

Andrzej Szyjewski
Uniwersytet Jagielloński

„TWORZENIE KRAJU” (*MAKING COUNTRY*) JAKO ZASADA PRZEKŁADALNOŚCI TREŚCI MITYCZNYCH NA RYTUALNE W TRADYCJACH ABORYGEŃSKICH

Wprowadzenie

Termin *making country* w „aborygeńskim angielskim” obejmuje swoim znaczeniem kluczowy dla tradycji australijskich proces kreowania zamieszkałych terytoriów przez siły sakralne. Analiza porównawcza narracji kreacyjnych dowodzi, że koncentrują się wokół takich elementów jak:

- stworzenie rzeźby terenu nadające cechy charakterystyczne niezróżnicowanemu terytorium;
- napełnienie jałowego krajobrazu życiem: źródłami wody i duchami-zarodkami istot żywych;
- wprowadzenie obrzędów niezbędnych do regeneracji życia, zarazem funkcjonowania społecznego ludzi i przemian cyklu wegetacyjnego¹.

Procesy te stanowią wzajemne metaforyzacje w warstwie narracyjnej i symbolice, tworząc wielopoziomowy układ kon-

¹ Cf. SZYJEWSKI 2014, *passim*, zob. zwłaszcza 133–141.

tekstowy dla kolejnych powstających mitów i obrzędów. W konsekwencji tworzy się „magazyn” wspólnej australijskiej symboliki, ściśle wiążąc się z całokształtem mitycznego modelu świata.

Z tej perspektywy związek kompleksów obrzędowych z mitami jest bardziej skomplikowany, niż chcieliby teoretycy-aborygenolodzy ubiegłego wieku, uważający mity za wymyślane *ad hoc* racjonalizacje dla zapożyczanych obrzędów. W perspektywie „tworzenia kraju” tak obrzędy, jak i narracje mityczne są ściśle ze sobą powiązane za pośrednictwem krajobrazu. Jego elementy charakterystyczne są wyposażone zarówno w mityczną „historię” (*Dreaming* w aborygeńskim angielskim), jak i zrytualizowane zasady działania niezbędne dla wykorzystania „mocy” danego elementu krajobrazu. W tym kontekście treści mityczne stają się scenariuszami obrzędowymi i odwrotnie, odprowadzane obrzędy kreują odpowiednie pieśni, które będą tajemnymi wyznacznikami odpowiednich miejsc.

Mit – pieśń – rytuał

Mity z punktu widzenia Aborygenów są Snami, czyli działaniami dysponujących mocą twórczą herosów-przodków rzutowanymi na pozaczasową perspektywę i przywoływanymi w różnych sytuacjach wymagających odwołania do ich mocy. Sen może się manifestować na wiele sposobów. Jednym z nich jest jego opowiadanie, które jednak nie ma wartości samej w sobie. Jest jedynie próbą zamknięcia Snu w słowach, tak jak symbole rytualne są próbą wizualizacji Snu. Wśród tych form oralnych wyrażania Snu pojawiają się pieśni jako tak bardzo odzwierciedlające sytuację Snu, że należy im się szczególny szacunek i ochrona. Jako te same słowa i melodie, które śpiewali przodkowie totemiczni, są tak przesycane mocą kreacyjną, że są zarazem niebezpieczne i święte, wymagając oddzielenia barierą tajemnicy od codziennej rzeczywistości. Analogicznie pewne znaki i obrazy są nie tyle wyobrażeniami przodków, co

ich tworam i bądź hipostazami, dlatego muszą być ukrywane przed oczami profanów. Sfera „ukryta”, utajniona, jest domeną w pełni inicjowanych, dorosłych członków społeczności i podlega podziałowi zgodnie z układem płciowym. Rzeczy tajemne męskie będą ukrywane przed kobietami, a żeńskie — przed mężczyznami, wszystkie zaś — przed niewtajemniczonymi.

Konsekwencją takiego rozumienia narracji mitycznych jest nie tylko ścisłe powiązanie tekstu mitu i tajemnej pieśni z działaniami obrzędowymi, ale też z miejscami, gdzie one są wykonywane. Zgodnie aborygeńskim modelem świata Sen wyznacza sposób ukształtowania krajobrazu. Przodkowie swoimi działaniami doprowadzili do przekształcenia jednorodnego pierwotnie terenu w zróżnicowany, pokryty drzewami, skałami, wzgórzami i szczelinami krajobraz. Każde wyróżniające się miejsce jest wobec tego związane z odpowiednim fragmentem mitu wędrowki przodka, opisującym jego powstanie, oraz z pieśnią wówczas wykonywaną.

Ze względu na silne skojarzenie pieśni i symboli z osobą przodka totemicznego nie każdy dojrzały członek społeczności może się nimi posługiwać. Stanowią one „własność” osób uznawanych za potomków przodka totemicznego, predestynowanych do strzeżenia świętości, często uważanych wręcz za reinkarnowanych przodków. Takie osoby nazywa się „właścicielami” mitów bądź rytuałów. Na Pustyni Zachodniej najczęściej używanym w tym kontekście terminem jest *kirda*, z tym że dotyczy zwykle całej połowy (*fratrii*), z którą skojarzony był przodek. Druga połowa nie może być w całości separowana od tajemnych treści będących „własnością” pierwszej, jako że rytuały odprawiane są wspólnie i ci z członków przeciwnej połowy, który przeszli inicjację, mają prawo uczestnictwa w ich działaniach, choć nie powinni ich odgrywać. Ponieważ dzięki temu „niezaangażowaniu osobistemu” mogą krytycznym okiem spoglądać na odgrywany mit, ich zadanie zwykle polega na sprawowaniu pieczy nad „właścicielami”, ozdabianiu ich odpowied-

nimi wzorami, zapewnianiu żywności i opału, ochronie przed zranieniem czy poparzeniem. Dlatego nazywa się ich „wykonawcami” – *kulungulu*. W aborygeńskim angielskim będą to odpowiednio określenia: *bosses* i *workers*.

Zdaniem A.P. Elkina² głównym środkiem przekazu treści, symboliki i znaczeń mitów aborygeńskich są pieśni. W wersjach „świeckich” śpiewane są przy różnych okazjach, jednak „najbardziej uderzające jest uczenie sakralnych pieśni świeżo inicjowanych”³. Są to obrzędowe pieśni, ściśle związane z rytuałami, odwołujące się do działań przodków Czasu Snu. Tego typu pieśni nie są długie, zwykle składają się z wielokrotnie powtarzanych (*ad nauseam* – twierdzą Spencer i Gillen) pojedynczych dwuwierszy (kupletów) o bardzo skondensowanej treści:

Tubylcze pieśni i melorecytacje są krótkie; w istocie są niemal kodami, pełniącymi funkcje mnemoniczne, z istotnych przyczyn tajemnymi. Mówią istotnie niewiele, ale zarówno śpiewacy, jak i słuchacze wypełniają luki czy tworzą historie w umysłach, czerpiąc z magazynu plemiennych praw, zwyczajów, wierzeń i mitów, które od dzieciństwa otrzymują od rodziców, krewnych i starszyzny, jak też z własnych obserwacji. Zdawkowość, rytm i zbiorowa natura pieśni zapewniają mniej więcej dokładny przekaz. To z kolei zapewnia, że interpretacja i tło mityczne pozostaną w miarę spójne. Bez mnemonicznych i „doktrynalnych” kodów pieśni szybko wśród tych niepiśmiennych ludzi nastąpiłaby utrata mitycznej, moralnej i doktrynalnej ciągłości⁴.

Nieco inaczej jest na północno-wschodniej Ziemi Arnhema, gdzie pieśni są dłuższe i bardziej ekspresyjne⁵. Zwykle śpiewane w pierwszej osobie, opowiadające o dokonaniach przodków, z którymi utożsamia się wykonawca. „Pieśni są integralną częścią tak mitu Djanggawul, jak i rytuału, ponieważ te trzy ele-

² ELKIN 1968, 128–137.

