

Wiek XXI zaczął się od zintensyfikowania się „ikon”. Wszystkie poprzednie „wizytówki” raptem okazały się nie dość satysfakcjonujące. Każdy co ambitniejszy kraj i każde co ambitniejsze miasto postarało się o nową ikonę na początek trzeciego tysiąclecia. Popis, pokaz osiągnięć cywilizacyjnych, rywalizacja o prestiż, zdobycie uznania, ściągnięcie rzesz turystów itp., są tu, naturalnie, ważne, ale ważniejsze jednak było ukonstytuowanie nowego znaku tożsamości, „opatentowanie sygnału”. Najbardziej spektakularna była, rzecz jasna, sztuka w przestrzeni publicznej, głównie architektura (Londyn, Berlin, Barcelona, Dubai, Hong Kong, Tokyo, Australia, Nowa Zelandia – wieże telewizyjne, dworce i porty lotnicze, pawilony EXPO, stadiony i parki olimpijskie, muzea sztuki współczesnej, teatry operowe, biblioteki, gigantyczne rzeźby). Przy czym najczęściej nie są to ikony „z głowy”, wyfantazjowane, tylko „epifanie” *genius loci*, wydobywane z nieprzebranych pokładów własnej historii regionu i z jego niewyartykułowanego w jakimś nośnym języku plastycznym życia codziennego, figury izosemantyczne. Na przykładzie parad widać to w wyborze niedźwiedzia (Berlin), krów (Szwajcaria, potem USA), żarówek (West Orange), tulipanów (Istanbul) itd. Najbliżsi nasi

<sup>6</sup> Zob. choćby rozdział *От сигнала к знаку и образу: язык среди знаковых систем*, w: Н.И. Жинкин, *Язык – речь – творчество. Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике. (Избранные труды)*, Москва 1998, s. 8-78; В. Вс. Иванов, *Нечет и чет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем*, w: tenże, *Избранные труды по семиотике и истории культуры*, t. I: *Знаковые системы. Кино. Поэтика*, Москва 1998.

sąsiedzi zafundowali sobie gigantycznego żubra (na wzór *El Toro de Osborne* [plastik Manolo Prieto], od 1956 roku wystającego na wzgórzach prawie wszystkich regionów Hiszpanii) – u zbiegu obwodów Grodzieńskiego, Brzeskiego i Mińskiego (przy trasie Mińsk – Brześć, w pobliżu miejscowości Дудзічы, Сноў, Гарадзей, Несвіж), motywując ten punkt jako „polityczne centrum Europy”, a Litwini Europos Parkas pod Wilnem, eksponując geograficzny środek Europy.

*Ajbuben* (Alfabet) to gigantyczny pomnik z 39 wyciętych z tufu wulkanicznego olbrzymich liter alfabetu ormiańskiego, rozlokowanych na stokach najwyższej góry Armenii Aragats w Aragatsotn w pobliżu Amberd i Saghmossavanka (na trasie z Jerewanu do Spitaku). Wybudowany został w 2005 roku, na 1600-lecie alfabetu ormiańskiego (opracował go mnich Mesrop Masztoc w roku 405). Nie jest to pierwszy armeński pomnik alfabetu. Za pierwszy (i, jak chcą Ormianie, w ogóle pierwszy w świecie pomnik alfabetu) uchodzi bazaltowa stela w Oszakanie, miejscu urodzenia Masztoca, w kształcie księgi, na jednej stronie której wyryto cały alfabet ormiański w oryginalnym układzie Masztoca, w czterech kolumnach (architekt Torosyan, rok 1962, na 1600-lecie urodzin Masztoca). Więcej: w położonym 6 km od Ashtaraku Oszakanie jest wielka otwarta kamienna księga z wygrawerowanym na niej alfabetem, jest alfabetowy ogród klombów-liter, jest też przykościelny ogród z kamiennym alfabetem, którego litery dla niewprawnego oka są jednak nie za bardzo czytelne z powodu bogatej ornamentyki i nawiązania do powszechnych w Armenii *khachkarów* (pionowo ustawianych koronkowo rzeźbionych kamiennych płyt z wizerunkiem krzyża); urządza się tu wystawy artystyczne sztuki kaligraficznej – tkanych czy malowanych kunsztownych wizerunków liter. Ormianie są dumni również z tego, że jako jedyni mają święto (także kościelne) *Targmanchats-ton*, czyli obchodzone 13 października święto Tłumaczy, upamiętniające alfabet Masztoca, opracowany specjalnie po to, by przetłumaczyć na ormiański Pismo Święte; i drugie – ku czci późniejszych geniuszy piśmiennictwa ormiańskiego, zwłaszcza poezji duchowej (Grigor Narekaci lub Grzegorz z Nareku [XI w.], Nerses Sznorhali [1102-1173], Jan Sarkawag, Movses Horenaci, Mhitar Gosz).

Myślenie doktrynalne jest myśleniem totalnym. Cokolwiek widzi – widzi w języku (kategoriach) wyznawanej doktryny, cokolwiek tworzy – tworzy w języku i zgodnie z tą doktryną. Kulturowany do dziś oryginalny układ alfabetu Masztoca to rozbudowany traktat, a nazwy liter układają się w modlitwę (cyt. za: А. Меружанян, *Айб, Бен, Гум. Алфавит Месропа Маштоца*):

Pierwsza kolumna, zaczynająca się od Ayb [A], nazywa się Ararchakan – Twórcza. Druga na literę Ini [I] to – Imastasirakan, czyli Filozoficzna. Trzecia na Tch [T] – Tchartasanakan – Retoryczna. I ostatnia, na Ra [R twarde] to Rabbiakan – Nauczycielska. Każda z nich to „świątynia” i wszystkie „są zamknięte na siedem zamków, klucze do których stanowią siedem samogłosek”. Nauki, w zależności od ich znaczenia i specyfiki, należą do którejś z czterech „świątyń”. Pierwszą zamieszkuje historia, literatura, gramatyka, wierszotwórstwo i husaństwo (rapsod). W hierarchii nauk zajmują one stopień niższy. Kapłanką drugiej „świątyni” jest filozofia, bramę do której są

nauki pierwszej. W trzeciej „świętyni” panuje retoryka, do której dostępu doznaje się dopiero po przejściu pierwszych dwóch „świętyń”. „Świątynia” czwarta spoczywa na naukach „nuczających” – astronomii, geografii, geometrii, kompozycji muzycznej, przyrodoznawstwie i medycynie, a także na wiedzy o właściwościach materii, o florze, faunie i o człowieku.

Alfabet zaczyna litera Ayb [A] o znaczeniu „Bóg” i zamyka litera Keh [Q] o znaczeniu „Chrystus”. Ułożony z kolei w równoramienny trójkąt i czytany na zasadzie akrostychu stanowi on modlitwę:

Stwórco Wszystkiego, Co Istnieje, Sędzio Niebieski, Wszechogamiająca i Wszechmogąca Istota, Panie Czasów, Rzeczy, Światła, Ciemności, Mórz, Doskonałego Żywota, Rozbrzmiewający Głosie, Naczynie Myśli, Jezusie z Nazaretu, Darze Natchnienia, Pogromco Zła, Cierpliwy Nauczycielu, Świątynio Świętości, Panie Nasz Upragniony, Bądź Pochwalony Chryste Nasz.

