

À propos Antropo

LISTOPAD 2025 | NR 1

ZIN SKN ANTROPOLOGII UWR

- Irys Maciejewska
Kobiecość koszmarem folkloru

- Klaudia Sobolewska
The Social Skin

- Natalia Mucha
Antropologia rzeczy - jak można zbudować swoją tożsamość w oparciu o przedmiot

- Malwina Morcinek
Come on your painter, your piper, and shine

- Wanessa Bazak
Futurystyczna architektura sennych marzeń

- Yahuen Czernik
Notatki podróżne z Podlasia

- Mel Mańkowska
Z prochu powstałeś i w piksele się obrócisz



IRYS MACIEJEWSKA

Kobiecość koszmarem folkloru

„Bądź grzeczny, inaczej przyjdzie po Ciebie Baba Jaga”. To zdanie słyszało wiele słowiańskich dzieci z różnych pokoleń. Jednakże przerażająca, stara kobieta nie jest charakterystyczna jedynie dla Słowian. Archetyp staruchy pożerającej dzieci występuje w wielu kulturach. W folklorze angielskim występuje Black Annis, w Brazylii możemy usłyszeć o Cuce. W Japonii natomiast natkniemy się na Yamaubę.

Według Witolda Vargasa skojarzenie Yamauby z Babą Jagą nasuwa się samo. Oba demony należą do jednych z najbardziej znanych zmor w swoich kulturach, przyjmują postać przerażającej staruchy, mieszkającej na odludziu. Obie również żywią się ludźmi, a przede wszystkim dziećmi¹. Należy jednak spojrzeć na obie kobiety pod zupełnie innym względem. Obie, w swoich kulturach, stały się reprezentacją kobiecej siły, a także postaciami kojarzonymi z feminizmem.

Jaga, dziś kojarzona jako okrutny potwór, w folklorze opisywana była również inaczej, jako kobieta wiedząca, znająca cykl życia i śmierci, potrafiąca uzdrawiać oraz kontaktować się

¹ W. Vargas, *Bestiariusz Japoński Yokai*, Olszanica 2021, s. 218.

ze światem umarłych. Można więc uznać ją za symbol kobiecej mądrości, z czym często utożsamiane są dziś również inne wiedźmy folkloru. Współczesne osoby, praktykujące witchcraft, do dziś wspominają Babę Jagę, jako symbol dzikiej, intuicyjnej kobiecości². We współczesnej literaturze fantazy autorzy decydują się wrócić do przedstawiania Jagi jako mądrej kobiety. W książce *Dom na Kurzych Łapach*, autorstwa Sophie Anderson, główna bohaterka, mieszka z demonicą będącą strażniczką bramy między światami. W tej historii autorka inspirowała się mądrością słowiańskiej Baby Jagi, odrzucając jej okrutność.

Japońska Yamauba, w języku polskim nazywana górską staruchą, również najczęściej kojarzona jest z przerażającą samotniczką, pożerającą dzieci. Skojarzenie owej *yokai*³ z kobietą wolnością zrodziło się z powieści Oby Minako *Yamauba no bisho*⁴. Główną bohaterkę uczono zaspokajania potrzeb innych członków rodziny, nie zważając na własne. Na łożu śmierci dostrzega, że córka nie zauważa jej starań i pragnie zapewnić swoim dzieciom większą wolność. Wtedy bohaterka

² A. Weiner – Borowiecka, *Baba Jaga – słowiańska wiedźma, intuicja, ziola i moc kobiet zaklęta w starych opowieściach*, 2025, <https://www.caramel.com.pl/blog/baba-jaga-slowianska-wiedzma-i-archetyp-dzikiej-kobiecej-mocy> [dostęp z dnia 26.11.2025].

³ Japoński demon, którego przykładem jest Yamauba.

⁴ Z japońskiego: Uśmiech Górskiej Staruchy.

marzy o tym, by poczuć się jak Yamauba, określana tu jako „wolna i nieskrępowana”.

Wizerunek Yamauby w baśniach japońskich nie jest jednak zawsze negatywny (choć z takim spotykamy się częściej). Niekiedy przedstawiana jest jako kobieta pomagająca ludziom dzięki swojej magicznej mocy. W jednej z legend górską starucha pomaga dziewczynie, chroniąc ją przed bandytami poprzez zmianę jej wyglądu na starą, nędznie ubraną kobietę⁵.

Zarówno Baba Jaga, jak i Yamauba, mimo pochodzenia z dwóch różnych kulturowo regionów, kojarzą się ze strachem i starością, które często idą w parze, ale także z demoniczną kobiecością, głęboko zakorzenioną współcześnie jak i w przeszłości. Yamauba, podobnie jak jej słowiańska kuzynka, to kobieta dzika, mądra, samotna, która w ten sposób staje się nieprzydatna społeczeństwu. Nie mieści się w kategoriach społecznie akceptowalnych, stając się „kobietą spoza słownika patriarchy”. Obie postacie folkloru musiały zostać potworami, gdyż dzika, autonomiczna kobiecość nie istniała w porządku męskiego świata⁶.

⁵ A. Kozyra, *Mitologia japońska. Opowieści o bogach i herosach, konteksty kulturowe, historia i współczesność*, Warszawa – Bielsko Biała 2011, s. 368 - 371.