³ *Ibidem*, 129.

⁴ *Ibidem*.

⁵ BERNDT 1952, 60.

menty są wzajemnie od siebie zależne. [...] żaden rytuał *Nara* nie może obejść się bez ich akompaniamentu”⁶, pisze Berndt.

Należy zatem wyobrażać sobie tajemne pieśni jako rodzaj trwałego szkieletu, na którym rozpięta jest zmienna tkanka mitycznych narracji. Zdaniem Berndta także i pieśni podlegają zmianom, pewne wyrazy są zastępowane innymi albo zmienia się ich szyk⁷. Prawdopodobnie rytm i melodia pozostają niezienne, podobnie jak zestaw *n a z w* własnych: imion postaci mitycznych i toponimii. Dzięki temu informatorzy Spencera i Gillena potrafili podać prawidłowy układ imion i miejsc, w których zatrzymywali się wędrujący Achilpa, ale nie byli w stanie przekazać niemal żadnych szczegółów i symboli związanych z wędrownkami przodków Achilpa w tradycji Aranda⁸.

Pieśni nie są bowiem szczegółowym zapisem działań przodków, jedynie mnemotechnicznie wskazują na pewne kluczowe elementy. Ponieważ jednak pieśni należą do dziedziny tajemnej, ich język odbiega od codziennego języka używanego do spraw zewnętrznych, co czyni je niemal niemożliwymi do dosłownego przetłumaczenia. Tę odmienność tworzy się na różne sposoby: zwielokrotniając pewne sylaby, przekształcając fonetykę, posługując się archaizmami i terminami zaczerpniętymi z sąsiednich języków, tworząc specjalną terminologię znaną jedynie wtajemniczonym⁹. Kilka słów wiersza zostaje totalnie wypełnione treściami symbolicznymi, tworząc rodzaj palimpsestu o zagęszczonych znaczeniach. „Im mniej zrozumiały jest język pieśni, tym ważniejsze są wydarzenia, o których ona mówi”¹⁰. Kod możliwy jest do złamania dzięki znajomości narracji mitycznych i działań obrzędowych związanych z pieśniami. „Każda z tych pieśni — pisze Strehlow — jest związana z określonym centrum obrzędowym i postacią mityczną bądź grupą przod-

⁶ *Ibidem*, 61.

⁷ BERNDT 1978, XVIII.

⁸ STREHLOW 1933, 199.

⁹ CLUNIES ROSS 1986, 242.

¹⁰ DONALDSON 1964, 248.

ków totemicznych”¹¹. Ma wobec tego ściśle przyporządkowanie i bezpośrednie przełożenie na cechy krajobrazu i działania obrzędowe. Tej korelacji nie byli początkowo świadomi badacze tradycji australijskich, tymczasem wydaje się, że relacja: pieśń — mit — rytuał — krajobraz stanowi klucz do zrozumienia funkcjonowania religii Aborygenów. Jak stwierdza Geza Róheim: „Znaczenie rytuału można pojąć jedynie po wysłuchaniu dwóch wersji mitu (prozaicznej i pieśni) oraz komentarzy wyjaśniających pieśń”¹². W innym tekście uściśla problem:

Z punktu widzenia etnografii Australii mit w prozaicznej formie nigdy nie zawiera wszystkiego; trzeba dodać, że prawdopodobnie nawet w połączeniu z pieśnią pozostaje niekompletny. Intensywne badanie mitów powinno opierać się na tabelarycznym porównaniu motywów ze wszystkich wersji¹³.

Ponieważ pieśń jest zwykle pojedynczym wersem lub dwuwierszem, odnosi się do pojedynczego działania przodka w danym miejscu. Wymaga to niekiedy rytuału, do którego przygotowania mogą trwać bardzo długo, ponieważ impersonatorzy przodków i pozostali uczestnicy muszą się ozdobić wzorami stanowiącymi do k ł a d n e odtworzenie wzorów na ciałach przodków. To działanie, zwykle w postaci mozolnego przyklejania różnobarwnego puchu ptasiego lub roślinnego specjalnie utoczoną ludzką krwią, może rozciągnąć się na cały dzień. Spencer i Gillen opisują ceremonię żaby z *Imanda* (*Unchichera* w terminologii Spencera i Gillena; *Intjtjera* Strehlowa) odprowadzaną w ramach kompleksu *Engwury* u Aranda. Zdumieni stwierdzają, że przygotowanie stroju impersonatora zajęło ok. 5 godzin, natomiast sam obrzęd *Qubara Unchichera* trwał 3 minuty.

Na jego [właściciela ceremonii] głowie umocowano wysoki, lekko spłaszczony hełm wykonany w zwykły sposób i całkowicie po-

¹¹ STREHLOW 1971, XIII.

¹² RÓHEIM 1974, 74.

¹³ RÓHEIM 1945, 26–27.

kryty koncentrycznymi kręgami z puchu na przemian białego i różowego. Reprezentowały korzenie pewnego eukaliptusa w Imanda. Całe jego plecy i klatka piersiowa aż po biodra stanowiły jednolite masę białych cętek, każda otoczona kręgiem białego puchu; ich zróżnicowane wymiary przedstawiały żaby w różnym wieku; na wewnętrznej stronie ud miał białe linie przedstawiające łapy dojrzałych żab. Na głowie miał wielką Czuringę żaby długą na pięć stóp, ozdobioną wstęgami puchu i zakończona wiązką piór sowy. U jej podstawy widniały wiązki puchu orła klinoogonowego, przymocowane do patyków wystających promieniście z przystroju głowy. Około dwudziestu sznurów z futra oposa, długich na dwie stopy ozdobiono różowym i białym puchem, a na końcach pęczkami białych i czarnych końcówek ogonów kangurów króliczych. Umocowane wokół głowy niemal całkowicie zakrywały twarz, która również była pokryta masą białego puchu¹⁴.

Zgodnie z mitem żaba wyskoczyła spod korzeni drzewa eukaliptusowego w Imanda, gdzie rozgrywała się pierwsza *Engwura* na terytorium Aranda, i spotkała się z wędrującymi przodkami Achilpa. Niezwykły, imponujący przystrój impersonatora żaby w czasie obrzędu ma wyobrażać to drzewo i jego korzenie. Mimo że sam obrzęd trwa bardzo krótko, wydaje się, że stanowił przełomowy moment przebiegu *Engwury*. Polega na zaskoczeniu adeptów, którzy na dźwięk warkotek wyłaniają się z łożyska strumienia. Wtedy skulony dotąd impersonator żaby wyskakuje z wykopanej jamy, a zdumieni adepci okrążają go, zaganiani przez parę starszych kręcących warkotkami i śpiewających: *Wha! Wha!*¹⁵.

Przyczyna takiego wysiłku jest jasna. Zarówno sama czuringa użyta do przystrojenia impersonatora, jak kształt i barwy ozdób oraz wydawane dźwięki były tymi samymi parafernaliami, ozdobami i pieśniami, jakie mieli na swoim wyposażeniu przodkowie Czasu Snu. W efekcie chodzi o kompletne odnie-

¹⁴ SPENCER, GILLEN 1899, 343; SPENCER, GILLEN 1927, 274–275.

¹⁵ SPENCER, GILLEN 1899, 343; SPENCER, GILLEN 1927, 276.

sienie działania rytualnego do sytuacji mitycznej tak, by uruchomić pokłady sakralnej mocy posiadanej przez przodków, co pozwala na utrzymanie *staus quo* w zmiennym czasie rzeczywistości.