Książka i Alfabet ormiański jest także motywem dwóch bliźniaczych pomników, *Otwarta Księga* (*Открытая Книга*), ufundowanych przez diasporę ormiańską jako znak przyjaźni i wdzięczności wobec społeczności rosyjskiej w Barnaule i w Nowokuzniecku. W Barnaule stoi on przed Uniwersytetem Ałtajskim, w Nowokuzniecku – w skwerze przed Centralną Biblioteką Dziecięcą. Na postumencie leżą dwa marmurowe woluminy (w domyśle – książki po ormiańsku i po rosyjsku), na nich pochyło ustawiona otwarta księga, której lewą stronicę zajmuje alfabet ormiański, a prawą – alfabet rosyjski. Do postumentu przymocowano stylizowany złoty klucz – symbol dostępu do wiedzy, który właściwie dubluje funkcję i eksplikuje semantykę alfabetu. Pomnik w Barnaule ustawiono 12 października 2007, w przeddzień święta Targmanchats, ale już następnego dnia miejscowi wandalę zerwali klucz, a od 4 lutego 2008 prasa donosiła, że stronę z alfabetem ormiańskim zalali żółto-zieloną farbą i wymalowali na niej czerwony nacjonalistyczny neopogański symbol «Kwadrat Swaroga», zwany także „Gwiazdą Rosyjską”, „Gwiazdą Bogini Łady”, „Gwiazdą Bogurodzicy” (w pogańskiej mitologii Słowian oznaczał on zasiane pole, dobrobyt, szczęśliwe małżeństwo) [zob. choćby relację w: „Российская газета”, 5 февраля 2008, № 23 i artykuł: Евдокия Крюкова, „Сварогов квадрат” попал под статью. „Российская газета” – Алтай, 15 февраля 2008, № 4590].

W Sankt Petersburgu z kolei na wewnętrznym dziedzińcu Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Sank-Petersburskiego, na którym na 300-lecie Petersburga w roku 2002 otwarto *Park Rzeźby Współczesnej* ze swoistą galerią pomników pisarzy (m.in. Achmatowej, Błoka, Brodskiego, Nabokova) popularny eksperymentujący rzeźbiarz Arsen Avetisyan (1971-2004), absolwent Akademii Sztuki w Jerewanie, jeden z inicjatorów tego filologicznego Parku, wystawił kompozycję *Rozmyślanie o Małym Księciu Saint Exuperyego* (*Le Petite Prince de Saint Exupery*). Na podstawie daty odsłonięcia (21 października 2002) i plastycznego rozwiązania można sądzić o związku z ormiańskim świętem Tłumaczy: na ułożonej z dziewięciu foliantów kolumnie siedzi typowa dla Avetisyana postać cyrkowca-błazna zadumana nad otwartą (dziesiątą) książką. Całość z niewielkim cokołem

wynosi półtora metra wysokości, można więc do książki zajrzeć: na jednej stronie widnieje tekst francuski, na drugiej – przekład na rosyjski. Sam zaś Mały Książę przykucnął na trzecim tomie-schodku kolumny i uchodzi za najmniejszy „pomnik” od czasów obleganego przez turystów miniaturowego *Jarnpojke – Żelaznego Chłopczyka* (1919; autor Liss Eriksson), który siedzi na tyłach fińskiego kościoła na Starym Mieście w Sztokholmie. Grzbiety pozostałych książek są przeznaczone do wpisywania na nich nazwisk wybitnych uczonych filologów, którzy niegdyś tu wykładali (widnieją na przykład nazwiska Jana Baudouina de Courtenay i Wiktora Żirmunskiego).

Mówiąc o Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Petersburskiego nie sposób nie wspomnieć o trzech innych skulpturach. Przed gmachem Wydziału, tuż nad Nową z widokiem na Admiralicję i na pomnik pędzącego na koniu Piotra I, wyłożono gigantyczną granitową księgę z wygrawerowanym na jej stronach fragmentem z introdukcji do *Jeździec Miedzianego* Puszkina. Oficjalnie księga nazywa się *Послание через века – Przesłanie przez wieki* (odsłonięta na 265-lecie dzielnicy Wyspa Wasiljewska 25 września 2002; projekt – Ewelina Sołowjowa, architekt – Oleg Romanow, kustosz – Abram Raskin). Kompozycyjnie zaś widziana znad księgi rzeczywista panorama staje się nie tyle ilustracją, wedutą, ile wyraźnie interakcyjnie (z)realizowaną i (z)wizualizowaną semantyką czytanych wrytych w granicie słów:

Люблю тебя Петра творенье  
 Люблю твой строгий стройный вид  
 Невы державное теченье,  
   Береговой ее гранит,  
   Твоих оград узор чугунный,  
   Твоих задумчивых ночей  
 Прозрачный сумрак блеск безлунный.  
 Когда я в комнате моей  
 Пишу, читаю без лампы,  
 И ясны спящие громады  
 Пустынных улиц, и светла  
 Адмиралтейская игла.  
 И, не пуская тьму ночную  
 На золотые небеса,  
 Одна зар сменить другую  
 Спешит, дав ночи полчаса.  
 [...]
 Красуйся, град Петров, и стой  
 Неколебимо, как Россия,  
 [...]

Dodatkowo tę interakcję dynamizuje dobrze widoczny po tamtej stronie Nowy sam Jeździec Miedziany, czyli pomnik Piotra I. Ale można tę kompozycję czytać i inaczej, jako stereotyp, tyle że osobliwy: wychowany na Puszkinie Rosjanin inaczej i „adekwatniej” Petersburga nie widzi jak tylko poprzez Puszkiniowskie

ujęcie. Widzi to i artykułuje tę swoją wizję tak, jak się nauczył od Puszkina. Przejęty lekturami Gogoła, Dostojewskiego, Biełego lub Bitowa zobaczy i ujmie tę samą panoramę zgoła inaczej. Modernistyczny, awangardowy, rewolucyjny czy wojenny (z czasów blokady) *image* tu do głosu nie dojdzie. W tych językach Petersburg będzie się widziało z innych punktów miasta. Represyjny, na przykład, zobaczy się spod krwiożerczych Sfinksów (to wzniesiony w 1995 roku na Wybrzeżu Robespierre'a *Pomnik Ofiar Represji Politycznych* autorstwa Mikłhaila She-myakina) i niedawno (18 grudnia 2006) tamże ustanowionego pomnika Achmatowej, patrzącej na ponure więzienie Kresty na przeciwległym brzegu Newy (autor – Galina Dodonowa).

Niektóre rzeźby na dziedzińcu są wybitnie „filologiczne” nie dlatego, że przedstawiają konkretnych znanych poetów, pisarzy lub uczonych, lecz dlatego, że właśnie „eksplikują” semantykę ich dzieł. Taki jest na przykład Nabokov jako *Одинокий Король – Samotny Król* (odsłonięty 25 maja 2007; autor Wasilij Azemsza): ustawiona na organowym postumencie płaskorzeźba przedstawia Nabokova grającego w szachy; albo ubrany w płaszcz, z kapeluszem i laską w rękę maszerujący groteskowy *Nos* Gogoła (to drugi *Nos* w Petersburgu – pierwszy, pomysłu Rezo Gabriadze, od zimy 1995 wystaje ze ściany kamienicy na prospekcie Vozniesieńskim 36); lub olbrzymia dłoń Guliwera (2 listopada 2007; autor – Timur Jusufow), która trzyma piramidę z czterech stojących jeden na drugim coraz mniejszych Guliwerów (kompozycyjnie wyraźnie nawiązująca do rzeźby skandynawskiej, zwłaszcza do szwedzkiego rzeźbiarza Carla Millesa [1875-1955] *The Hand of God* z roku 1954).