⁶ M. Sobieraj, *Górska wiedźma Yamabna – kobieca dzikość, która przerażała mężczyzn patriarchy tradycyjnej Japonii*, 2025, <https://ukiyo-japan.pl/gorska-wiedzma-yamanba->

KLAUDIA SOBOLEWSKA

The Social Skin

In his text “The Social Skin”, Terence Turner explores how people shape their sense of self through their appearance. He provides an ethnographic thick description (Geertz, 1973) of the Kayapo, an Indigenous Amazonian tribe from Brazil. Turner shows how, for the Kayapo, becoming a human means moving from a natural, animal-like state to a social and cultural one. This transformation happens by following the group’s rules and being recognized as a complete member of society also understood as “being social”, which they see as a sign of health. Kayapo rules mainly concern the appearance of the group members and apply to: hair, hygiene, piercings, and body painting. Terence Turner argues that the skin becomes a barrier between the outside and the inside of the human world, which interact with each other and becoming crucial part of humanity in most of the cultures. (Turner, 1980, p. 43) Beyond cultural differences, it is skin and outward appearance that determine our identity, belonging and serve as a semiotic medium in social interactions.

[%E2%80%93kobieca-dzikosc-ktora-przerazala-mezczyzn-patriarchatu-tradycyjnej-japonii](#)
[dostęp z dnia 26.11.2025].

Turner provides several examples to support his argument. What caught my attention the most while reading is the meaning which hair holds in the Kayapo culture. Hair is associated with the inside of the human – so the natural, animal version of the self. Kayapo believes that hair has to be shaped and kept under control, so that the society doesn't see the person as a threat, but as a part of the tribe. Everyone in the community cuts their hair in a specific way, most often very short. Long hair, on the other hand, represents sexuality, energy, and power. As Turner notes, mostly married couples are permitted to wear long hair. Their relationship had been approved by the community with the ceremony, and they are allowed to be reproductive, therefore, they and their children, as a product of that energy, may keep the hair long. The moment of cutting the hair of the child is an important, symbolic event, which represents the separation from the parents and beginning of maturing in their own “sexual powers”.

Another point Turner makes is a concept of being dirty. Blood, body odour, food remains on the body are seen by the community as a form of dirt associated with the animal side of human nature. Therefore, maintaining the good hygiene is essential to stay “social” and “healthy” member of the tribe and not be seen as a threat.

The Kayapo tribe also use the body paint, which also is never random. Every colour holds the symbolic meaning. There are two main colours used by them – black and red. Colour black is representing the transition between the social and natural world. It is painted on the parts of the body that holds natural powers and animal tension, like the trunk of the body, thighs and upper arms. The red is applied to body parts that are in contact with the outside world – so hands, feet, area around the eyes. The style of painting the body is different for male, females and children. To be a part of the community it is crucial to follow the rules.

All this comes down to the behaving accordingly and appearing accordingly to the community rules and restrictions. Only this can ensure the belonging to the group and safety. I found Turner's arguments persuasive and thought-provoking. As mentioned in class, human beings are, after all, animals, who need rules and restraint their primal instincts to build a culture and live as socialized members of their group. Referring to Geertz's concept of the Thick Description, it is easier for me to understand the case of the Kayapo through the detailed description of their culture and rules that shape their identity. Thick Description allow us to see the world from the point of view of the groups unfamiliar to us. It shows their experiences,

feelings, surroundings and relationships in detail so the reader can better understand their culture. The Kayapo tribe stands out for its unique customs, but Turner's concept of *The Social Skin* does not only apply to them. In fact, it also applies to us Europeans. Our clothing, hair colour, piercings – all of these things are our conscious decisions, which holds a meaning, revealing our characteristics, group affiliation, acts of rebellion to be different from our group. It is often easier to find out such patterns in distant cultures, than in our own. It is difficult for us to be critical and honest about our own behaviours. (Ellis, 2004)

Bibliography:

1. Ellis, Carolyn (2004) *The Ethnography I: A Methodological Novel about Auto Ethnography*. AltaMira Press.
2. Geertz, Clifford (1973) *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*. New York: Basic Books.
3. Turner, Terence (1980) *The Social Skin*. London: Temple Smith.

NATALIA MUCHA

Antropologia rzeczy – jak można zbudować swoją tożsamość w oparciu o przedmiot

Czym konkretnie jest rzecz? Nie jest to wszystko, co materialne w naszym otoczeniu – kwestię tę należy spróbować odpowiednio zawęzić. Marek Krajewski definiuje przedmioty jako „rzecz wykonaną przez człowieka”, gdzie wykonywanie ma oznaczać wytwarzanie, niszczenie, posługiwanie się nim oraz wszelką aktywność, która wprowadza rzecz w obręb świata ludzkiego⁷. W tym sensie można więc odnieść wrażenie, że przedmiot to coś wyłącznie podległego człowiekowi, co uzyskuje sens tylko dzięki temu, że się nim posługujemy.

Ludzie wykazują tendencję do posługiwania się opozycją człowiek-rzecz, chcąc w ten sposób zdefiniować siebie i swoją pozycję w świecie. Ironicznie jednak ta właśnie zależność wyraża i umacnia nierozzerwalny związek ludzi z przedmiotami. „Ludzie to nie rzeczy, ale jednocześnie tam, gdzie nie ma rzeczy, nie ma też tego, co ludzkie”⁸.

⁷ M. Krajewski, *Przedmiot, który uczłowiecza...*, [w:] idem, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013, s. 43.

⁸ M. Krajewski, *Przedmiot, który uczłowiecza...*, [w:] idem, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013, s. 44.