Pieśni i mity w perspektywie „tworzenia kraju”

Czołowemu aborygenologowi XX w., Ronaldowi Berndtowi zawdzięczamy zapisanie unikalnego zestawu 188 pieśni należących do cyklu *Djanggawul*, które śpiewane są w czasie obrzędu *Nara fratirii Dua*, jednego z serii obrzędów „wyższego wtajemniczenia”, którym powinni podlegać mężczyźni Yolngu. Niestety, opublikowane zostały jedynie tłumaczenia angielskie, gdyż drugi tom pracy *Djanggawul*, w którym miała być zawarta analiza tekstów oryginalnych, nigdy się nie ukazał. Tym niemniej daje to niezwyklej możliwość obcowania z aborygeńską poetyką i filozofią zarazem.

Pieśni te są nie tylko po prostu ‘tradycyjne’, są także święte, ponieważ każda z nich zasadniczo jest ‘boskiej’ kompozycji. Są tak skonstruowane, by szczegółowo opisać wszystkie zdarzenia, jakie miały miejsce podczas wędrówek rodzeństwa Djanggawul, od czasu kiedy opuścili swą duchową siedzibę na wyspie Bralgu, dopóki nie dotarli w pobliże Milingimbi. Jest tu spora doza powtórzeń, ukochanych przez aborygeńskich pieśniarzy, są słowa ‘wewnętrzne’ i ‘zewnętrzne’, alternatywy do codziennego użycia w mowie i bogactwo aluzji symbolicznych. Język pieśni nie jest archaiczny czy silnie specjalistyczny, jak to bywa na innych obszarach w odniesieniu do tajemnych treści, lecz jest to w większości przypadków zwykły język mówiony, okazjonalnie przerywany świętymi słowami czy inwokacjami używanymi wyłącznie w tym kontekście. W efekcie [w przeciwieństwie do innych obszarów – A.S.] pieśni są konstruowane tak, by były dla wszystkich zrozumiałe. Śpiewa się je zgodnie z tradycyjnym rytmem, gdzie słowa są skracane, wydłużane bądź akcentowane tak, by dopasować się do melodii¹⁶.

¹⁶ BERNDT 1952, 61.

Jako krótka ilustracja interesujących nas procesów posłuży fragment pieśni [42], opisujący wędrówkę rodzeństwa Djanggawul, podpierających się laską w postaci sakralnego słupa *mauwulan*. Miejsca, w które wbijają *mauwulan*, zostają napełnione ich twórczą mocą.

We walk along, *waridj* Bralbralm with the aid of the *mauwulan rangga*, prodding the ground with its point:

With hips swaying, clapping our sticks as we sing, making good country, plunging in the *mauwulan* point.

Making the country for us, with Bildjiwuraroidju, with the *mauwulan*.

Ourselves *waridj*, we lean on the *mauwulan*, going into Birimalei.

Yes, *waridj* Djanggawul, thus we plunge in our *mauwulan* point into Gauwara [place of the sacred sandhill]...

Why, *waridj*, shall we put in here the point of the *mauwulan*?

We shall plant here the roots of the sacred *djuda* tree, *waridj* Bralbral, putting in the point of *mauwulan*...

There it stands, that *djuda* tree. We invoke the sacred *bugali* (that it may grow)¹⁷.

W pieśni pojawia się kluczowy termin: „making country”, funkcjonujący powszechnie w aborygeńskim angielskim, w języku Yolngu wyrażany jako: *wa:nga buma*¹⁸. Taka aktywność jest głównym zadaniem Djanggawul i ma silne powiązania z czynnościami zapładniającymi. „Tworzenie kraju” jest przemienianiem jałowego, suchego i bezpłodnego otoczenia w bujnie rosnący, wypełniony zwierzyną i ludźmi różnych klanów obszar. Czynnikiem umożliwiającym zapładniającą aktywność jest moc sakralna (*mareiin/maraiin*) ukonkretniona w postaci świętych przedmiotów *rangga*. Głównym *rangga* jest słup *mauwulan*, którym podierały się siostry Djanggawul od momentu wylądowania. Posługując się nim, ustanowiły święte

¹⁷ BERNDT 1952, 105.

¹⁸ TAMISARI 2002, 93.

miejsca, takie jak *Jelangbara*, „największe centrum kultu Djanggawul na północno-wschodniej Ziemi Arnhem i po dziś dzień najważniejsze”¹⁹. Z otworów po słupie tryska słodka woda, wyrastają drzewa, wyskakują zwierzęta i ludzkie duchy-zarodki. Tym samym metaforycznie zostają zrównane ze sobą takie działania jak: wbijanie obrzędowego słupa w ziemię, odbywanie zapładniającego stosunku seksualnego, sadzenie rośliny oraz zostawianie śladów (*luku* bądź *djalkiri* – „szlaki”, „tropy”), czyli przemierzanie terytorium przez mitycznych przodków przekształcające jego powierzchnię. Każde z tych miejsc, w których Djanggawul dokonywali swych działań, zostaje w pieśni wymienione, tym samym jego nazwa staje się immanentną częścią tak terytorium, jak i rytuałów.

„Tworzenie kraju” w micie Djanggawul jest zostawianiem śladów po przedmiotach *rangga*, co oznacza, że są one ucieleśnieniem tworzonego terenu. „Zakłada to, że *rangga* są przekształceniami cech kraju jak też, że przedstawienia przedmiotów, miejsc i przodków obrazowane na wzorach wymalowanych na ciele są permanentnie związane z krajem”²⁰. Tym samym mieszkańcy danego terytorium skupiają się wokół świętych przedmiotów, zostawionych przez przodków, by wykonywać obrzędy ku ich czci, zgodnie z zasadą: jedna grupa/kraj-jeden Sen-jeden rytuał (*ba:purru wanggany-madayin wanggany-bunggul wanggany*)²¹. Kraj, terytorium, miejsce (*wa:nga*) ma w tej metaforyce swoje posadowienie w śladach aktywności przodków, określanych jako ich „kości” (*ngaraka*), którymi są święte miejsca oraz związane z nimi święte przedmioty *rangga*.

Warto przypomnieć, że moc kreacyjna *maraiin* manifestuje się u Djanggawul w postaci niezwykle wydłużonych narządów płciowych, penisa brata i łechtaczek sióstr Djanggawul. Ponieważ zgodnie z przebiegiem mitu po skróceniu narządów

¹⁹ BERNDT 1952, 27.

²⁰ KEEN 1994, 49.

²¹ STANNER 1984, 159.

ich odcięte części zmieniły się właśnie w przedmioty *rangga*, zatem ich użytkowanie przez rodzeństwo (stosunki seksualne) staje się analogiem manipulowania przedmiotami *rangga* w czasie rytuałów. W tej metaforyce wytryskiwanie źródła wody = stosunek seksualny = napełnienie kraju duchami-zarodkami, przebywającymi przy zbiornikach wodnych.

W konsekwencji wędrówka Djanggawul wyznacza najistotniejsze święte miejsca, centra rozmnożenia i centra kultowe zarazem. Produktem jest bowiem pole semantyczne zawierające w sobie sensy każdego z odnoszonych do siebie zjawisk. Ono w istocie tworzy mit, którego sens oscyluje wokół zapładniania, wyposażania w moc przekształcania rzeczywistości, przejścia przez śmierć. Mit osadzony jest w konkretnych miejscach terytorium, w których powinny być odprawiane obrzędy i śpiewane pieśni, aby *mareiin* mogła wpływać na rozwój i utrzymanie życia i świętości.

Mit, rytuał i pieśni *Wanpingi*

Próbując zrozumieć, w jaki sposób wiązały się ze sobą działania obrzędowe, śpiewane pieśni i narracje mityczne, musimy wykorzystać opublikowane australijskie scenariusze obrzędowe. Niestety, niewiele z nich zawiera pełne teksty pieśni, należące z reguły do sfery tajemnej. Jako przykład zostanie zatem wykorzystany opis ceremonii inicjacyjnej *Ngallunga*²² u Pi-tjantjatjara, obserwowanej przez Gezę Róheima²³. *Ngallunga sensu stricto* polega na spuszczeniu krwi z rany po subincyzji przez starszych, wtajemniczonych mężczyzn, w obecności inicjowanej młodzieży.