Na *Paradach krów*, wprawdzie nie za często, jednak „krowy” się zdarzają. Chodzi o takie krowy, które przedstawiają (konceptualizują) „krowę”, choćby na zasadzie kontrastu dynamicznego między proponowanym ujęciem a rozpowszechnionym stereotypem o krowie jako o zwierzęciu niewinnym, niezgrabnym, ociężałym. W przypadku niedźwiedzi *United Buddy Bears* niedźwiedzie sylwetki nie znikają, ale odnosi się wrażenie, że żaden kraj do „niedźwiedzia” się nie przyznał. Niedźwiedzie potraktowano jak każdą inną powierzchnię do zamalowania (zachowały się li tylko w ogólnej idei, zainicjowanej przez „niedźwiedzie” miasto – Berlin). W niektórych przypadkach doszło nawet do wyraźnych paradoksów, choć uzasadnionych na płaszczyźnie emblematycznej reprezentacji zaproponowanych wizerunków: Erytreę (w Warszawie – Sudan) reprezentuje malunek wielbłąda; Afrykę Południową (RPA) – diadem z owadów i ptaków, naszyjnik z krokodylami, sawanna ze stadami strusi, żyraf, zebr, antylop, słoni, nosorożców, lwów; Liberię – małpa; Salwador (autor – René Chacón) – jaguar (przy czym zdublowany: ten niedźwiedź głowę ma jaguara, a na piersi – pół twarzy i pół pyska jaguara), co ma nawiązywać do lokalnej kultury prekolumbijskiej i obrazować fascynację przemianą; Filipiny – orzeł; na polskim widnieje byk lub żubr; Azerbejdżan – w jednej wersji jesiotry, w innej – stylizowany monumentalny znicz.

Wyjątek, nie za bardzo widoczny, stanowią niedźwiedzie Czech i Szwecji. Czeski (autor – Ludmila Seefried-Matějková) ma na sobie niebiesko-biało-czerwona flagę narodową, upiętą na wzór rozchylonej kamizelki (pod szyją niebieski trójkąt, prawe skrzydło białe, lewe – czerwone; z tyłu tworzy kokardę, na niebieskim jej trójkącie biały gołąb o „gołębiej” pokojowej i wolnościowej symbolice), poniżej, na brzuchu, namalowanego lwa (też z emblematyki narodowej), cyrkowo skaczącego przez złotą obręcz, nogi ma upstrzone chaotycznymi kolumnami cyfr (czerwone na prawej, na lewej czarne), na lewej łapie wznosi statuetkę byka (podobne podtrzymują niedawno dobudowane [architekt – Plečnik] zadaszenie nad przejściem do ogrodów praskiego zamku), a na prawej – właśnie niedźwiedzia. Obydwa – i byk, i niedźwiedź – czeskie jednak nie są, to powszechnie spotykane symbole giełdy, czyli fortuny i zasobności.

Szwedzki jest najbardziej podobny do niedźwiedzia, tyle że ma na sobie długą (do kolan) koszulę w prążki i wpięte we włosy kwiaty z wstążką w szwedzkich barwach. Ale mimo wszystko nie jest to niedźwiedź, tylko Rönnerdahl – bohater jednej z popularnych i często śpiewanych przez Szwedów pieśni poety Everta Taube. Fragment tej pieśni z nutami widnieje na namalowanej kartce (w Warszawie na dole, na „porośniętej” kwiatami lewej łapie, w Seoulu – w postaci metki na pole koszuli): „Rönnerdahl han virvlar sina Lurviga ben under vita skjorton som...”

Śpiewa się w niej o tym, jak pewnego wczesnego letniego ranka Rönnerdahl wybrał się na łąkę, powtykał sobie we włosy kwiatów i ruszył w tany. A kiedy ujrzał wystające spod swej białej nocnej koszuli włochate nogi, tanecznym krokiem wrócił do domu i przygrywając na gitarze radośnie obudził śpiących jeszcze żonę i dzieci swymi pieśniami.

Urodzony w Göteborgu Evert Axel Taube (1890-1976) to szwedzka postać kultowa XX wieku, aktor, kompozytor, tekściarz, piosenkarz, poeta-trubadur. Jako marynarz w latach 1907-1909 opłynął Morze Czerwone, Cejlon, Afrykę; z pięcioletniego pobytu w Argentynie (1910-1915) przywiózł i upowszechnił w Szwecji tango argentyńskie, później sporo czasu spędzał w krajach śródziemnomorskich, fascynując się tamtejszymi pieśniami i muzyką. W Szwecji ma kilka pomników, w tym dwa w Sztokholmie – jeden na Järmtorget (1985; autor – Karl-Göte Bejemark), drugi na Riddarholmen (2006; autor – Willi Gordon) i w porcie przed Operą w Göteborgu (1995; autor – Eino Hanski).

Jak mówi autorka niedźwiedzia-Rönnerdahla Laila Olofsson:

Darum dachte ich, dass es eine gute Idee sei, Rönnerdahl um die Welt tanzen zu lassen – genauso wie es von 1908-1910 der Dichter als junger Seemann tat.

[Sądzę więc, że to świetny pomysł, by posłać w świat roztańczonego i rozśpiewanego Rönnerdahla, podobnie do tego, jak to zrobił sam poeta jako młody marynarz w latach 1908-1910].

Plastycznego wrażenia ten niedźwiedź jednak nie robi. Raczej rozczarowuje, bo po Szwedach spodziewamy czegoś „ciekawszego”, a ten, przynajmniej

w polskich oczach, jest za bardzo „chłopski”, „prostacki”. I, sprawa najważniejsza, musi jeździć z „opowiadaniem” albo, najlepiej, z dodaną płytą. Wygląda na to, że mamy tu (naturalnie, nie tylko przy tym niedźwiedziu) do czynienia ze „złudzeniem eksplicytności” (po rosyjsku powiedziałoby się „иллюзия сказанности”), ze zjawiskiem znanym lingwistyce tekstu, polegającym na rozziewie między zamiarem a jego wysłowieniem, kiedy to trzymany w umyśle autora kontekst lub semantykę przywoływanych motywów (realiów) traktuje się jako powiedziane, i zapomina się, że odbiorca ich nie zna, i że odczytuje tylko to, co jest podane *expressis verbis* (*expressis iconibus*).

Akcja *United Buddy Bears* nie ma założeń edukacyjnych, więc możliwe, że takie przewidywalne przecież nierozumienie ma swoją wartość, swoiste przesłanie typu „widzę inność, nic nie rozumiem, jednak uznaję ją i podziwiam”, i może niekiedy zaowocować czynnym „chcę poznać”.

Dla publiczności jest to wyzwanie proste – zainteresowany (zaintrygowany), ambitny poszuka, poszpera, dowie się. Dla artysty z kolei mniej komfortowe – musi wybierać lub manewrować między stereotypem a inwencją, przy czym i stereotyp nie jest tu jednoznaczny: to może być zarówno stereotyp z obiegu rodzimego (tzw. autostereotyp), jak i domniemany stereotyp odbiorcy (jego wizja „nas”), tyle, że z racji wędrownego charakteru pokazu, ten odbiorca co i rusz się zmienia, nawet kulturowo radykalnie (co innego europejskie Berlin, Wiedeń, Warszawa lub Stuttgart, a co innego Jerozolima, Kair, Seoul lub tokijskie Roppongi Hills). A inwencja może pójść w kierunku stworzenia ogólniejszej nowej „ikony nas” lub w stronę prywatności, bardzo osobistego wizerunku „moja ojczyzna, tak ją widzę”.

Na pierwszy rzut oka w stronę nowej ikony poszedł Ebrahim Ehrari – autor niedźwiedzia Azerbejdżanu. Na wersji miniatur namalował jesiotry, choć jesiotr (poprzez kawior) bardziej kojarzy się z Rosją. Na normatywnej wersji *United Buddy Bears* wielki niebieski owal, a w nim na potrójnej schodkowej podstawie z ośmioboków wznosi się wysoka, też ośmiograniasta kolumna, która z kolei dźwiga masywny ośmiościan z buchającym zeń czerwonym płomieniem, nad którym rozedrgane gorące powietrze (w sensie naturalistycznym sprawiające wrażenie ledwo zamarkowanego bladego dymu) przybiera kształt jakiegoś napisu alfabetem arabskim. Stojący u podnóża bojownik z karabinem sugeruje, że to monumentalny znicz z wiecznym ogniem.