Prezenty, pamiątki czy dobra spadkowe – ludzie potrafią obdarzyć miłością niezliczoną liczbę przedmiotów wydających się na pierwszy rzut oka naprawdę niepozornymi. Za pomocą rzeczy ludzie mają w zwyczaju ułatwiać sobie adaptowanie się do środowiska⁹. Przedmioty obdarzone szczególnym uczuciem i upodmiotowione poprzez dzielenie wspólnego losu mają możliwość symbolicznego „zabierania głosu”¹⁰. Jest to szczególnie ważne tam, gdzie realny głos człowieka bywa uciszany przez społeczeństwo lub władzę. Symbolicznego głosu przedmiotów nie da się wyciszyć. Chcąc sprawić, by przestały mówić, można je jedynie zniszczyć.

W ten sposób rzeczy zaczynają uczestniczyć w relacjach społecznych. Ich obecność może stać się narzędziem przetrwania, osvajania niepewności czy budowania własnego miejsca w świecie.

*

Przedmioty często stanowią fundament procesu budowania tożsamości. Widać to szczególnie w przypadku obiektów, które długo nam towarzyszą i w ten sposób stają się zapisami emocjonalnej biografii człowieka. Wspólna historia utrwała się

⁹ Ibidem, s. 45.

¹⁰ E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 13.

w ich materialności: wytarciach, zagięciach czy zniszczeniach. Fizyczne ślady użytkowania mogą sprawiać wrażenie, że przedmiot „żyje” razem z człowiekiem, zmieniając się równoległe do jego doświadczeń.

Taki przedmiot nie musi mieć wartości użytkowej, może być jedynie zabawką, czy pamiątką, a jednak ma szansę stania się częścią procesu kształtowania empatii, poczucia bezpieczeństwa czy emocjonalnej stabilności. Przedmiot może pełnić funkcję towarzysza czy elementu ułatwiającego adaptowanie się w nowych sytuacjach.

W efekcie relacja między człowiekiem a rzeczą przestaje być asymetryczna. Obie strony nawzajem na siebie oddziałują: człowiek nadaje mu znaczenie, a przedmiot wpływa na emocjonalny, społeczny i symboliczny rozwój właściciela.

*

W przestrzeni internetowej od kilku lat można zauważyć rosnącą świadomość na temat użytkowania przedmiotów. Trendy dotyczące zabawek, kosmetyków czy drobnych obiektów codzienności nie używają pojęcia „antropologia rzeczy”, jednak są z nim ściśle związane. Przedmioty zaczynają budować coraz większą podmiotowość, a ich obecność staje się ważnym punktem odniesienia dla tożsamości użytkowników.

Zmiany te można odczytywać w kontekście szerszych przemian społecznych. Anna Gańko zauważa:

Zmiana w traktowaniu rzeczy odpowiada zmianie w społeczeństwie, opowieść o jednej staje się też do pewnego stopnia opowieścią o drugiej. W ten sposób rzeczy i opowieści o nich mogą stać się przyczynkiem do refleksji na temat procesów zachodzących w społecznościach - to kolejna z ról rzeczy w narracjach.¹¹

Współczesny człowiek żyje w nieustannym ruchu: zmienia miejsca zamieszkania, środowiska, tryb życia. Przedmioty podążają za tym ruchem, a ich funkcja ewoluuje. Ulegają zmianom fizycznym, ale zmienia się też sposób, w jaki są postrzegane. Relacja człowieka z przedmiotem zyskuje nowe znaczenia wraz z kolejnymi etapami życia.

Przedmioty mogą ułatwiać nam postrzeganie siebie jako ludzi. Dzięki naszemu własnemu wkładowi w rozwój nauki za pomocą rzeczy stale ułatwiamy sobie funkcjonowanie w społeczeństwie.

¹¹ A. Gańko, *Rzeczy opowiedziane. Przyczynek do antropologii rzeczy*, „Etnografia. Praktyki, Teorie, Doświadczenia” 2019, nr 5, s. 200.

Adaptowanie się do rzeczywistości za pomocą narzędzi jest rzeczą bardzo *ludzką*¹².

Historia pojedynczego przedmiotu, nawet tak prozaicznego jak zabawka z dzieciństwa, może odsłonić jednostkowe procesy kształtowania się empatii, radzenia sobie z emocjami czy wchodzenia w dorosłość. Rzeczy uczestniczą w budowaniu tożsamości, dokumentują rozwój człowieka i pozwalają uchwycić to, co bywa trudne do wyrażenia słowami.

¹² M. Krajewski, *Przedmiot, który uczłowiecza...*, [w:] idem, *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa 2013, s. 45.

MALWINA MORCINEK

Come on you painter, you piper, you prisoner, and shine –

kilka słów o pierwszym liderze Pink Floyd

W 2025 roku *Wish You Were Here* kończy pięćdziesiąt lat. Mija dokładnie pięć dekad od momentu, gdy Pink Floyd stworzyli jeden z najbardziej poruszających albumów o nieobecności. To płyta, która nie tylko opowiada o stracie, ale nadaje jej również nowe znaczenie – długie, przestrzenne wejście *Shine On You Crazy Diamond* brzmi tak, jakby ktoś próbował przywołać ducha dawnego przyjaciela. Syd Barrett staje się w tej narracji symbolem tej straty – kimś, kogo nie ma, ale kogo obecność jest bardzo odczuwalna. Rocznica *Wish You Were Here* to nie tylko jubileusz muzyczny, ale również pretekst do ponownego zastanowienia się nad tym, kim był człowiek, którego cień przesłania cały album.