W czasie obrzędu wykonawcy potrzásają penisami w górę i w dół, pokazując świeże rany po subincyzji. Jeden z nich silnie szapie penis i potrzása nim. Patrzy na niego: jeśli nie ma wystarczającej

²² Terminem *ngallunga* określa się nie tylko sam ten ryt, ale wszelkie mity i ceremonie związane z inicjacją. *Ngallunga* dosłownie znaczy „ja i ty/my jesteśmy przyjaciółmi = należymy do wtajemniczonych = jesteśmy połączeni”.

²³ RÓHEIM 1974, 74–90. Inny wariant mitu podaje na s. 161–165.

erekcji, jest rozczarowany. Nacina ranę po subincyzji, aby połała się krew. Wówczas wszyscy obracają palcami wokół penisów, a kiedy zadowala ich poziom erekcji, podskakują tyłem jeden za drugim, krzycząc: „Pu, pu”. Czterech mężczyzn staje w rzędzie, ciągnąc silnie za penisy i wykonując koliste ruchy wokół nich pochodniami [*firestick*]. Krew spływa im po nogach. Potrząsają penisami, wykonując ruch jakby rzucali coś za siebie i biegną tyłem²⁴.

Róheim koreluje ze sobą w formie tabelarycznej śpiewane pieśni, wydarzenia mityczne i działania impersonatorów przodków w czasie rytuału. Można je zsyntetyzować w następującej postaci:

pieśń	mit	obrzęd
<i>Jalatira palanta</i> <i>tukuntulanti</i> eu- kaliptus-drzewo młodzi	Przodkowie-Wan- <i>pingi</i> (Gołębie) wykonali cere- monię kołysania penisem w <i>Ampi- jangu</i> . Poszli do <i>Wipupa-pari</i> , powtórzyli cere- monię.	Impersonatorzy <i>Wanpingi</i> ko- łyszą penisami w górę i w dół, pokazując świeże rany po subin- cyzji.
<i>Jarajara tjitanu</i> <i>kanilpatju</i> zwisła luźno luźne włosy	W Cheeng puścili gazy. Poszli do <i>Kumpun-duru</i> , ozdobili się czar- nym wzorem. Dotarli do <i>Wi- tjenti</i> , tam zrobili warkotki.	Stają w rzędzie jeden za drugim (<i>arara</i>), a jeden z nich czołga się między nogami stojących.

²⁴ RÓHEIM 1945, 163.

pieśń

*Kanil patju kanil
patju kunti*
luźne włosy, luźne
na karku,
kuntiwiluru,
potrząsanie głowa-
mi

*Jalaputa taputa
kamara,*
szybko, szybko,
trzęsę się,
latumpana,
sam,
*Kurpi kurpini pal-
ku palku,*
skrop to, skrop to,
prosto, prosto,

mit

Poszli w dół stru-
mienia, napili się
wody w *Kantan-
gutjikila*. Poszli do
Ilpilita i otwarli so-
bie żyły spuszcza-
jąc krew. Poszli
do *Kalu wakanta*
i otworzyli rany po
subincyzji.

Przodkowie zabili
kangura w *Ultu-
tara*. Po drodze
spotykali różne
drzewa i krzewy,
wykonując ob-
rząd potrząsania.
Przekroczyli je-
zioro *Pando* (jez.
Amadeus). Dotarli
do *Piki* („Mętna
Woda”) i zagłębili
się w ziemi.

Wyłonili się nie-
opodal i zobaczyli
tam Księżyc w peł-
ni. Poszli do in-
nego kraju. Jeden
z przodków zało-
żył na głowę wa-
nigi i wziął ga-
łązkę *tjintjulu* do
ręki.

obrzęd

Para wykonawców
z patykami *ilin* we
włosach i gałąz-
kami eukaliptusa
(*tjintjulu*) w rę-
kach kołysze się
i potrząsa gałąz-
kami. Odbiegają
w podskokach
(jak kangury)

Właściciel ob-
rzędu staje z roz-
łożonymi nogami
z *ilin* przytwier-
dzonymi do ra-
mion, *wanigi* na
głowie i gałązkami
w dłoniach. Trzę-
sie się i potrząsa
gałązkami.

pieśń	mit	obrzęd
<i>nyinangu miny- uru tanta, będąc wanigi wysoko ngoa ngoalpana namba, duch jak duch, co to jest?, warkiri waninyi, ilin uderzenie, Kililin kilinpana wankana, Ilin moje ilin surowe, talipungana, czerwone</i>	Wrogowie wysłali demonicznego Dingo, aby go ugryzł.	Impersonator Dingo z włosami ułożonymi jak uszy psa wbiega na czworakach. Kopie w ziemi, potrząsa głową, przebiega między nogami właściciela, szczeka. Właściciel łapie go za uszy i potrząsa. Dingo odbiega i szczeka z od dali. Właściciel drży i potrząsa gałązkami. Odbiegają obaj w podskokach, właściciel na dwóch nogach, Dingo na czworakach.

Istota kompleksu mityczno-rytualnego *Ngallunga* streszcza się w przełożeniu działań operatorów obrzędowych na przemieszczanie przestrzenne przodków *Wanpingi*. Ich kolejne miejsca postojów kreują elementy otoczenia przyrodniczego, a zarazem dostarczają parafernaliów niezbędnych do przepro-

wadzenia obrzędu. I tak kolejne miejsca działania przodków to:

1. *Anpi-jangu*, czyli „Dwa Biodra” (w jednej z wersji miejsce pochodzenia przodków to *Murkanti* „Warkotka”). Nazwa wywodzi się stąd, że wykonawcy *Ngallunga* stają wyprostowani i łapiąc się za biodra, wykonują lędźwiami ruchy poruszające penisami w górę i w dół. Róheim nie wyjaśnia symboliki śpiewanej pieśni, ale niewątpliwie odnosi się do kołyszących penisów (drzewa = penisy) oraz do przyglądającej się temu młodzieży.

2. Następne odwiedzone miejsce to: *Purkuntu-purkuntu*, „Krzeseł ognia”. Ogień stanowi w Australii powszechnie wykorzystywany symbol inicjacyjny. Adeptci powinni przejść przez ogień lub dym na znak zachodzącej transformacji. Penis „zaogniony” raną inicjacyjną porównywany jest do płonącej pochodni. W mitologii Pitjantjatjara rozpalenie ognia przez samotnego adepta oznacza uzyskanie przez niego dojrzałości.

3. Główne centrum obrzędowe *Wipu-wara*, czyli „Długi Ogon”²⁵. Ponieważ jednak *Wipu* oznacza zarówno „ogon” jak i „penis”, więc w języku ezoterycznym miejsce to nazywa się *Wipupa-pari*, czyli „Przebity Penis”, co w sposób jasny odnosi się do rany inicjacyjnej. *Pari* można jednak też rozumieć jako „uderzenie, cios”, wobec tego nazwę miejsca można rozumieć jako „Uderzonego/Trafionego Penisa”, albo „Cios Ogonem (*Wipu*)”. Zgodnie z zasadą palimpsestu, ogon kangura jest na obszarach pustynnych analogiem z jednej strony penisów poddawanych chirurgicznemu operacjom inicjacyjnym, z drugiej słupa obrzędowego stawianego w miejscu, gdzie odbywają się inicjacje. Wybijany przez starszyzną rytm pieśni towarzyszącej inicjacji traktowany jest jako odgłos skaczących kangurów, uderzających ogonami o ziemię.

²⁵ RÓHEIM 1953, 370–371.