W jego właściwym rozpoznaniu i odczytaniu przeszkadza zarówno słaba znajomość kultury Azerbejdżanu, jak i nasze aktualne kojarzenie tego kraju z naftą, gazem i wojnami lat 1990. Początkowo gotowi jesteśmy więc upatrywać w tym zniczu szyb lub platformę, a nawet swoistą kontynuację poprzedniej emblematyki: w centrum tarczy radzieckiego godła Azerbejdżanu był właśnie szyb naftowy. Przed taką interpretacją powstrzymuje jednak z jednej strony fakt, że żaden z niedźwiedzi nie „promuje” przemysłu, lecz pokazuje genezę swego kraju,

jego dziedzictwo kulturalne, popularne mity i podania, wyróżniki folklorystyczne, stroje narodowe, ornament, atrakcje turystyczne, lub przyrodę; a z drugiej – zbyt regionalne znaczenie nafty kaspijskiej, bo, jak dotąd, nafta kojarzy się przede wszystkim z krajami arabskimi. Tymczasem żaden z nich naftą się nie chwali, a Zjednoczone Emiraty wyeksponowały na swym niedźwiedziu (autor – Ubelt Surur) swoją tradycyjną wizytówkę – rozmaite dzbany o charakterystycznych orientalnych kształtach (dodajmy jeszcze, że dzbany są trwałym elementem tamtejszej przestrzeni publicznej tak w postaci gigantycznych rzeźb, jak i pomysłowych wodotrysków).

Dla obeznanych z kulturą i historią Azerbejdżanu ten malunek i jego przesłanie są znacznie prostsze. To realizacja dewizy *Odlar Jurdu* i semantyki nazwy Azerbejdżan – „Kraina Ognia”. Pochodzi od *Atropates* (starożytni Grecy znali tę krainę jako „[Media] Atropatene”), co w staroperskim znaczyło „strzeżony przez ogień”. W średnioperskim brzmiało ono już inaczej – jako *Aturpātakān* i *Ādurbādagān*, a w nowoperskim jako *Ādarbāyjān*. Ormianie nazywają Azerbejdżan słowem *Atrpatakan*, Arabowie zaś – *Adharbayjān*. Mówi się też, że Azerbejdżan to turecka forma zarabizowanej wersji perskiej nazwy *Āzarābādagān* (*āzar* – ogień; *ābādag* – miejsce kultu; *-ān* – sufiks liczby mnogiej). Nazwa Azerbejdżan znaczy więc „kraj wiecznego ognia”, a motywację takiej semantyki upatruje się w tym, że na tych terenach istniały niegdyś zoroastriańskie ośrodki i świątynie kultu ognia.

Sam znicz, jego forma, nawiązuje do współczesnego godła Azerbejdżanu (uchwalonego 18 października 1991 roku), na które się składają: w złotej obwódce trzy pierścienie (odpowiadające barwom flagi państwowej: niebieski – czerwony – zielony), na ich tle ośmioramienna biała gwiazda ze złotym okantowaniem (wariant powszechnego w krajach islamu symbolu *Rub El Hizb*). Centrum gwiazdy zajmuje czteropłatkowy czerwony płomień (o kształcie na europejskie oko – kopolki niedomkniętego tulipana lub turbanu; dla bardziej wtajemniczonych to zapewne cztery półksiężycy, jak w godle Iranu, i nawet rozpoznawalny kaligram *Allah*). Pod tarczą – symetrycznie rozpięte złoty kłos pszenicy i zielona gałązka dębu z żołędziami.

Barwy flagi powtarzają się także na niedźwiedziu: niebieskie tło owalu – czerwony płomień znicza – zielona grań kolumny i zielona jej podstawa (bojownik też ma zielony strój, zielone są także „strąkowe” obramowania miniatur).

Na przedramionach podniesionych łap – podłużne pasy rodem z kilimów, na prawej górnej łapie – wizerunek flagi narodowej. Historia i kultura (muzyka, poezja, architektura, malarstwo, tkacka sztuka dywanów) widnieje w czterech miniaturach o kształcie orientalnych „strąków” na obrzeżach centralnego owalu ze zniczem. I tu znowu mamy poważną zagadkę. Oko widzi, ale nie wie, co. Rozpoznawanie i interpretacja potoczy się więc w zależności od tego „co”, od tego, jak to „coś” nazwiemy, a najwłaściwiej wtedy, kiedy się dowiemy,



jak to „coś” identyfikuje i nazywa sam autor malunku (w istocie zaś nie tyle autor, ile jego kultura i jego język).

W Europie figura, umownie nazwana tu „strąkiem”, od połowy XIX wieku jest powszechna w sztuce dekoracyjnej: w ornamentyce, we wzornictwie tekstylnym, w hafcie, w ubiorze, w biżuterii, a nawet w oprawach, na przykład, lusterek.

Francuzi – nazywają ten ornament *palme* lub zapożyczonym z języka farsji słowem *boteh*, które znaczy „wiązka liści”, ale odnosi się też do wzorów, które zawierają takie motywy i sensy jak drzewo, szyszka, gruszka, kropla, łza, płomień.

Amerykanie – mówią czasem *Persian pickles* („pikle perskie”), tkacze walijscy – *Welsh pears* („walijskie gruszki”), Anglicy – *paisley*, od nazwy szkockiego ośrodka tkackiego Paisley, gdzie już na początku XIX wieku zaczęto kopiować wzór *boteh/buta* z tkanin sprowadzanych z Persji, Indii, a zwłaszcza z szali z Kaszmiru.

Rosjanie – *бу́ма* (od uzbeckiego *butta* – ‘krzak’; ten sens zachował się w nazwach *индийский пальмовый лист* ‘indyjski liść palmowy’ i *персидский кипарис* – ‘perski cyprys’), a za Anglikami, *нейсли*, albo po swojemu, jako *восточный огурец* (‘ogórek wschodni’ lub raczej ‘orientalny’), *индийский огурец* (‘ogórek indyjski’), *турецкий огурец* (‘ogórek turecki’), *турецкий боб* (‘turecki bób’), a potocznie najczęściej *огурец* (‘ogórek’). Niekiedy dochodzi do dość dziwacznej motywacji jednej formy przez drugą: że kształt „ogórka orientalnego” jest podobny do kształtu „kiełkującego bobu” (i dalej interpretuje się i motywuje już nie „ogórek”, lecz właśnie „kiełkowanie”).

W Azji Środkowej to rozmaite warianty słowa *каламфур* (ros. *стручок красного перца* czyli ‘strąk czerwonej papryki’) lub *бадем/бодом* i bułgarskie *бадем* (‘migdał’).

Pstre, „egzotyzujące” lub odwrotnie – „domestikujące” i lokalne skojarzeniowe nazewnictwo podpowiada, że do importu leksemu ani znaczenia leksykalnego czy symbolicznego nie doszło. Nie zauważa się paradoksu, że na wzór na prowadzonej z Indii lub Iranu tkaninie, torebce bądź dywanie mówi się *paisley*, a „turecki ogórek”, albo „ogórek” – na wytworną, dostojną i uroczystą ozdobę (za czasów dynastii Safawidów [1502-1736] i Kadżarów [1794-1925] ornamentyka *boteh* lub *buta* stanowiła *decorum* koron, insygniów królewskich, strojów dworskich, wewnątrz pałacowych i cieszyła się dużą popularnością reszty mieszkańców imperium).