Syd, a dokładniej Roger Keith Barrett, urodził się tuż po zakończeniu II Wojny Światowej w Cambridge. Zanim stał się ikoną brytyjskiej psychodelii, wykazywał ogromne zainteresowanie sztukami plastycznymi, spędzając każdą możliwą chwilę na malowaniu bądź też szkicowaniu. Dopiero w trakcie podjętych studiów artystycznych na Camberwell Art School, dołączył do zespołu Rogera Watersa, który w prędkim

czasie przekształcił się w Pink Floyd¹³. W zespole Barrett był nie tylko liderem, ale także osobą odpowiedzialną za znaczącą część tekstów, które pojawiły się na ich debiutanckim krążku – *The Piper at the Gates of Dawn*. To w jego geniuszu można również dopatrywać się ukształtowania ich wczesnego brzmienia.

Myśląc o psychodelii, nie tylko jako nurcie w sztuce, ale również patrząc na nią w szerszym kontekście, najczęściej wizualizuje się ją jako zjawisko typowo amerykańskie, w której dominowali hipisi w busach oraz różnego rodzaju substancje psychoaktywne. A jednak to Syd Barrett, jako jedna z kluczowych postaci brytyjskiej sceny muzycznej lat 60., stworzył jej najbardziej brytyjską odsłonę: przepelnioną dziecięcą ciekawością, surrealizmem oraz typową brytyjską dziwnością. Uznawany za pioniera muzyki psychodelicznej, w utworach skomponowanych dla Pink Floyd, jak również i tych, które pojawiły się na jego obu solowych płytach, zauważalny jest dar Barretta do łączenia eksperymentalnych form muzycznych z nieco prostszymi melodiami. Dodatkowo, teksty jego utworów można potraktować jako swojego rodzaju poezję, w której pozostał wierny swoim licznym zainteresowaniom,

¹³ M. Watkinson, P. Anderson, *Syd Barrett & the Dawn of Pink Floyd*, Omnibus Press & Schirmer Trade Books, 2007, s. 40.

odwołując się zarówno do dzieł malarskich, jak również angielskiej literatury dziecięcej, którą uczynił swoim głównym źródłem inspiracji¹⁴. Świadome i zauważalne odwołania do twórczości Kennetha Grahame'a, Edwarda Leara czy też Hillaire'a Belloc'a, pozwalają na to, aby uznać je za wyraz prywatnych skłonności, lecz przede wszystkim potraktować jako aktywny dialog Barretta z przeszłością, choć przede wszystkim z tradycjami literackimi¹⁵.

Po całkowitym porzuceniu działalności muzycznej w 1972 roku, Barrett powrócił do swojego głównego zainteresowania, które istniało jeszcze przed Pink Floyd – do malarstwa. Pozostawiona przez niego twórczość plastyczna nie jest zbyt obfita, lecz wskazuje na to, że wraz z rozwojem swojej twórczości wzniósł się ponad swoje osiągnięcia malarskie. Zachowane między innymi abstrakcje, martwe natury czy też pejzaże wskazują na jego niesamowity talent, ale także ukazują one artystę zmagającego się z ciężarem własnej twórczej osobowości. Co ciekawe, głównie w latach 70., Barrett zaczął traktować swoją sztukę jako formę terapii, jako własną

¹⁴ R. Chapman, *Syd Barrett. A very irregular head*, Faber & Faber, 2010, s. 246.

¹⁵ J. Palacios, *Syd Barrett i Pink Floyd. Mroczny świat*, Sine Qua Non, Kraków, 2015, s. 23.

przestrzeń, w której mógł tworzyć bez presji widowni. Znany był z niszczenia wielu swoich ukończonych dzieł, co jeszcze bardziej podkreśla jego złożoną relację z własnymi pracami¹⁶. Jego obrazy, jak również i wcześniej powstałe grafiki okładek muzycznych, przedstawiają go jako artystę ponad wszystko bardzo silnie związanego ze swoim wewnętrznym światem.

Jednym z najbardziej znanych momentów w historii rocka jest 3 czerwca 1975 roku i studio Abbey Road. Pink Floyd są w trakcie swojej ostatniej sesji nagraniowej do albumu *Wish You Were Here*, gdy niespodziewanie w studiu pojawia się postać otyłego, ogolonego i niekomunikatywnego mężczyzny, w którym dopiero po jakimś czasie Wright, a następnie Waters, rozpoznają Barretta¹⁷. Trudno o bardziej symboliczny moment: człowiek, który był tematem ich elegii, pojawia się w momencie, gdy *Shine On You Crazy Diamond* zostaje właśnie ukończone. Utwór będący jednocześnie celebracją geniuszu Barretta, oplakuje również jego nieobecność. Samo spotkanie w studiu było dla zespołu bolesnym, ale także i ostatecznym doświadczeniem – pokazało jak bardzo Barrett żył poza orbitą

¹⁶ J. Palacios, *op. cit.*, s. 563

¹⁷ R. Chapman, *op. cit.*, s. 342.

Floydów, a jednocześnie w niej tkwił, niezależnie od tego, jak dawno postanowił odejść.