Równoważność adeptci = kangury sprawia, że przodkowie-Kangury stanowią u Pitjantjatjara podstawową grupę przodków (*tjukuritja*) wprowadzających inicjację w postaci obrzezania, składającą się z: Kangura Rudego *Malu*, Sownika Australijskiego *Tjulki*²⁶ i Euro, czyli Kangura Górskiego *Kunjula*. Tej trójce towarzyszy niekiedy Opos-*Waiuta*, skojarzony z Księżcem. Jak stwierdza Mountford: „Słupy skalne południowo-zachodniego rogu *Katafjuta*, łącznie z Mt. Olga, są przekształconymi ciałami Kangura, Euro (górskiego kangura) i małego Sownika”²⁷.

Przodkowie ci wędrują z zachodu na wschód, od *Pilpering* w zachodnich Tomkinson Ranges do *Jirin-Jirin* na północnym wschodzie Musgrave Ranges i z powrotem. Przyczyną wędrówki było porwanie przez trąbę powietrzną (w której domyślamy się postaci Tęczowego Węża *Wanambi*) w *Pilpering* małego chłopca (*tjitji*). W wersji podanej przez informatora Róheima Pukuti-wara, wiatr zwiął mężczyźnie-Kangurowi przepaskę biodrową, która zmieniła się w chłopca. Mężczyzna poszedł jej szukać, ale wcześniej chłopca jedzącego jaszczurkę znalazł jego brat. Chłopiec został obrzezany²⁸.

W wersji Mountforda klasyfikacyjny teść *Malu*, strażnik ceremonialny chłopca *Kunjula* i ich starszy krewniak Sownik *Tjulki* (z więc osoby, które zwykle są angażowane do przeprowadzenia inicjacji) próbowali go odszukać i to było przyczyną ich wędrówek. Zgodnie z tradycją nie oni jednak odnaleźli chłopca, lecz jego starszy brat, który szedł z przeciwnej strony: od *Jirin-Jirin* do *Pilpering*. Widząc, po długiej wędrówce, ogień, który chłopiec zdołał rozpalić, brat wysłał swego ducha w postaci młodego kangura. Chłopiec upolował kangura i upiekł. Po zjedzeniu ogona zabrał resztę ciała i wrócił do swego obozu. Tam czekał na niego brat. Ponieważ chłopiec

²⁶ Sownik australijski [ang. owlet *nightjar*, zwany też *fairy-owl*] *Aegotheles cristatus*. Można go często zaobserwować w pobliżu kangurów.

²⁷ MOUNTFORD 1952, 95–96.

²⁸ RÓHEIM 1953, 372.

dowiódł w ten sposób swej dojrzałości, po powrocie braci do *Pilpering* starszyzna chciała go zaraz obrzezać, jednak operację odłożono z powodu nieobecności głównych krewnych, którzy powinni brać aktywny udział w rytuale, a tymczasem szukali chłopca.

Malu, *Kunjula* i *Tjulki* nie znalazłszy chłopca, byli pewni, że zginął, więc wędrowali powoli, zatrzymując się, by odprawiać ceremonie obrzezania wśród spotykanych ludzi. M.in. wtedy odwiedzili *Katatjuta* i wzięli udział w inicjacji *Oposa*. W efekcie ludzie-*Malu* z *Pilpering*, nie mogąc się doczekać ich powrotu, przenieśli się na grunt obrzędowy w *Kunkakunda/Kunkanan-bi*, by wykonać niezbędne obrzędy. To tak rozwścieczyło po powrocie *Kangura* i *Euro*, że stanęli na tylnych nogach, jak to robią kangury, i wyśpiewali pieśń, która zabiła wszystkich w *Kunkakunda*, z wyjątkiem samego obrzezewanego, którego złapała młoda dziewczyna i uniosła do nieba, wraz z dwoma strażnikami *wapitju* (klasyfikacyjny teść) i *juada* (strażnik). Ascencja odbyła się w szczególnych warunkach, gdyż dziewczyna pragnęła kontaktu seksualnego. Jednak opuchnięty penis chłopca zaklinował się w jej pochwie i para, aby uniknąć zdemaskowania, uciekła z obozu adeptów jedyną możliwą drogą — do nieba, wspinając się po Drodze Mlecznej. Ich śladem podążyli strażnicy. Wszyscy, wraz z rzucanymi pociskami i spadłym z głowy chłopca przystrojem, stali się elementami zimowego gwiazdozbioru Skorpiona²⁹.

Mit ten Róheim podaje w innej wersji:

Kiedy badałem język gestów Pitjantjara, powiedziano mi, że cała dłoń otwarta z drgającymi palcami, wskazującymi ruch w górę, oznacza Drogę Mleczną. Słownym ekwiwalentem tego gestu jest *Ngaltarara* lub *Yakurura*, tj. chłopiec z matką. To wszystko, co mówi się kobietom, ma to być chłopiec-Kangur z matką. Inicjowanym mówi się, że to *Wara-pulena-pulena*: „Och to boli, boli!”.

²⁹ MOUNTFORD 1976, 342, 357–360.

Kobieta siadła na penisie chłopca, zanim rana po obrzezaniu się wygoiła. Krzyknął: „To boli, boli!”³⁰.

Mit stanowi m.in. przestrożę dla świeżo obrzezanych. Poza jasnym w tej sytuacji zakazem obcowania seksualnego z kobietami, wprowadza zakaz spania na wznak, gdyż penisy tak śpiących mogą się wykrzywić.

Z podanych przez informatorów Mountforda informacji wynika, że grupa trzech przodków ostatecznie się rozdzieliła. Kangur Rudy i Skalny pokłócili się z Sownikiem. W zależności od wersji albo ich zdecydowane i okrutne czyny wywołały jego protesty, albo sprzykrzył im się jego powolny krok i taniec bądź gadanie. Mity mówią o śmiertelnym przestraszeniu Sownika, który w *Waltari* uciekł na widok Kangurów kryjących twarze za świętymi konstrukcjami *wanigi*. Czasami *Tjulki* ginie, przebity oszczepem albo rozdarty na kawałki, jednak po trafi przywrócić się do życia i nadal wędruje z Kangurami.

Jak nietrudno rozszyfrować, kompleks mityczny ceremonii obrzezania wiąże na różne sposoby zdarzenia inicjacyjne z kangurami, rozpalaniem ognia i Drogą Mleczną. Mitologia subincyzji, nie zmieniając skojarzeń symbolicznych, przekształca ludzi-Kangury w ludzi-Gołębie, *Wanpingi*³¹. *Wipupa-pari* jest prawdopodobnie centrum rozmnożenia gołąbków łuskowatych. Zgodnie z mitem tam pozostał pierwszy przodek-Gołąb, podczas gdy jego dzieci wyruszyły w dalszą drogę.

4. Kolejne miejsce to *Cheeng* „Pierdnięcie” — ponieważ tam przodkowie puścili gazy. W tym przypadku mit służy wyjaśnieniu nazwy miejscowości.

5. Kolejny istotny przystanek to *Kumpun-duru*, „Czarna Skała”. *Wanpingi* pomalowali się tam wzorem, którym jest

³⁰ RÓHEIM 1953, 370.

³¹ Prawdopodobnie chodzi o *Kurukuku* [Gołąbek łuskowaty *Geopelia placida*], „który często towarzyszył uczestnikom grupy Kangura w ich podróżach”. MOUNTFORD 1976, 343.

czarna, pionowa linia malowana na piersiach (*narkapala*³²). Jest to charakterystyczny dla obrzędów inicjacyjnych malunek Pitjantjatjara. Róheim nie podaje, by temu zdarzeniu mitycznemu odpowiadało obrzędowe wykonanie malunku *narkapala*, ale w świetle informacji podanych przez Charlesa P. Mountforda i Billa Harneya, badających mity i obrzędy świętego centrum *Uluru*, wydaje się to niewątpliwe.