Mówi się, że pochodzi z Persji, z czasów dynastii Safawidów, i że stąd trafiła do kultur Azji Środkowej i Zakaukazia, w tym do Armenii i Azerbejdżanu. Do Europy przypuszczalnie już w drugiej połowie XVII wieku, głównie za sprawą brytyjskiego importu z Indii i Persji. Możliwe jednak, że jest znacznie starsza, i że wywodzi się z Indii. Teorie dotyczące genezy i symboliki są, rzecz jasna, wtórne, zależą od kulturowej orientacji zarówno użytkowników, jak i badaczy (też często kierujących się lokalnymi podaniami). Jedni widzą w tym, na przykład,

„(ciężarne) pijawki” i symbolikę „rozrodczości”; inni – stylizowane pędy gałązek cyprysów, będących symbolem życia i wieczności w kulturach zoroastryzmu; jeszcze inni widzą tu nawiązanie do Yin-Yang i taoizmu.

Taka wielość nie dziwi. Każdy system symboliczny dąży do pansemantyzmu. Cokolwiek napotyka, jeśli go nie odrzuca, to ujmuje w swoich kategoriach – zarówno znaczeniowych, jak i formalnych. Co może dziwić, to spotykane nazewnictwo. I tak, rosyjskie kojarzenie z ogórkiem, choć budzi pewien opór z powodu pospolitości i słabej rangi tego owocu w naszych kulturach, wydaje się trafniejsze, niż uzbeckie czy również rosyjskie skojarzenie ze strąkiem papryki. W końcu papryka jest w Europie i w Azji o wieki młodsza, przybyła tu dopiero w XV stuleciu, podczas gdy ogórek jest „rodzimy”, wywodzi się z Indii, a niektóre jego „zadziwiające” kształtem odmiany, takie jak kalebasa, *momordica charantia* (balsamka lub przepęklka ogórkowata; *karela* w hindi, *foo gwa/ku gua* po chińsku) kultywuje się specjalnie. Chyba że: papryka zrobiła odpowiednie wrażenie i stała się szczególnie cenna i pożądana, albo z kolei nazwa *каламфур* weszła w puste miejsce, nazwała wzór bez utrwalonej nazwy. Co do języków Azji Środkowej i Kaukazu, to tu mogą się zdarzać nawet kalki z rosyjskiego, z tej prostej przyczyny, że manufaktury rosyjskie dość wcześnie (od pierwszej połowy XIX wieku) zajęły się produkcją tkanin z takim deseniem właśnie na ten swój orientalny rynek i eksportowały tam swe tkaniny razem z ich nazewnictwem.

Tak czy inaczej, dla nas te „strąki” to wizualna figura Orientu, ukierunkowująca lokalizację tego niedźwiedzia i zakreślająca obszar poszukiwania jego symboliki. Dla publiczności tegoż Orientu – punkt wyjścia dla aktualizacji rozmaitych kontekstów i interpretacji. Przy pierwszym zetknięciu się, nam nic nie mówi, ale kiedy dotrzemy do symboliki jego wizerunków, to „powie” aż za dużo, niemniej będzie to tylko treść tej symboliki. Innymi słowy – poznamy jakiś ułamek dotychczas nieznanego nam symbolicznego systemu (lub kodu) danego regionu (konkretnie tu – Azerbejdżanu). Jeśli tak sprawę ująć, to się okaże, że rodzimej publiczności on powie tylko tyle, ile ta publiczność wie niejako z natury rzeczy. Czyli, z informacyjnego punktu widzenia – nic. Na zewnątrz ta komunikacja odbywa się sprawnie: „oni (za pośrednictwem swego autora) komunikują nam coś o sobie, pokazują, jakimi kategoriami i formami się kierują i jakie kategorie i formy wyznają”. Do wewnątrz z kolei jest to akt autokomunikacji, wydobywanie zasobów pasywnych na poziom aktywności i ich aktualizowania (artykułowania). W pierwszym („naszym”, czyli postronnym) typie komunikacji dominuje „rozumienie”, w drugim („ich”, czyli nosicieli danej kultury) – „przejmowanie się”, „przejęcie się”, „mentalne i emocjonalne zaangażowanie się”, stan typowy dla odbioru wyznaniowego, kultowego (tu najlepsze byłoby rosyjskie *проникновение, проникаться, проникнуться*). Na taki stan liczą przesłania wszelkich ideologii, zwłaszcza w okresach ich ustanawiania, albo, co obserwujemy dziś, narodowego samostanowienia.

Polski niedźwiedź (autor – Elżbieta Woźniewska) wywołał zrozumiałe zainteresowanie naszej publiczności, ale i zrozumiałe rozczarowanie. Jeden z internautów skomentował to tak: „Polski niedźwiedź się nie popisał. Wygląda jak połączenie kujawiaka z wycinankami kurpiowskimi”. Polonii w Sydney (a jeszcze bardziej Polonii w Chicago, gdyby tam go pokazano) o wiele łatwiej rozpoznać i uznać w nim „Polskę”, niż stałym mieszkańcom kraju. My musimy zbadać go okiem z bliska i dokładniej. Obcokrajowiec nie wypatrzy nic bez pomocy podręcznego opowiadania typu «to jest Lajkonik; to jest Złota Kaczka; to są wierzby, to wycinanka» i objaśniania, co to są te „Lajkonik; Złota Kaczka; wierzby i wycinanka” lub „aniołkowata główka w skrzydlatej rogatywce; postać, muzykująca na ligawce” i wreszcie szeroki pasiasty pas z charakterystycznym wiązaniem na brzuchu, bo inne niedźwiedzie, na przykład, z Algierii, Bośni, Gwatemali, Indonezji też podobnie się przewijają. Nie wymagają objaśnień „tur-żubr”, „dziewczynka-lalka na biegunach”, „sarna, lis, motyl, muchomor”. To motywy z dzieciństwa i rysunków dzieciennych. Zresztą wszystkie malunki na tym niedźwiedziu wykonane są w konwencji okazjonalnych pocztówek, ilustracji czytanek dla dzieci, chętnie nawiązujących do Skoczylasa, i, wydaje się, w konwencji „na szkłe malowane” lub zapomnianych już ofert pamiątkarskich Cepelii. W tym sensie, po dokładniejszym obejrzeniu, jest ten niedźwiedź wystarczająco „polski”.

Skąd więc zawód? Najpewniej z oczekiwania na potwierdzenie wpajanej nam na każdym kroku naszej „wyjątkowości”, ale też z wyczekiwania wyrazistej plastycznej „ikony” ogólnopolskiej. Tej tu nie ma. Nie ma tu propozycji tej miary, co głowiaste wierzby na plakacie z roku 1954 *V Konkurs Chopinowski 1955* Tadeusza Trepkowskiego, do którego nawiązują kształty wierzby na lewym biodrze niedźwiedzia. Autorka za bardzo tkwi w świecie dziecięcym, dla wielu generacji już prawie nieaktualnym. Polonię zagraniczną wzruszy, bo albo jest na tamtych lekturach i wzorach wychowana, albo nawet w warunkach izolacji kulturowej dalej je kultuwyje.

Oglądając tego niedźwiedzia w Warszawie, cudzoziemiec natomiast nic w nim „polskiego” nie rozpozna: nigdzie nie napotka potwierdzenia tego oferowanego wizerunku. Nawet w najbliższych sklepikach pamiątkarskich – tam prędzej zobaczy ławice rosyjskich *matryoshek* i zatrzęsienie egzotyki z Indii i Chin. Reszta miejskiej ikonosfery jest zupełnie inna. By docenić „polskość” tego niedźwiedzia, musiałby sporo nachodzić się po muzeach etnograficznych, poszperać w bibliotekach, księgarniach, odwiedzić parę miast, ale też pod specjalnym kątem jarmarcznych straganów i trafić tam raczej w specjalnym festynowym czasie. Internet także nic z tego nie pokaże, zwłaszcza, jeżeli się nie wie, co i w jakim języku wpisać.