Syd Barrett pozostaje postacią, która opiera się pełnemu zrozumieniu i może właśnie z tego powodu tak bardzo nadal fascynuje. Nie nagrał tuzina albumów ani też nie koncertował przez dekady, a jednak jego wpływ zarówno na sztukę, jak i muzykę, jest nieproporcjonalnie duży wobec długości kariery. To, co zostawił, można dość trafnie porównać do wczesnych pokazów świetlnych proponowanych w trakcie koncertów Pink Floyd – krótkie, intensywne błyski, które w znaczący sposób zapisały się w pamięci zbiorowej. *Wish You Were Here* po pięćdziesięciu latach na nowo przypomina o tej paradoksalnej obecności w nieobecności. Barrett nie jest jedynie mitycznym *szalonym diamentem*, lecz ponad wszystko jedną z najbardziej enigmatycznych postaci lat 60. Jednocześnie stał się nie tylko symbolem niebezpieczeństw związanych ze sławą, lecz także konsekwentnych dążeń do wolności. Jego życie także aktualnie współbrzmi z ideą artysty, który odmawia konformizmu za cenę osobistej tragedii życiowej.

WANESSA BAZAK

Futurystyczna architektura sennych marzeń na podstawie albumu Arctic Monkeys *Tranquility Base Hotel + Casino*

Fantazyjne, niemal senne wizje architektów, którzy odrzucali utarte zasady projektowania budynków, doszły do głosu na początku XX wieku, a dzieła twórców takich jak Antonio Sant'Elia, Eero Saarinen czy John Lautner do tej pory wpływają na artystów. Jednym z przykładów takiego oddziaływania jest szósty album brytyjskiego zespołu Arctic Monkeys – *Tranquility Base Hotel + Casino* wydany 11 maja 2018 roku¹⁸. Dzieło to jest albumem koncepcyjnym, którego treść oscyluje wokół wydarzeń, które rozegrały się w wyimaginowanym kurorcie znajdującym się w Tranquility Base¹⁹ – miejscu, gdzie Neil Armstrong i Buzz Aldrin z misji Apollo 11 postawili pierwsze kroki na Księżycu.

Kluczowym impulsem dla Alexa Turnera stał się film Federica Felliniego *8½*, opowiadający o twórczej blokadzie

¹⁸<https://www.nme.com/news/music/arctic-monkeys-discuss-lyrics-departure-sound-autobiographical-new-album-2300317> [dostęp z dnia 17.11.2025].

¹⁹[https://www.stereogum.com/1995502/premature-evaluation-arctic-monkeys-tranquility-base-hotel-casino/reviews/premature-evaluati on/](https://www.stereogum.com/1995502/premature-evaluation-arctic-monkeys-tranquility-base-hotel-casino/reviews/premature-evaluati-on/) [dostęp z dnia 17.11.2025]; <https://www.rollingstone.com/music/music-features/arctic-monkeys-start-over-628863/> [dostęp z dnia 17.11.2025].

reżysera próbującego nakręcić film science fiction²⁰. Turner, sam zmagając się z podobnym kryzysem, stworzył album, który poprzez estetykę science fiction porusza temat własnych wspomnień i trudności procesu twórczego.

Równolegle z muzyką powstawała warstwa wizualna albumu. Fotografia z okładki prezentuje model tytułowego hotelu ustawiony na magnetofonie Revox A77²¹. Punktem wyjścia był szkic heksagonu – symbol szóstego albumu zespołu – który stał się obrotowym logo hotelu. Turner wykonał cały model samodzielnie z kartonu, nazywając go modelem lobby, gdyż jak mówił w wywiadach artysta „takie rzeczy zazwyczaj znajdują się w lobby budynków, które reprezentują”²². Pomysł na wykonanie takiego dzieła wziął się z filmu Stanley’ a Kubricka *Lśnienie*, gdzie



Okładka albumu *Tranquility Base. Hotel + Casino*,
https://en.wikipedia.org/wiki/Tranquility_Base_Hotel_%26_Casino#/media/File:Arctic_Monkeys_%E2%80%93_Trquility_Base_Hotel_&_Casino.png [dostęp z dnia 17.11.2025].

²⁰<https://www.nme.com/big-reads/big-read-arctic-monkeys-science-fiction-allows-explore-real-world-2311629> [dostęp z dnia 17.11.2025].

²¹<https://www.billboard.com/music/rock/inside-arctic-monkeys-tranquility-base-hotel-casino-alex-turner-interview-8357304/> [dostęp z dnia 17.11.2025].

²²<https://www.rollingstone.com/music/music-features/arctic-monkeys-start-over-628863/> [dostęp z dnia 17.11.2025].

właśnie w hotelowym lobby pojawił się model labiryntu z żywopłotu²³.

Podczas tworzenia bryły hotelu Turner wzorował się na architekturze Johna Lautnera, czy Eero Saarinen²⁴.

Budynek biurowy Darrowa w Beverly Hills projektu Lautnera składa się ze zwężających się co piętro „listew”, między którymi występują prześwity. Analogiczną zasadę Turner zastosował w swojej wizji hotelu. Również monumentalne filary oraz przeszklona elewacja portu lotniczy Washington-Dulles autorstwa Saarinen²⁵ stanowiły inspirację do stworzenia Tranquility Base.