Bardzo interesujący z perspektywy zrozumienia wagi *narkapala* dla kompleksu inicjacyjnego wydaje się sen jednego z badanych przez Róheima Aborygenów, Pukuti-wara: „Moja dusza poleciała na zachód w formie *wamulu* puchu orła klinoogonowego. [...] Potem poleciałem na Drogę Mleczną, gdzie wznosi się czarna góra, na którą zawsze lecą dusze”³³. Tym samym mityczne wzgórze *Kumpun-duru*, istniejące też na planie rzeczywistym jako charakterystyczna cecha krajobrazu, staje się ciemną mgławicą Worek Węgla, widniejącą na tle Drogi Mlecznej.

Dalsza analiza pola symbolicznego *Kumpun-duru* pokazuje kolejne skojarzenia. Zdaniem Billa Harneya *Kumbunduru* (w jego zapisie) jest tajemnym znakiem związanym z „kobięcym” kultem *Kerungara*. Rysowano go na mostkach mężczyzn, którzy byli posłańcami ceremonialnymi³⁴:

[...] członkowie plemienia odprawiali tu swój pierwszy taniec i śpiew, kiedy wiedzieli, że w pobliżu jest wystarczająca ilość żywności i wody. Śpiewając, posłańcy malowali ten znak na piersiach na mostku przed wyruszeniem do innych grup z zaproszeniem na wielki rytuał Matki³⁵.

[...] aborygeńskie kobiety śpiewały swoje pieśni ‘Yeripindji’ o płodności skierowane do jastrzębia *kirakip*, symbolu pożądania sek-

³² Taki znak rysują sobie na piersiach (*narkapala*) i czole (*tatapara*) clevermeninankara w czasie inicjacji na czarownika. RÓHEIM 1988, 49.

³³ RÓHEIM 1974, 55; *Idem* 1945, 192.

³⁴ Layton podaje, że kobiety malowały sobie na piersiach symbol Kuniyi, aby zwiększyć ilość mleka. LAYTON 1992, 58.

³⁵ HARNEY 1959, 187.

sualnego, podczas gdy mężczyźni szli z namalowanymi *Kumbunduru*, by zaprosić starszą i ich rodziny na wielkie święto *Ke-rungra*³⁶.

Taki sam rysunek umieszczano na piersiach samych inicjowanych³⁷, zatem jest to znak kompleksowy, niosący sensy symboliczne całości procedury inicjacyjnej.

Inicjowanemu na piersi rysuje się *Kumbunduru*, „ponieważ nie został uczyniony zewnętrznym” [tj. (zapewne) nie przeszedł z kategorii adepta do w pełni inicjowanego — A.S.³⁸]. Ma jednak białe promieniujące linie oznaczające tego, który ma wejść do łona Matki [tj. umrzeć — A.S.] jako obrzędowy przystrój głowy z białego puchu³⁹.

Na skale *Uluru* określenie *Kumbunduru* jest przypisywane do wielkiego czarnego piętna spływającego do świętego *billa-bongu Ininti*. Zgodnie z mitem wokół *Ininti* obozowali przodkowie, rozstawiając szałas po obu stronach piętna. Analogicznie obozy inicjacyjne Pitjantjatjara dzielą się na dwie części, zamieszkałe przez przedstawicieli dwóch połów (*fratrii*), przedzielone wbitym w ziemię słupem obrzędowym, takim jak *Ngal-tawata* w *Uluru*. Zarazem *Kumbunduru* jest znakiem, który można odczytać jako *Webo* (właśc. *Wipu*) „ogon” kangura⁴⁰. W *Uluru* jest to ogon praprzodka *Mala*, który był pierwszym właścicielem rytuału⁴¹. Ogon ma różne znaczenie dla Abory-

³⁶ HARNEY 1963, 82.

³⁷ HARNEY 1957, 17.

³⁸ Z perspektywy szalasu lub dołu inicjacyjnego typu *nanngaru* w *Kunapipi* czy *Gadjeri*, przebywający w nim adepci znajdują się „wewnątrz” łona Matki, w odróżnieniu od przebywających „na zewnątrz” inicjowanych strażników i uczestników obrzędu. Tym niemniej wszyscy oni są w kręgu „wewnętrznym” = tajemnym w stosunku do „zewnętrznego” obozu kobiet i niewtajemniczonych. Por. SZYJEWSKI 2014, 16.

³⁹ HARNEY 1963, 66.

⁴⁰ *Webo* jest także odwzorowany w topografii *Uluru* jako to miejsce, po którym obecnie wyznaczona jest wspinaczka na szczyt skały W miejscu tym, pisze Harney, rozpoczynają się wszystkie obrzędy *Mala*, a *Webo* jest przy tym innym rozumieniem znaku *narkapala*, który maluje się na mostkach uczestników.

⁴¹ HARNEY 1963, 78.

genów, lecz jednym z najważniejszych jest równoważność ceremonii obrzezania (penis = ogon).

„W czasie obrzędu mężczyźni gromadzili się przed tym symbolem, by śpiewać pieśń szczęścia. Śpiewali tak długo, podskakując i ciesząc się, póki nie padli na ziemię, tocząc się z radości”⁴². *Kumbunduru* dla Harveya był odpowiednikiem obrzędowego słupa *Ngaltawata*, jednak o ile *Ngaltawata* zmuszał uczestników do poddania się rygorom ceremonii, o tyle *Kumbunduru* oznaczał wyzwolenie z niej.

Tym samym *Kumpun-duru* (*Kumbunduru*) łączy ze sobą obrzędowy rysunek na ciele, podstawowe paraferalia religijne, jakim jest słup ceremonialny, Drogę Mleczną, ogon kangura, penisa inicjowanego adepta oraz element krajobrazu (wzgórze w kompleksie *Wanpingi*, czarne piętno nad sadzawką *Ininti* w *Uluru*). Harney potwierdza, że istniała związana z nim specjalna pieśń i specyficzne zachowanie (podskoki i wyrażanie radości). Róheim natomiast twierdzi, że z *Kumpun-duru* związana jest pieśń mówiąca o luźno zwisających włosach, na pozór w ogóle nie kojarząca się z mitem ani obrzędowością. To samo znaczenie, choć wyrażone innymi słowami, ma pieśń śpiewana w *Ultu-tara*.

Zrozumienie obecności symboliki włosów w kompleksie inicjacyjnym wymaga głębszej analizy. Warto w tym kontekście zapoznać się z mitem pochodzącym także z tradycji pustynnej, ale z Ooldea na południowym zachodzie.

Nieinicjowany chłopiec-Gołąb (*tjitji-Mula*) zaczął ścigać małą jaszczurkę (Piaskowego Warana) *Talang'gara*. Odbiegł tak daleko, że matka nie znalazła go i myśląc, że nie żyje, zaczęła okres żałoby (odtąd żałoba jest częścią zadań kobiet w czasie inicjacji ich synów). Ścigał ją tak długo, że mały waran stał się wielkim waranem *Jilba*, a on sam dojrzewającym młodzieńcem. W *Ngadjina'ga:bi* waran schował się w dziurze. Chłopiec próbował go wyciągnąć, ale wyciągał inne małe zwie-

⁴² HARNEY 1960, 67.

rzęta. W końcu złapał go za ogon tak mocno, że ogon odpadł i w tym samym momencie oderwał mu się napletek. Chłopiec upiekl ogon lub całego warana, związał włosy w kok (*pukati*) i wrócił jako inicjowany mężczyzna do matki⁴³.

Mit w sposób eksplicytny wiąże ogon (z przejściem kangur > waran) z obrzezującym penisem. Dwa elementy procedury uzyskiwania dojrzałości, jak separacja od rodziny i samodzielne zabicie większego zwierzęcia, stanowią standard w inicjacjach australijskich. Podobnie powszechne są dwa inne wymienione w micie symbole dorosłości — obrzezany penis i związane w kok włosy. Chłopiec-Kangur podlegający obrzezaniu w standardowym micie obrzezujących kangurów, staje się chłopcem-Gołębiem *Mula*, a Tęczowy Wąż w postaci wiatru zwiewający dziecko/przepaskę biodrową staje się Waranem. Rozwiewające się na wietrze włosy w pieśni odwołują się do symboliki wiatru, „wywiewającego” adeptów poza obszar ekumeny, tak jak upięcie ich w charakterystyczny dla tradycji pustynnej kok *pukati* oznacza zakończenie procedury inicjacyjnej.

