

Mirośław Mąka

Instytut Kultury Latinoamerykańskiej w Krakowie  
e-mail: silva.rerum@post.pl

Elżbieta Jodłowska

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej  
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie  
e-mail: ela@ejm.pl

# Największe lody świata na polach śmierci. Efemeryczny performans z gatunku „tradycji wynalezionej” w Andach Peruwiańskich

## Abstract

### The Largest Snow Cone in the World. An Ephemeral Performance of the “Invented Tradition” in the Peruvian Andes

One of South America's cradles of civilization is the Río Santa Valley lying in the northern part of the Peruvian Andes. It is an alpine area with settlements located at altitudes from 3000 to 5000 meters above sea level, and its boundaries between the Cordillera Blanca and Cordillera Negra mountain ranges delineate the territory of a specific ethnic group of people who maintain rich historical and ethnographic traditions. Moreover, the great seismic activity to be encountered in this geographical zone plays an important part in shaping their culture. From the dawn of time, the inhabitants of this valley have lived with a constant threat of danger, often perishing as a result of earthquakes, great avalanches, and floods. On May 31, 1970, a gigantic avalanche came down from the highest peak of Peru, Huascarán, and completely buried two cities, causing the deaths of many thousands of people. These cities of Yungay remain unearthed, and the entire region has been recognized as a national sanctuary. Subsequently, among the chapels and crosses erected on the site of the disaster, there appeared a colorful, more than a two-meter-high replica of a quero cup – a sacred libation vessel used for millennia in the Andes, and much favored by the Incas. Tracing the history of this surpris-

ing monument, the authors of this article encountered witnesses to an ephemeral indigenous mix between performance and spectacle, which was twice celebrated in the valley – in 1999 and 2001 – and during which the world's largest raspadilla (or snow cone) was prepared, the oversized quero cup being filled with the resultant mixture of crushed ice and fruit syrups. The performance was thus an unprecedented amalgam of an indigenous „invented tradition” combined with an already long-established celebration of All Saints' and All Souls' Days. An anthropological analysis of the ritualized behavior of the participants of the fiesta points to the durability of certain archetypal elements such as a joint feasting with ancestors, ritual sacrifices, and the „eating or consuming a deity”. It also reveals the esoterically localized (or time-space specific) nature of the event encompassing as it does the psychological mechanisms required for the revitalization of a socio-cultural system when coming to terms with a deep, collective trauma. The example of the Yungay fiesta thus testifies to, if not proves, the morphological durability of a holy phenomenon, changing historical circumstances notwithstanding.

**Keywords:** The Andes, *quero* cup, *raspadilla*, fiesta, „invented tradition”, sacrifice.

31 maja 1970 roku między godziną 15.23 a 15.25 w północnym Peru dokonała się apokalipsa *pacha cuti*<sup>1</sup>, zapowiadana w najstarszych wątkach mitologii tej części Andów. W ciągu dwóch minut pod lawinami i gruzami zburzonych domów zginęło 70 tysięcy ludzi, a kilkakrotnie tyle zostało rannych. Kataklizm gigantycznego trzęsienia ziemi o sile 7,7 w skali Richtera wywołał serię lawin schodzących z łańcucha górskiego Cordillera Blanca na osady rozlokowane w dolinie Río Santa – jednej z najstarszych kolebek cywilizacji w Andach. Największą z nich uruchomił obryw Lodowca 511 pod północnym wierzchołkiem Huascaránu (6768 m n.p.m.), najwyższej góry Peru. Sto milionów ton lodu, śniegu oraz wyrwanych skał i ziemi runęło w głąb doliny z prędkością 400 km/h, całkowicie grzebiąc pod kilkumetrową warstwą miasta Yungay i Ranrajirkę. Rozmiar kataklizmu był tak ogromny, przewyższający wszystko, co mieściło się w doświadczeniach i wyobraźni ludzkiej, że ożywił stare mity millenarystyczne, oparte na koncepcji cyklicznych kryzysów apokaliptycznych dzielących nurt dziejów na kolejne epoki<sup>2</sup>. W pierwszych dniach po tragedii, gdy chaos lawinisk i gruzów okryła mgła, a niebo wylewało niekończące się potoki deszczu, odnotowano liczne wypowiedzi Indian świadczące o głębokim przekonaniu, że nadszedł koniec świata (Pajuelo Prieto 2014: 50–57, 61–63, 70–71; Yauri Montero 2013: 74–76). Wskutek ogromnej traumy wielu zapadło na chorobę o charakterze psychosomatycznym, zwaną w Andach *susto*, a w dolinie Río Santa *mantsakay* (Carranza Romero 2003: 124). Wywołuje ją silny przestrah, który w myśl przekonania Indian oddziela duszę od ciała, skutkując apatią, utratą sił witalnych i nierzadko śmiercią (Ryn 2007: 135–162).