Silne inspiracje wynikają także z filmu Kubricka *2001: Odyseja kosmiczna*²⁶. Turner odwołał się do dokumentacji scenografii przedstawiającej Lunar Hilton – oddział sieci hotelu Hilton, który miał znajdować się na Księżycu²⁶. Pomysłu nie zrealizowano, a sam pomysł został ogłoszony przez Barrona Hiltona w trakcie konferencji Amerykańskiego Stowarzyszenia

²³<https://www.rollingstone.com/music/music-features/arctic-monkeys-start-over-628863/> [dostęp z dnia 17.11.2025].

²⁴<https://www.rollingstone.com/music/music-features/arctic-monkeys-start-over-628863/> [dostęp z dnia 17.11.2025].

²⁵<https://www.radiox.co.uk/artists/arctic-monkeys/arctic-monkeys-tranquility-base-hotel-casino-album/> [dostęp z dnia 17.11.2025].

²⁶<https://edition.cnn.com/travel/article/hilton-hotel-on-moon-scncmd/index.html> [dostęp z dnia 17.11.2025].

Astronomicznego. Koncepcja zakładała budynek umieszczony pod powierzchnią Księżyca, z piętrami mieszczącymi bar, pokoje oraz zaplecze techniczne.



Projekt Lunar Hilton. Źródło: <https://www.bbc.com/future/article/20120712-where-is-hiltons-lunar-hotel> [dostęp z dnia 17.11.2025].

Fascynacja Alexa Turnera futurystyczną i filmową estetyką jest widoczna również w dwóch teledyskach promujących album. W *Four Out of Five* akcja rozgrywa się w barokowym Castle Howard oraz stacji metra Marienplatz w Monachium – zestawienie to tworzy kontrast między historyzującą architekturą ziemską a futurystyczną wizją budownictwa, może już w przestrzeni kosmicznej. Teledysk *Tranquility Base Hotel + Casino* nakręcono w monumentalnym Peppermill Reno – ogromnym amerykańskim mega-hotelu. Lokalizacja miała dać widzom przedsmak wnętrza wyobrażonego księżycowego hotelu, a także pozwolić im się zatracić w równie futurystycznie brzmiącej melodii.

Powrót motywów, jak wiadomo, w sztuce zdarza się często, jednak *Tranquility Base Hotel + Casino*, nie tylko czerpie z wymienionych wyżej inspiracji, lecz jest dziełem, gdzie zarówno aspekt wizualny oraz muzyczny przenosi odbiorcę do innego, odległego w czasie i przestrzeni miejsca.

YAUHEN CHERNIK

Notatki podrózne z Podlasia (lata 2022-2024) [fragmenty]

O istnieniu społeczności białoruskiej na Podlasiu dowiedziałem się dopiero po przeprowadzce do Polski. Było to dla mnie dużym zaskoczeniem – uświadomić sobie, że na wschodzie kraju od wielu stuleci mieszkają Białorusini, którzy są rdzennymi mieszkańcami tych ziem. Zafascynowany tym odkryciem, wkrótce postanowiłem udać się w tamte strony, by osobiście zobaczyć i usłyszeć polskich Białorusinów – poznać ich kulturę, język i codzienne życie. (...)

Rok 2024 (...)

Wycieczka szósta

Dwa miesiące po festiwalu w Czeremsze zorganizowałem spotkanie z dobrze znanym działaczem kulturalnym Doroteuszem Fionikiem. Odbyło się ono w jego prywatnym Muzeum Małej Ojczyzny w Bielsku Podlaskim, mieszczącym się w wiekowej dzielnicy Studziwody.

Zdaniem pana Doroteusza wszyscy mieszkańcy Podlasia, którzy rozmawiają lokalnymi dialektami, są w istocie Białorusinami. Gdy wspomniałem o osobach z okolic Kleszczel, które uważają się za Ukraińców, Fionik odparł, że jest nie

bardzo zadowolony podziałem w regionu na Ukraińców, Białorusinów i inne nacje. W jego ocenie, lepiej byłoby, gdyby mieszkańcy tych terenów uważali się po prostu za Rusinów – w duchu dawnej tradycji Wielkiego Księstwa Litewskiego (WKL), gdzie językiem urzędowym był tzw. język ruski (dziś nazywany starobiałoruskim czy staroukraińskim).

W czasie rozmowy Fionik pokazał mi oryginalny dokument z XVI wieku, wydany w Studziwodach w języku ruskim. Gdy go przeczytał na głos, rzeczywiście dało się zauważyć, że wiele słów i form gramatycznych brzmiało znajomo – bardzo zbliżone do współczesnych dialektów podlaskich.

Zaskoczyła mnie również informacja o kilku różnych wariantach pisowni dialektu podlaskiego:

1. **Cyrylica klasyczna** – przypominająca zapis literackiego języka białoruskiego, ale **bez litery „ŷ”**.
2. **Cyrylica alternatywna** – z dodatkowymi znakami jak „**j**” (**odpowiednik „ň”**) oraz **apostrofem** („**’**”) pełniącym funkcję miękkiego znaku, a także **dyftongami** zapisanymi w formie nawiasów nad literami, które wydłużają dźwięki (w tej właśnie pisowni została napisana książka Doroteusza, którą później kupiłem).

3. **Łacinka białoruska** – zbliżona do klasycznej łacinki używanej w języku białoruskim.
4. **Łacinka polska** – czyli zapis fonetyczny dialektu z wykorzystaniem alfabetu polskiego.

Pan Doroteusz popiera tę różnorodność ortograficzną, twierdząc, że lepiej, by istniało wiele swobodnych sposobów wyrażania języka, niż gdyby władze próbowały to odgórnie kontrolować. Dla twórczości literackiej – jego zdaniem – wolność formy to coś bezcennego. (...)