Rozumie się samo przez się, że „ikona” nie musi być ikoniczna, czyli oparta na mimesis, na podobieństwie do reprezentowanego przedmiotu i otoczenia. Wystarczy motywacja semantyczna, ale też niekoniecznie wyprzedzająca, równie

dobrze może to być motywacja wsteczna, nadbudowana *ex post*, która silnie zwiąże ten wyraz z tym przedmiotem (tak działa też i mechanizm wszelkich resemantyzacji, dokonfabulowanych legend lub choćby anegdot, i ikonicznych „powrotów”).

Niedźwiedź słowacki (autor – Ľubomír Vavro) sprawia wrażenie folderu turystycznego. Cały brzuch zajmuje wielka wyrazista kolorowa fotograficzna panorama Bratysławy: widok znad Dunaju z portem pasażerskim i spacerowym statkiem na wznoszący się na wysokim wzgórzu nad murami miejskimi i nad pasem parkowym monumentalny zamek o czterech narożnych wieżach. Ten widok (jak widok na Hradczany Pragi czeskiej albo na Parlament w Budapeszcie) sam przez się stanowi już obiegową i utrwaloną w świecie ikonę Bratysławy. Jeżeli go się nie zna – zobaczy się go i rozpozna przyjeżdżając do Bratysławy, albo na niezliczonych pocztówkach, na przewodnikach po Słowacji lub zdjęciach w Internecie, a od 1 stycznia 2009 na rewersie 10-, 20- i 50-centówek słowackiego euro.

Nieco wyżej, po prawej ręce widza a na lewej piersi niedźwiedzia, w miejscu serca lub spodziewanego obłoczka, na błękitnym tle biało-niebiesko-czerwona flaga o zarysach granic Słowacji. Flaga z godłem państwowym: biały podwójny krzyż (*dvojkriž*, myląc go zwany lotaryńskim, w istocie zaś to patriarszy krzyż bizantyjski, który do Lotaryngii trafił za pośrednictwem morawskiego księcia Świętopelka I) na błękitnym trójwzgórzu (*trojvršie*), symbolizującym trzy słowackie pasma górskie – graniczące z Polską północno-wschodnie Tatry, południową, z pogranicza z Węgrami, Matrę i środkową Fatrę, którą, by uniknąć konfliktu, w „politycznie poprawnych” wypowiedziach dzieli się na Wielką i Małą i w ten sposób zastępuje Matrę (takie samo trójwzgórze o tych samych nazwach zachowało się w herbie Węgier). Godło na fladze wynika z potrzeby odróżnienia się od takiego samego układu barw Słowenii (która też ma na swej fladze godło państwowe: schematyczny wizerunek swego najwyższego szczytu Triglava) i Rosji (czysty *tricolor*). Figuruje ono także na narodowej stronie monet 1 i 2 euro.

Jeszcze wyżej (dla widza) od lewej do prawej łapy biegnie pod szyją szeroka pofałdowana wstęga przezroczystej kliszy fotograficznej albo raczej taśmy filmowej z pięcioma kadrami-zdjęciami. To skrócona kronika samostanowienia narodu, języka i państwowości Słowaków: w portretowej fotograficznej konwencji bracia Cyryl i Metody (sprawujący tu w latach 862-885 misję chrystianizującą i propagujący pismo słowiańskie), dalej, w centrum Ľudovít Štur (1815-1856; w 1843 skodyfikował język słowacki jako pełnoprawny odrębny język), generał Milan Rastisláv Štefánik (1880-1919; astronom, dyplomata, polityk, założyciel państwa Czechosłowacji) i u góry na lewej łapie bohater Praskiej Wiosny 1968 roku Alexander Dubček (1921-1992).

Jeśli z przodu mamy historię, narodo- i państwowotwórczą historię ze znakami heraldycznymi i z wizerunkiem stolicy, to na plecach kraj jako taki – jego *intérieur* i jego *esprit*, treść, którą świetnie oddawałyby słowa Mickiewicza „ty jesteś jak zdrowie”.

Tu na barkach półkole na wzór girlandy lub ogniw ceremonialnego łańcucha – seria 21 herbów miast i ziem Słowacji. Z identyfikacją nie ma problemu – wszystkie podpisane (np. Bojnice, Olavský Podzámek, Zvolen, Žilina). Obrazek na potylicy też ma jakiś podpis, niezbyt jednak czytelny, trzeba więc go rozpoznać. To słynne od XVIII wieku cieplice Piešťany. Na malunku widać kolumnadę – wejście na Kolonádový most, prowadzący na wyspę zdrojową na rzece Vah. Most, przykład słowackiego funkcjonalizmu, zbudował architekt Emil Belluš w latach 1930-1933. Na kolumnadzie jego zachodniego wejścia czytamy: „Saluberrimae pistinienses thermae (Trajan 1642)”. To cytat z wydanej w roku 1642 łacińskiej elegii czeskiego kaznodziei i pisarza Adama Trajana Benešovský’ego (1586-1650). Zachował go na swym malunku i Vavro. Nad wschodnim natomiast są słowa: „Surge et ambula”. Ich sens „Wstań i idź” unaocznie umieszczona tam rzeźba. Na obrazku Vavry tuż przed wejściem na promenadę widać jakiś posąg na schodkach nad wodotryskiem. Wygląda, jakby się szykował do zejścia po tych schodkach. Wiedząc, że to Piešťany i Kolonádový most, nietrudno rozpoznać w nim „ikonę” Piešťan – dzieło Roberta Kühmayera (1883-1962) *Barlolamač* (1934) – *Łamiący kulę*, czyli „uzdrowiony” i żadnych sztucznych podpór już nie potrzebujący rekonwalescent (wycofujący się w 1945 roku Niemcy tę rzeźbę i kolumnadę zniszczyli; zostały zrekonstruowane, ale nie w całości, w 1954 roku).

Środek pleców zajmuje pocztówkowy zbiorowy obraz pięciu wież z podpisem Trnava. To najstarsze (od 1238 roku) wolne miasto królewskie, zasłużony ośrodek kultu religijnego (w latach 1543-1820 tutejszy gotycki kościół św. Mikołaja pełnił funkcję świątyni katedralnej arcybiskupa z Esztergomu), uniwersytecki (Uniwersytet Trnavski i Uniwersytet Cyryla i Metodego) i ważny kulturalny ośrodek Słowacji (m.in. co dwa lata odbywa się tu prestiżowy Międzynarodowy Konkurs Śpiewaczy im. Mikuláša Schneidera Trnavsky’ego [1881-1959]).

Wieża na obrazku to: kościół św. Mikołaja, kościół św. Jana Chrzyciela i wieża ratuszowa w rynku, a ściślej – na placu św. Trójcy (Trojičné Námestie).

I na dole – rozległy panoramiczny widok gór. W tle majestatyczny i dobrze znany każdemu Słowakowi ośnieżony Kriváň, najwyższy szczyt Fatry (2494 m). To trwała ikona Słowacji. I nie tylko turystyczna. W latach 1960-1990 figurował na herbie wchodzącej w skład Czechosłowacji Republiki Słowackiej; od 1 stycznia 2009 znalazł się na narodowym awersie 1-, 2- i 5- słowackich eurocentówek.

Bliżej otoczona świerkami hala z szałasami pasterskimi, a z boku (na lewej łapie) stroma drabina wzdłuż wodospadu – jest to jeden ze szlaków rezerwatu Slovenský Raj, najpewniej Sokolia dolina i najwyższy (65 do 100 m) z wodospadów Słowacji – Závojový Vodopád.