6. Następna miejscowość: *Witjenti* (Mountford: *Witintji*), oznacza „Drzewo Korkowe” [*Hakea lorea*]. Jest to roślina, której kwiaty dają słodką wydzielinę zastępującą miód. Zgodnie z mitologią Aranda idealnym pokarmem inicjowanych powinien być wywar z kwiatów *Hakea* i krew inicjowanych mężczyzn. W micie ludzie-Gołębi, w *Witjenti* w miejscu, gdzie stanął jeden z nich, rośnie drzewo korkowe. Stamtąd wypatrzili skałę, na której szczycie rosły drzewa *mulga*, z których robi się sakralne paraferalia, i zrobili tam warkotki (*apuju*), używane w czasie inicjacji. Od tej pory na skałe pozostały odciski ich stóp. Aby kobiety nie domyśliły się, po co tam idą, powiedzieli im, że chcą zapolować na kangura, co po raz kolejny wprowadza wymiennność (inicjacja = polowanie na kangura).

⁴³ BERNDT, BERNDT 1945, 259–260.

7. Kolejne miejsce to *Kantangutjikala*. Jest to miejsce, gdzie rosną krzaki *watarka*, które lubią wodę. Domyślili się więc, że jest tam źródło wody, dotarli do strumienia i napili się, pochylając się i dotykając wody ustami. Stąd nazwa *Kantangutjikala* znaczy „Picie Ustami”. Kiedy tak pochylali się nad wodą, ci którzy stali z tyłu, krzyknęli: „Macie krzywe otwory po subincyzji (*aralta*)”. Zasadniczo jest to obraza, oznacza bowiem albo to, że wbrew zakazowi jako podlegający inicjacji spali na wznak, albo, że łamiąc zakaz, w trakcie gojenia zbyt wcześnie odbywali stosunki seksualne. Z tym kojarzy się mit wniebowzięcia takiego chłopca, a w konsekwencji wyraźne odniesienie tej sytuacji do Drogi Mlecznej.

8. Kolejne miejsce nosi standardowo nazwę *Ilpilita*, co oznacza rosnący tam krzew drzewa herbacianego [*Melaleuca alternifolia*]. Nazwa europejska pochodzi od Cooka, który zrobił napar z jego liści pachnących kamforą, ale Aborygeni używali ich do leczenia schorzeń skóry. W tym przypadku jednak, nazwa jest zasłoną dymną, gdyż w ezoterycznym języku tych, którzy przeszli inicjację, miejsce to nazywa się *Minalana* „Otwarte żyły”, ponieważ tam otworzyli sobie żyły na ramionach, by rytualnie spuścić krew, którą następnie używa się do ozdabiania ciała. Procedury rytualne wymagające upływu krwi są przez Aborygenów traktowane jako wyjątkowo tajemne. Pieśni wskazujące na potrząsanie i skrapianie krwią pojawiają się w końcowym obrzędzie kompleksu, skojarzonym z następnymi miejscowościami.

9. Wreszcie ostatnie ważne obrzędowo miejsce to *Kuruwakanta* „Przebicie Oka”, które jednak w ezoterycznym języku nazywa się *Kalu-wakanta* „Przebicie Penisa”. Tutaj bowiem nastąpiła druga tajemna operacja, mężczyźni nakłuli sobie rany po subincyzji na penisach i spuścili z nich krew. Znowu tajemne działania ukrywane są pod płaszczykiem polowania na kangury (w następnym miejscu, *Ultu-tara*, przodkowie zabijają kangura).

10. W micie pojawia się jeszcze *Pando/Pantu* czyli Jezioro Amadeus, ukryte pod ezoteryczną nazwą *Jantjiva*. Po drodze ludzie-Wanpingi wędrują przez wiele innych miejsc, ale są one ważne tylko dlatego, że rosną tam ważne dla Pitjantjatjara gatunki roślin, które wędrowcy nazywają. Przekroczenie *Pando/Jantjiva* oznacza odejście poza zasięg lokalnej toponimii.

11. Ostatnim znanym miejscem jest *Piki*, czyli „Mętna/Zatęchła Woda”. Po jej napiciu się przodkowie odeszli pod ziemię i przez chwile kontynuowali tam wędrówkę. Potem wyłonili się na powierzchnię. Wówczas nienazwany z imienia wróg poszczuł na nich swojego psa. Zgodnie z tym, co wiemy o takich mitach u Pitjantjatjara, mamy złożenie dwóch mitologemów. Pierwszy dotyczy demonicznego psa *Kurpany* wyczarowywanego przez clever-menów i szczutego na osoby, które złamały zasady obrzędowe, albo naraziły się komuś. *Kurpany’ich* było wiele i przemierzały kraj Pitjantjatjara w różnych kierunkach⁴⁴. Drugi mitologem to rozpowszechniony w całej Australii mit o potwornych dingo, olbrzymich i dzikich psach, które atakują penis bohatera, próbującego zgwałcić ich boską Matkę lub jej siedem córek-Plejad. Kolejny wariant czyni obiektem ich ataku chłopców, zanim zakończą inicjację⁴⁵ (taki jest *casus Kurpany’iego* atakującego ceremonię inicjacyjną w *Uluru*). W konsekwencji demoniczny Dingo jest formą potwora inicjacyjnego pożerającego adeptów. Z pieśni *Ngallunga* wynika, że Dingo należał do ludzi-Kangurów, którzy poszczuli go na ludzi-Wanpina, i że ludzie ci byli duchami. Wykonywany wówczas obrzęd prawdopodobnie jest odegraniem powołania do życia takiego demonicznego Dingo, kiedy drzenie aktora ma symbolizować jego wyczerpanie po użyciu dużej ilości krwi. Pieśni potwierdzają tę interpretację, mówiąc o drzeniu, skrapianiu krwią oraz używaniu obrzędowych pałeczek *ilin*.

⁴⁴ *Uluru-Kata Tjuta knowledge for tourist guides*, 2009, 77; *Uluru-Kata Tjuta National Park Knowledge Handbook* 2012.

⁴⁵ RÖHEIM 1945, 146.

Podsumowanie

Przeprowadzona analiza kompleksu mityczno-rytualnego Pitjantjatjara wskazuje, że powiązania między narracjami mitycznymi, działaniami obrzędowymi, śpiewanymi pieśniami i elementami krajobrazu są charakterystyczną cechą tradycji aborygeńskich. Mity są próbami zamknięcia w narracji wydarzeń rozgrywających się w Czasie Snu (*Dreaming*). Narracje mogą być mniej lub bardziej szczegółowe, obfite w treści tajemne lub ich pozbawione, udratyzowane bądź pozbawione wartkiej akcji. Idee, symbole i postaci w nich występujące mogą powtarzać się w pieśniach i być odgrywane w ramach dramatów obrzędowych. Nie ma tendencji do pełnego odegrania jakiegoś zespołu mitów ze względu na to, że są one ściśle powiązane z konkretnym miejscem, terenem lub cechą krajobrazu. Część szlaków wędrówek przodków przekracza granice племенные, a nawet językowe i niemożliwe byłoby zebranie „właścicieli” poszczególnych obrzędów należących do danego kompleksu⁴⁶.

W konsekwencji o spójności kompleksu mityczno-obrzędowego decydują „elementy stałe” w postaci z jednej strony listy miejsc odwiedzanych przez przodków oraz topografia tych miejsc⁴⁷, z drugiej zespołu tajemnych pieśni, w których pojawiają się nawiązania do działań przodków (zwykle w pierwszej osobie, tak jakby wykonawcy pieśni przyjmowali perspektywę przodków). Syntagmę mitu kształtuje z reguły przemieszczenie przestrzenne. Pieśni są fragmentarycznymi, zwykle zakamufl-

⁴⁶ T.G.H. Strehlow poświęcił dwadzieścia pięć lat na zbieranie rozproszonych w różnych grupach i między wieloma członkami starszozyiny fragmentów pieśni i mitów Aranda, by móc przedstawić w miarę pełne ich wersje. STREHLOW 1971, XIII–XV, XVIII–XX.