Doroteusz wyraził sceptycyzm wobec przypisywania pieśni wiejskich do konkretnej nacji. Uważa, że bardziej adekwatnym określeniem jest np. „piosenka ze wsi pod Wołkowyskiem” czy „piosenka z Kleszczel”, ponieważ w czasie, gdy te pieśni powstawały, nie istniały jeszcze współczesne podziały narodowe. Cały ten teren był „ruską ziemią” – w sensie historycznym i kulturowym. (...)

Po naszej rozmowie pan Doroteusz pokazał mi swoje muzeum. Składa się ono z dwóch tradycyjnych chat wiejskich – w jednej z nich niegdyś mieszkali przodkowie Doroteusza.

W pierwszym domu zrekonstruowano codzienne życie Białorusinów podlaskich z przełomu XIX i XX wieku. Pomieszczenia zostały urządzone w stylu dawnej wsi: z

typowymi meblami, tkaninami i narzędziami używanymi przez chłopów. Moją uwagę zwróciła m.in. niewielka drewniana wanna, używana niegdyś do solenia mięsa – przykład sprytnego, praktycznego podejścia do konserwowania żywności w warunkach wiejskich.

W drugim budynku znajdowały się różnorodne eksponaty: znaleziska archeologiczne (gliniane i porcelanowe naczynia), tradycyjne podlaskie stroje ludowe, a także drewniane rzeźby przedstawiające mieszkańców wsi – wykonane przez lokalnych rzemieślników. Na podwórzu muzeum zobaczyłem jeszcze większe figury z drewna, przedstawiające postaci historyczne ważne dla regionu. (...)

Kolejnego dnia wspólnie z panem Doroteuszem pojechaliśmy samochodem do wsi Widowo na poranne nabożeństwo w niewielkiej cerkwi prawosławnej — była niedziela. (...)

Po zakończeniu liturgii długo rozmawialiśmy z Doroteuszem o lokalnych tradycjach cerkiewnych. Opowiedział mi, że w miejscowych cerkwiach przyjęło się wygłaszać kazania i ogłoszenia właśnie po rosyjsku — podobnie jak modlitwy w języku cerkiewnosłowiańskim, jego zdaniem pozwala to nadać nabożeństwu odświętny, duchowy charakter i odróżnić je od codziennego życia.

Zapytałem również, dlaczego elementy nabożeństwa, które zwykle odprawia się wieczorem (jak wieczernia i jutrznia), tutaj miały miejsce rano, przed liturgią. Doroteusz wyjaśnił, że na sobotnie wieczorne nabożeństwa przychodziło zbyt mało wiernych, dlatego postanowiono połączyć je z niedzielną poranną liturgią, która cieszy się większą frekwencją. (...)

Wyniki (z całości badań):

- 1) Lokalna ludność identyfikuje się na różne sposoby, choć większość nadal uważa się za Białorusinów. Spotyka się również osoby, które określają swoją tożsamość jako ukraińską, argumentując to tym, że lokalny dialekt brzmieniowo jest bliższy językowi ukraińskiemu, a wśród popularnych pieśni ludowych znajdują się także te o ukraińskim pochodzeniu. Są też ludzie, którzy w ogóle nie zastanawiają się głębiej nad swoją narodową przynależnością i raczej uważają się za Polaków, wychodząc z prostego założenia, że oni sami i ich przodkowie od pokoleń mieszkają na ziemiach polskich. Osoby pochodzące z Podlasia, lecz obecnie mieszkające poza tym regionem, zazwyczaj w znacznym stopniu uległy procesowi polonizacji i obecnie identyfikują się jako Polacy.

- 2) Pomimo faktu, że znaczna część młodzieży opuszcza Podlasie i osiedla się w dużych miastach, gdzie niemal całkowicie przyswaja polską kulturę, można zaobserwować pewne oznaki odrodzenia lokalnego dialektu. Po części przyczyniają się do tego miejscowi działacze kulturalni, piszący książki, artykuły czy wykonujący pieśni w gwarze podlaskiej.
- 3) Główną cechą przywiązania do podlaskiej tożsamości pozostaje prawosławna wiara. Nawet osoby niemal całkowicie spolonizowane – zarówno rodowici mieszkańcy Podlasia, jak i ich potomkowie żyjący dziś w dużych miastach z dominującą polską kulturą i językiem – zazwyczaj nadal pozostają wierni prawosławiu.
- 4) Inną cechą tożsamości podlaskich Białorusinów jest pamięć o przemocy i represjach. Wiele osób wywodzących się z tych ziem pamięta tragiczne wydarzenia z 1946 roku, których ofiarami byli ich przodkowie. Niektórzy pamiętają także o prześladowaniach prawosławnych w czasach II Rzeczypospolitej.

MEL MAŃKOWSKA

Z prochu powstałeś i w piksele się obrócisz

WSTĘP

Przyzwyczajeni jesteśmy, szczególnie w okresie okołozadusznym, do myślenia o cmentarzach w “tradycyjny” sposób – jako nekropolie, wypełnione grobami i zniczami (przynajmniej w naszym, polskim i głównie katolickim, kontekście). Cmentarz definiowany może być jako “miejsce przeznaczone do pochówku zmarłych (ludzi bądź zwierząt) bez względu na stan prawny, właściciela/zarządcę terenu czy wielkość, na którego powierzchni znajdują się elementy zieleni”²⁷. Takie rozumienie cmentarza, poparte również prawem polskim²⁸, zmusza nas do myślenia o nim jako miejscu – fizycznie ulokowanym w przestrzeni. I o ile nie zapowiada się, by w najbliższych latach tradycyjne cmentarze miałyby zniknąć, można zastanowić się, jaka czeka nas przyszłość pochówków i upamiętniania zmarłych. Może ta przyszłość już tu jest – w postaci cmentarzy wirtualnych?