Słowak, oglądając tego niedźwiedzia, poczuje się „w domu”, zawiedziony nie będzie – najwyżej chciałby jeszcze czymś tę „antologię” uzupełnić. Cudzoziemiec z kolei zachęci się, by ten kraj zobaczyć. Słowacja ma dookoła siebie potężnych rywali: Praga, Wiedeń, Budapeszt, Kijów i Lwów, Kraków. Gdyby jednak stał nie w porządku alfabetycznym, a według sąsiedzkiego towarzystwa (Czechy, Austria, Węgry, Ukraina i Polska), akcent na obiegowych „ikonach” i wybrana konwencja folderowo-fotograficzna, zapewniająca mu czytelność i wyrazistość, okazałyby się najcelniejsze.

Nie ma takiego podmiotu jak „kraj” i nie sposób mówić nie metaforycznie, że mamy tu do czynienia z „autoportretem/autokreacją/autoikonizmem”. Każdy niedźwiedź jest czyjś, każdy jest indywidualny i prezentuje indywidualną wizję artystyczną wybranego kraju. Z tą różnicą, że każdy plastyk wybiera motyw z różnego repertuaru i apeluje do nosicieli niejednakowych zestawów ikon o jego kraju.

Akcja *United Buddy Bears* kilku niedźwiedzi reprezentujących ten sam kraj jednocześnie nie przewodzi. Widz zawsze widzi więc tylko jednego. Towarzysząca akcja *Mini* na ogół dubluje normatywną – tu zdarzają się warianty tego samego plastyka lub nawet różnych plastyków. Ale wtedy widz musiałby obejrzeć obydwie. Wyjątkowo rzadko zdarzają się sytuacje, kiedy na jednej akcji mamy niedźwiedzia jednego plastyka, a na drugiej – innego. Do takich sytuacji należy, na przykład, Austria. Raz ją przedstawiał niedźwiedź *Buddy of Meeting Eyes* (autor – Roman Strobl), a raz muzyczny (ten był na Placu Zamkowym w Warszawie latem 2008; autor – Brigitta Eminger). Równocześnie można je zobaczyć i porównać albo w jakim albumie (o ile taki zbiorczy i kompletny istnieje), albo mając dwa katalogi, albo sekundując akcji i wyszukując w Internecie.

To bardzo interesujący przypadek. Pod jednym względem te niedźwiedzie są podobne: na żadnym nic Austrii, jak my sobie ją wyobrażamy, nie ma. Ni Alp, ni Tyrolu, ni Salzburga, ni Mozartów, ani nic z Hundertwassera, nic z folderów, pocztówek czy zatrzęsienia *souvenirów*.

Niedźwiedź Strobla – to same zdeformowane „oczonośy”, bez konturów twarzy, czyli nawet nie twarze. Możliwe, że tak właśnie nasze oko widzi rozmówcę – nie całość twarzy, tylko oczy i ich osadzenie (nos). Ale wtedy mielibyśmy tu swoistą kognitywną conceptualizację interlokucji. Własne oczy ten niedźwiedź ma zamknięte, nos malutki, czerwony, i mocno zaczerwienione policzki, powiedziałoby się „wypieki” z powodu bycia w centrum uwagi i skupienia na sobie tysięcy spojrzeń gromadnej zaciekawionej publiczności. Niewykluczone, że namalowane na nim oczy to uzewnętrznione odczuwanie przez niego naszych niedyskretnych spojrzeń. Wiedząc, że chodzi o Austrię, można by uruchomić skojarzenie z Freudem (speszony czy narcystycznie rozkoszujący się okazywaną mu uwagą?).

Sam Strobl, wyraźnie nawiązując do idei *Akcji*, mówi, że jego niedźwiedź to miejsce bezkonfliktowego spotkania najrozmaitszych spojrzeń najrozmaitszych nacji:

The whole world is looking at my bear. The manifold looks are reflected by his fur:

brown eyes

blue eyes

black eyes

green eyes

grey eyes

etc. eyes

Thus he offers his lumbering and well-humoured body as a meeting point for the diverse eyes of people and nations. And no one feels disturbed by anybody else.

W takim świetle tego niedźwiedzia należałoby kojarzyć ze współcześnie (a właściwie od początku XX wieku) bardzo powszechną koncepcją artysty – wystawiającego siebie, swoje wnętrze i swoje ciało na widok publiczny<sup>7</sup>.

Wygląda na to, że to swoisty manifest artystyczny Strobla, z jednej strony, a z drugiej – ikonizacja idei akcji *United Buddy Bears*. Nie da się jednak powiedzieć, że to „Austria”. Wprawdzie, pod względem plastycznym, z daleka może się kojarzyć z ekspresjonizmem austriackim, zwłaszcza z malarstwem Oskara Kokoschki (1886-1980), ale z bliska bardziej przypomina wczesnego Pablo Picassa (1881-1973), jego autoportret (znajdujący się w Galerii Narodowej w Pradze), a szczególnie twarze *Panien z Avignon* (*Les Femelles d'Avignon* z roku 1907; MOMA – Museum of Modern Art, New York).

Z zupełnie innego repertuaru wybiera na malunek swego niedźwiedzia Brigitta Eminger (1961). To niedźwiedź „muzyczny”, a mimo to nic z Mozarta, Straussów, walczyków, operetek, muszli koncertowych, katarynek.

Jest „austriacki”, bo na szyi i na lewym ramieniu ma czerwono-biało-czerwony pasek – w barwach flagi narodowej.

Na tym pasku z przodu uwieszona jest trąbka, a na plecach – akordeon. W górnych łapach „trzyma” instrumenty perkusyjne – wprowadzony po raz pierwszy przez Franza Liszta w koncercie fortepianowym *Es-Dur* triangel (prawa łapa) i tamburyn (lewa łapa). Na brzuchu na ukos widać z prawej strony dużą klawiaturę fortepianową, a z lewej altówkę. Do prawej łapy ma włożoną wielką wiolonczelę, a na lewej ma klarnet i na biodrze – bęben.

<sup>7</sup> Występujący na *Paradach Krów* motyw oczu mógłby się wydawać bardziej naturalny i uzasadniony, choćby z tego prostego powodu, że *wolooka* lub „krowiooka” to stały komplementujący epitet-przydomek Hery, małżonki Zeusa (greckie *Boopis/Boopida*). Tymczasem takiej, pomalowanej „w oczy” a nawiązującej do mitologii antycznej nie było nawet w Atenach (2006). Z motywów antycznych prawie wszędzie przewijał się tylko motyw „Porwania Europy”, mimo że chodziło o krowy, a nie o byki, i mimo że wszędzie, gdzie odbywały się parady, tamtejsze języki ostro rozróżniają je lektykalnie. Ale ogólnie pomalowanych „w oczy” krów było niemało – co najmniej kilkanaście.

Wozi zatem po świecie całą orkiestrę, a i sam ją stanowi. Z Austrią ma związek nie tyle wizualny, ile semantyczny i skojarzeniowy, apelujący do wiedzy o kulturze muzycznej Austrii co najmniej od XVIII wieku i do wiedzy o jej współczesnym życiu muzycznym, o licznych festiwalach, konkursach, koncertach, czy też o tamtejszych uczelniach muzycznych.

Z ideą akcji *United Buddy Bears* dość luźny, oparty na naiwnym stereotypie, że muzyka to wszędzie zrozumiały język uniwersalny i skuteczny środek jednoczenia (choć skądinąd wiemy, że ani nie „rozumiemy” cudzej muzyki, ani jej poza wysłuchaniem sami nie uprawiamy, i że potrafi skutecznie dzielić, jeżeli nie jest „nasza” lub „jak nasza”: nawet lubianego cudzego folkloru nie gramy i nie śpiewamy w tamtej manierze, lecz we własnej transkrypcji). W lakonicznej autointerpretacji Brigitta Eminger wyjaśnia:

Musik ist die Sprache, die in jedem Land der Welt verstanden wird. Sie ist eines der verbindendsten Elemente, die wir kennen und lässt kein Lebewesen ungerührt.