<sup>1</sup> *Pacha cuti* – wieloznaczny termin w języku quechua oznaczający: kataklizm, kończący epokę dziejów, w synkretycznej wersji katolicyzmu andyjskiego sąd ostateczny, a także wojownika bądź reformatora radykalnie odwracającego bieg historii.

<sup>2</sup> Omówienie przepowiedni millenarystycznych i apokaliptycznych w regionie Ancash w północnych Andach Peruwiańskich znajduje się w pracy na temat mitologii najwyższego szczytu Peru – Huascaránu (Jodłowska, Mąka 2016a).

## Inkaski kubek *quero*

Lawinisko, które przykryło miasto Yungay, zastygło na powierzchni 31 km<sup>2</sup> i nigdy nie zostało przekopane. Obszar ten na mocy decyzji rządu peruwiańskiego stał się Campo Santo – sanktuarium narodowym. Nad przysypanym miastem biegnie stare wzgórze cmentarne z wielką figurą Chrystusa, z ramionami wzniesionymi w kierunku lodowców Huascaránu, który jak żaden inny szczyt w Andach łączy w ekstremalnym napięciu majestat świętych gór *Apu* z odwiecznym fatum i *tremendum* śmierci. Losy Pompejów i dwóch tysięcy ofiar erupcji Wezuwiusza w 79 roku n.e. zna cały świat, a miejsce to odwiedzają rocznie miliony turystów. Wiedza o apokalipsie w dolinie Río Santa i siedemdziesięciu tysiącach jej ofiar nie zaistniała w powszechnej świadomości, choć minęło niespełna pół wieku. Na Campo Santo w Yungay podczas kilku pobytów w latach 2008–2016 sporadycznie spotykaliśmy małe grupy przyjezdnych. Po rozległym cmentarzysku kryjącym dawne Yungay i osiemnaście tysięcy jego mieszkańców chodzi się samotnie ścieżkami wśród bujnych traw, kwiatów i zagajników, mijając pobudowane tam kapliczki, krzyże i pomniki.

Jedna ze ścieżek wiedzie na rozległą polanę, gdzie zaskakuje widok olbrzymiej, dwuipółmetrowej repliki kubka *quero* (*qiru*) wykonanej z betonu i ozdobionej barwną malaturą. Jest to kopia charakterystycznego naczynia libacyjnego używanego w dawnych kulturach andyjskich, szczególnie popularnego wśród Inków w okresie prekolumbijskim i w czasach kolonialnych. Widok zastanawia i skłania do zadania pytania, dlaczego ten osobliwy przedmiot „z innej bajki” zagościł wśród kapliczek i drobnych form architektury sepulkralnej, krzykliwie zakłócając funeralną atmosferę tego miejsca.

Kubki *quero* stanowią ważną i intrygującą grupę artefaktów archeologicznych, charakterystyczną dla rozległych obszarów inkaskiego Tawantinsuyu i kilku wcześniejszych kultur. Ich geneza niknie w czasach prehistorycznych; dzierżyli je w dłoniach mityczni bogowie z Huarochiri (*Bogowie...* 1985: 77), pojawiały się już we wczesnych okresach ceramiki i występowały aż do epoki kolonialnej. Wykonywano je z gliny lub drewna<sup>3</sup>. Bogactwo form tych pucharów – zwłaszcza w kulturach Pukara, w cywilizacji Tiahuanaco, Huari, Churajón, Mollo oraz w epoce Inków – jest przedmiotem pogłębianych studiów multidyscyplinarnych, ujawniających ściśle zespolenie motywów ikonograficznych z treściami symbolicznymi (Szykulski 2005: 190, 240–243, 283–284, ryc. 28, 31, 33, 34, 40, 44, 45, 46, 52, 55; Szykulski 2010: 266–270, 282–300, 424–427, ryc. 134–136, 142, 173, 190, 227, 228). W swym podstawowym kształcie *quero* to naczynie o łukowato wygiętym profilu, zwężonym poniżej środka, z wylewem szerszym od podstawy. Istnieje