²⁷ Pojęcia stosowane w statystyce publicznej, <https://stat.gov.pl/metainformacje/slownik-pojec/pojecia-stosowane-w-statystyce-publicznej/2681,pojecie.html>, [dostęp: 12.11.2025].

²⁸ Ustawa z dnia 31 stycznia 1959 r. o cmentarzach i chowaniu zmarłych (Dz. U. 1959 Nr 11 poz. 62).

CMENTARZ JAKO MIEJSCE PAMIĘCI

Ważną funkcję cmentarza, obok miejsca pochówku, jest funkcja miejsca pamięci. Za Pierrem Norą można wyróżnić dwa rozumienia miejsca pamięci – topograficzne (fr. *site de mémoire*) oraz metaforyczne (fr. *lieux de mémoire*). Pierwsze odnosi się do miejsc, gdzie wydarzyło się coś godnego upamiętnienia, natomiast drugie nie musi dotyczyć fizycznej lokalizacji, a może oznaczać wydarzenie czy postać, w których “krystalizuje się narodowe dziedzictwo”²⁹. W przypadku cmentarzy można wykazać, że stanowią ważny element komunikacji wiedzy o przeszłości i stanowią jedną z podstaw do tworzenia się tożsamości lokalnej. Z punktu widzenia pamięci jednostkowej są też miejscem wspomniania zmarłych, a czasem także komunikacji z nimi. Wciąż mowa jednak o miejscach fizycznie istniejących, gdzie materialne elementy są nośnikami pamięci – nagrobek z imieniem, w którym znajduje się fizyczne ciało, na który zanosimy “realne” znicze. Istnieje jednak alternatywa, która przenosi wszystkie elementy potrzebne do ukonstytuowania miejsca pamięci w świat wirtualny, pozbywając się konieczności podróży na cmentarz.

²⁹ K. Kończal, *Miejsce pamięci* [w:] *Modi memorandi: leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Warszawa 2014, s. 230.

WIRTUALNY CMENTARZ

Na początek warto rozróżnić dwa istniejące pojęcia. “eCmentarze” czy internetowe wyszukiwarki grobów są stronami, gdzie można wyszukać istniejące fizycznie groby – stanowią ewidencję cmentarzy zlokalizowanych w różnych miastach. Inną sprawę stanowi natomiast “Wirtualny cmentarz”³⁰, na którym można “postawić nagrobek” dla kogoś (człowieka bądź istoty nie-ludzkiej), który może fizycznie nie istnieć. Choć prawnie istnieje konieczność pochówku, rodzina zmarłego może zdecydować się na pochówek tradycyjny bądź kremację, a w przypadku zwierząt nie-ludzkich także na “utyлизację”.

“Wirtualny cmentarz” pozwala na “odwiedzanie” nagrobka osoby zmarłej bez konieczności wychodzenia z domu, co w wielu przypadkach może być dobrą alternatywą dla osób z ograniczoną mobilnością, osób przebywających na emigracji czy osób, które zdecydowały się nie stawiać nagrobka dla osoby zmarłej. Dodatkowa opcja “zapalania znicza” pozwala na odwzorowanie tradycyjnego rytuału dokonywanego na fizycznych cmentarzach. “Wirtualny cmentarz” może być tym

³⁰ Wirtualny cmentarz, <https://www.wirtualnycmentarz.pl/>, [dostęp: 12.11.2025].

samym rozumiany jako miejsce pamięci – stanowi przestrzeń do upamiętniania zmarłych, a strona internetowa jest nośnikiem pamięci, gdzie umieścić można nie tylko najważniejsze dane zmarłej osoby, ale także jej zdjęcie czy zostawić notatkę. “Cmentarz wirtualny” stanowić może również miejsce przepracowania swoich emocji i żałoby w przestrzeni domowej i komfortowej – za pomocą komputera, “we własnych czterech ścianach”.

PODSUMOWANIE

O ile cmentarze wirtualne nie zastąpią konieczności pochówku zmarłych, stanowić mogą alternatywę dla aspektu pamięciowego cmentarzy. Na podstawie przeprowadzonych przeze mnie badań nie są one jeszcze popularnym rozwiązaniem, natomiast można zastanowić się nad ich przyszłością. Czy w świecie, w którym wiele osób przemieszcza się lub emigruje, cmentarze takie mogą stać się normą upamiętniania zmarłych? Czy “proch” zostanie zastąpiony przez “piksele”? I jeśli tak, jakie może mieć to skutki wobec budowania swojej tożsamości?



Kolaż: Mel Mańkowska



Rock of Cashel, Irlandia, fot. Klaudia Sobolewska



Korekta

- Aleksandra Furtak
- Mel Mańkowska
- Natalia Mucha

Skład i grafika:

- Wanessa Bazak

kolaż na okładce głównej:

- Wiktoria Rękas

kolaż na okładce tylnej:

- Wiktoria Rękas (górny)
- Malwina Morcinek (dolny)