Unsere Hauptstadt Wien wird nicht umsonst als „Musikstadt” bezeichnet. Menschen aus aller Welt kommen nach Österreich, um hier Konzerte zu besuchen, Musik zu studieren oder historische Plätze unserer musikalischen Tradition zu besuchen. Österreichische Orchester und Solisten sind international begehrt und geschätzt.

Was liegt da näher, als meinen Bären – ausgerüstet mit so vielen Instrumenten, wie er nur tragen kann – auf die Reise zu schicken, um alle Menschen einzuladen, miteinander zu musizieren.

Niedźwiedzie Strobla i Eminger nie rywalizują ze sobą, ani nie polemizują. To dwie niezależne koncepcje Austrii. To my dopiero je zestawiamy i porównujemy. Z wnioskiem oczywistym: zbyt indywidualna inwencja, owszem, bywa ikonotwórcza, ale wtedy, kiedy nie podtrzymuje *image'u*, jakim kieruje się odbiorca, musi wejść w konflikt plastyczny z konwencjami wyznawanymi przez swoją widownię. Tu zaś strona plastyczna zawodzi – nie jest tak silnym bodźcem wizualnym, by się wdrukować w pamięć i na trwalej związać z wyobrażeniem o reprezentowanym przedmiocie (tu – wybranym kraju). Jak z kolei opisywać, mierzyć i porównywać siłę takiego bodźca – nie wiemy.

Na zakończenie tego pobieżnego przeglądu zastanawiające spostrzeżenie. Na paradach krów często się spotyka nawiązania do szeroko rozumianego dorobku kulturalnego kraju, regionu, miasta, rodzimego lub ogólnego, historycznego albo współczesnego, zajęć i wytworów. Na niedźwiedziach *United Buddy Bears* prawie nic z tego nie ma. Tu ikony buduje się z przyjętych emblematów, czasem z domyślnej, ale nie spektakularnej historii, w niewielkim stopniu z wątków ludowych, ze śladów wrażeń z dzieciństwa. Nie ma architektury, sztuki, literatury, muzyki, tego, czym na co dzień poszczególne kraje zazwyczaj się chwalą i co funkcjonuje jako ich *landmark* bądź logo. Nie ma też i propozycji wyjątkowych, takich, które z miejsca wdrukowywałyby się w pamięć i na trwalej wiązały



z reprezentowanym krajem. Można zrozumieć, że naczelną idea *Akcji* nie przewidywała popisów plastycznych. Można też zrozumieć, że przechwalanie się dorobkiem i osiągnięciami cywilizacyjnymi byłoby tu nie na miejscu. Niemniej to za mało, by wyjaśnić aż takie i tak powszechne „wyciszenie”. Przyczyna, jak się zdaje, leży gdzie indziej, w sferze o wiele trudniejszej do stwierdzenia, a tym bardziej do zbadania – w chęci pokazania się od strony „mentalności” i wyznaczonych wartości i postaw.

### Buddy bears as national icons

#### Summary

While huge herds of painted fiberglass cows of *Cow Parades* (first edition as *Country Side in View* took place in Zürich 1998 – idea by Walter Knapp, cow models by sculptor Pascal Knapp; since 1999 till today more than 60 cities and countries have organized their own *Cow Parade* [Chicago 1999, London 2002, Ventspils 2002, Prague 2004, Bratislava 2005, Moscow 2005, Warsaw 2005, Barcelona 2005, Tokyo 2006, Melbourne 2006, Edinburgh 2007, Istanbul 2007, Taipei 2008, Madrid 2009, San Jose in Costa Rica 2009]) represent cows as such, they are different everywhere and show artistic inventions of mainly local artists, the bears of international action *United Buddy Bears* (first exhibition – Berlin 2002/2003; authors of the project – Eva Herlitz and Klaus Herlitz) are not bears at all, even the Russian or German ones. Of course, their figures are bear-shaped and they look like huge bears (2,2 m tall), but all of them are similar and they stay the same during their travel round the world (2004 – Hong Kong, Istanbul; 2005 – Tokyo, Seoul; 2006 – Sydney, Vienna, Berlin again; 2007 – Jerusalem, Cairo; 2008 – Stuttgart, Pyongyang, Warsaw; 2009 – Buenos Aires, Montevideo). Each one of them is painted by one artist, and represents the artist and his/her country. Even more, while the cows have their names, which usually are their semantics (like Slovakian *Ta-Kravata-Ta*, Czech *Hemenex*, *Alchemicow*, *Arcimbolda*, *Couliflower*, Austrian *Moozart*, Scottish *The Three Grazers*, Polish *Biedronka*, *Cowstelacja Domuuuwka*, *Wars-Sawa*, Mexican *Bailarina*, *Precolombina*, *Frida Cawlo*, *Tacow*, *Vacas Lechera*, *Victoria Alada*, Russian *Chasovaya* [as located next to Red Square ‘clock cow’ and ‘guard of honour cow’], *Golden Byzantyne*, *Threeheaded*, *VIP-Corova*), the bears have no such names – their names are simply the names of their countries (Albania, Armenia, Austria, Azerbaijan, Belarus, Georgia, Israel, Japan, Lithuania, Kazakhstan, Poland, Portugal, Russia, Slovakia, Sweden, Ukraine, USA, Yemen, Zimbabwe).

It means that image on the bear’s body is both – an icon of the bear’s/artist’s country and the artist’s visual and semantic conceptualization of this country. In my planned book I analyse much more bears, but here just a few of them (from Czech Republic, Georgia, Armenia, Sweden, Azerbaijan, Poland, Slovakia and Austria). First of all I analyse circle structure and alphabetical order of the *Buddy Bears* action, which depends on the urban conditions (Zamkowy Square in Warsaw was too small for 142 bears and not so round, therefore planned circle had to be in some way opened and became a spiral line).

The meaning of alphabetical order one can notice only knowing the names of the countries in other languages and seeing radical disagreement between this order and his/her geographical mental map – then it sounds according to the main idea of the action *United Buddy Bears*: ‘each of places and each of neighbours are equal’.

Georgian and Armenian bears represent their countries by alphabetic images – Georgian (artist – Zurab Sumbadze) by “golden fleece” of scattered Cartvelic letters with the word «guli» (‘heart’) on its chest, Armenian (artist – Alexandr Gueivandov) by medieval image of the word «Hajastan» (which is Armenian word for European ‘Armenia’) and by symbolic image of pomegranate tree on its back. Azerbaijan (artist – Ebrahim Ehrari) visualizes its meaning ‘country of eternal fire’ (ancient «Âzarâbâdagân» contains «Âzar» – ‘fire’ and «âbâdag» – ‘place of cult’), i.e. by the image of monumental altar with a flame on its top. Swedish bear (artist – Laila Olofsson) is a dancing and singing character Rönnerdahl from a well-known song by Swedish poet, actor, and singer of XX century, namely Evert Axel Taube. Polish bear (artist – Elżbieta Woźniewska) appeals to Polish folklore and illustration of fairy-tales for children. Austrian (artist – Brigitta Eminger) by a set of musical instruments depicts Austria as a musical country. Slovakian one (artist – Lubomír Vavro) looks like a touristic photo-leaflet showing the main events of cultural history of Slovakia and its most important buildings and places.

Nevertheless, some important questions remain open. How do we (as foreign public) recognize and identify painted images? Do we understand them properly (against the pressure of our native language, culture and experience)? Do the visual proposals become for us the icons of that country and, eventually, do we memorize them without a helping camera?