⁴⁷ Np. Spencer i Gillen wskazują, że nawet w sytuacji szybkiej destrukcji kultury Aranda i ich modelu świata miejsca pobytu przodków totemicznych są dokładnie zapamiętywane: „Nazwy miejsc obozowania [przodków Achilpa] przekazane jednemu z nas w 1926 roku były praktycznie identyczne z nazwami, które wskazywano nam w czasie ceremonii Engwura w 1896”. SPENCER, GILLEN 1927, 373.

wanymi odwołaniami do przebiegu mitu i wykonywanych obrzędów, natomiast adepci są ich usilnie uczeni w ramach procedur inicjacyjnych, zapamiętując nie tylko same słowa i melodię pieśni, ale też konteksty symboliczne i topograficzne. Jedne i drugie nie są niezmiennie (krajobraz pozostaje ten sam, ale interpretacja jego cech szczególnych może ulec zmianie).

Ścisły związek pieśni, mitów, obrzędów i topografii jest przez Aborygenów postrzegany jako konsekwencja procedury „tworzenia kraju” (*making country*), kiedy przodkowie w ramach Snu przemierzali pozbawiony cech charakterystycznych teren, przetwarzając go w zróżnicowany krajobraz. Poszczególnym miejscom swojej aktywności przekazywali stwórczą moc, czyniąc je źródłem życia i wilgoci. Wraz z transformacją krajobrazu i wyposażeniem go w życie wiązali z danymi miejscami zespoły obrzędów, parafernaliów i symboli służących podtrzymywaniu wydatkowanej mocy.

Na zakończenie stwierdzić trzeba, że zgodnie z tezą Róheima bardzo trudne jest wyprowadzenie sieci znaczeń z jednego z tych powiązanych ze sobą elementów, procedura badawcza powinna ujmować analizę synchroniczną pieśni, mitów, rytuałów i topografii. Taka analiza nie może zwykle obejść się bez egzegezy symboliki i znaczeń dokonywanej przez aborygeńskich informatorów, pozwalającej ustawić pewne zdarzenia w ich ramach kulturowych, a przede wszystkim nadać mitowi charakter narracji.

BIBLIOGRAFIA

BERNDT, BERNDT 1945: R.M. Berndt & C.H. Berndt, *A Preliminary Report of the Field Work in the Ooldea Region, Western South Australia*, „Oceania” XIII, 3 (1945), ss. 243–280.

BERNDT 1952: R.M. Berndt, *Djanggawul; An Aboriginal religious cult of North-Eastern Arnhem Land*, London 1952.

BERNDT 1978: R.M. Berndt, *Love Songs of Arnhem Land*, Chicago 1978.

CLUNIES ROSS 1986: M. Clunies Ross, *Australian Aboriginal Oral Tradition*, „Oral Tradition” 1–2 (1986), ss. 231–271.

DONALDSON 1964: T. Donaldson *Kids that Got Lost. Variation in Words of Ngiyampaa Songs*, [w:] J.C. Kessler, J. Sturbington (eds.), *Problems and Solutions. Occasional Essays in Musicology Presented to Alice M. Moyle*, Sydney 1964, ss. 228–253.

ELKIN 1968: A.P. Elkin, *A General Commentary*, [w:] W.E. Harney, A.P. Elkin, *Songs of the Songmen. Aboriginal myths retold*, Adelaide 1968, ss. 128–137.

HARNEY 1957: W.E. Harney, *The Story of Ayers Rock*, Melbourne 1957.

HARNEY 1959: W.E. Harney, *Tales from the Aborigines*, London 1959.

HARNEY 1960: W.E. Harney, *Ritual and Behaviour at Ayers Rock*, „Oceania” 31 (1960), ss. 63–76.

HARNEY 1963: W.E. Harney, *To Ayers Rock and Beyond*, Adelaide 1963.

KEEN 1994: I. Keen, *Knowledge and Secrecy in an Aboriginal Religion*, Oxford 1994.

LAYTON 1992: R. Layton, *Australian Rock Art. A new synthesis*, Cambridge 1992.

MOUNTFORD 1952: Ch.P. Mountford, *Brown Men and Red Sand. Journeying in wild Australia*, New York 1952.

MOUNTFORD 1976: Ch.P. Mountford, *Nomads of the Australian Desert*, Adelaide 1976.

RÓHEIM 1945: G. Róheim, *Eternal Ones of the Dream*, New York 1945.

RÓHEIM 1953: G. Róheim, *The Milky Way and the esoteric meaning of Australian initiation*, [w:] R.M. Loewenstein (ed.), *Drives, Affects, Behavior*, London 1953, ss. 370–379.

RÓHEIM 1974: G. Róheim, *The Riddle of the Sphinx or Human Origins*, New York 1974.

RÓHEIM 1988: G. Róheim, *Children of the Desert II: Myths and dreams of the Aborigines of Central Australia*, Sydney 1988.

SPENCER, GILLEN 1899: B. Spencer, F.J. Gillen, *Native Tribes of Central Australia*, London 1899.

SPENCER, GILLEN 1927: B. Spencer, F.J. Gillen, *The Arunta. A study of a stone age people*, London 1927.

STANNER 1984: W.E.H. Stanner, *Religion, Totemism and Symbolism*, [w:] M. Charlesworth (ed.), *Religion in Aboriginal Australia: An Anthology*, St. Lucia 1984, ss. 137–174.

STREHLOW 1933: T.G.H. Strehlow, *Ankotarinja. An Aranda myth*, „Oceania” IV.2 (1933), ss. 187–200.

STREHLOW 1971: T.G.H. Strehlow, *The Songs of Central Australia*, Sydney 1971.

SZYJEWSKI 2014: A. Szyjewski, *Mitologia australijska jako nośnik tożsamości*, Kraków 2014.

TAMISARI 2002: F. Tamisari, *Names and Naming; Speaking Forms into a Place*, [w:] L. Hercus, F. Hodges, J. Simpson (eds.), *The Land is a Map: placenames of Indigenous origin in Australia*, ss. 87–102.

Uluru-Kata Tjuta knowledge for tourist guides, Melbourne 2009.

Uluru-Kata Tjuta National Park Knowledge Handbook, Melbourne 2012.

“MAKING COUNTRY” PRINCIPLE AS THE RULE IN TRANSLATING MYTHIC CONTENTS INTO RITUAL BEHAVIORS IN ABORIGINAL TRADITIONS

Abstract

The analysis of Australian mythical and ceremonial scenarios proves that for Aboriginal myth, ritual, song and landscape relate to each other, eventually creating a context of intermingling metaphorical constructs, based on the “creation of country” principle. During oral transmission the songs and features of the landscape are subject to

small changes; however, they are not immutable (the landscape remains the same, but the interpretation of specific characteristics are subject to change). The syntagmatic order of the myth is arranged mainly around spatial displacements. In accordance with Róheim's thesis it is very difficult to understand the complex network of meanings when analyzing only one of its elements; therefore, research should combine analysis of myth, ritual, song and landscape. An appropriate procedure should incorporate synchronous analysis as well as exegesis of material from Aboriginal informants, which allow us to set certain events within their cultural framework and, above all, give the myth a narrative character.

Keywords: Australian Aborigines, myth, ritual, ritual songs, Pitjantjatjara, metaphorization, making country

Słowa kluczowe: Aborygeni australijscy, mit, rytuał, pieśni obrzędowe, Pitjantjatjara, metaforyzacja, tworzenie kraju