---

<sup>3</sup> *Quero* (lub w uproszczeniu *kero*) w języku quechua pochodzi od *q'iru* (drewno). Znane są nieliczne kubki *quero* z metalu (również złote i srebrne) oraz jeden z alabastru (polskie odkrycie w Castillo de Huarney w 2013 r.).

także szereg odmiennych, rzadszych form, wśród nich twarzowe i zoomorficzne, a także zaopatrzone w uchwyty. *Quero* to nie tylko naczynia do rytualnych libacji, dzieła sztuki i przedmioty prestiżowe, ale także nośniki zakodowanych tekstów o rozbudowanych, stopniowo odkrywanych treściach zawartych w scenach figuralnych oraz ciągach zgeometryzowanych ideogramów zwanych *tocapu* (*t'uqapu*). Te ostatnie tworzą system przekazu o wysokim stopniu umowności, zbliżający go do pisma i powiązany relacjami znaczeniowymi ze scenami realistycznymi. Treści semiotyczne ikonografii *quero* nie zostały gruntownie zdekodowane i nadal kryją zagadki (Ziółkowski 2009: 307–334). Egzemplarze z okresu inkaskiego, zwłaszcza kolonialnego, cechuje największa dekoracyjność, szczególnie w rozbudowanych scenach górnych części naczyń. Mają nieocenioną wartość poznawczą, ilustrując wszelkie aspekty kultury: postacie Inki i jego dworu, obrazy bitew, wojowników, kapłanów, ludzi różnych stanów, zajęcia, sztukę, naturę oraz setki różnorodnych detali<sup>4</sup>. Wartość naukowa poszczególnych elementów dekoracji *quero* polega zarówno na ich indywidualnym walorze dokumentacyjnym, jak i na komunikatach wyższego rzędu, stworzonych w wyniku zaprogramowanych powiązań pomiędzy nimi. Odczytujemy wśród nich rozliczne treści symboliczne, mityczno-religijne oraz ideowo-propagandowe, szczególnie nasilone w okresie imperialnym i kolonialnym. Kubek *quero* zaistniał w kanonie najbardziej rozpoznawalnych artefaktów związanych z kulturą Inków, podobnie jak nóż *tumi* czy kształt krzyża *chakany*. W takiej właśnie roli – symbolicznego nawiązania do tradycji inkaskich – pojawił się na „polach śmierci” Campo Santo w Yungay.

## Ikonografia kubka *quero* z Yungay

Betonową replikę kubka z Yungay ozdobiono na wzór historycznych *quero*, wszakże ze swobodą twórczą, nieskrępowaną nadmiernie konwencją. Zachowano tradycyjny podział przestrzeni na poziome pasy (rejstry) wypełnione scenami bądź motywami dekoracyjnymi rozwiniętymi wokół kubka. Zakomponowano pięć rejestrów, umiejętnie równoważąc wymogi kanonu z motywami współczesnymi. Ikonografia kubka to odważny, przemyślany eksperyment artystyczny, wiele mówiący o współczesnym kierunku ewoluowania historycznych toposów<sup>5</sup>. Projekt jest niepowtarzalny, chociaż stylowo tożsamy z kanonami i estetyką miejscowej

<sup>4</sup> Istnieje obszerna literatura na temat ikonografii kubków *quero*; ważniejsze publikacje wymienia bibliografia dołączona do cytowanego opracowania Mariusza Ziółkowskiego. Interesującymi przyczynkami są także prace: Wichrowska, Ziółkowski 2000; Bielatowicz 2007; Lizárraga Ibáñez 2009: 37–53; Martinez, Diaz, Tocornal 2016.

<sup>5</sup> W Peru zaskakuje nieobecność replik kubków *quero* wśród wyrobów pamiątkarskich, pomimo że dekoracyjność i poręczny rozmiar mogłyby je uczynić atrakcyjnym towarem dla turystów. Nieliczne, drogie kopie *quero* można kupić jedynie w sklepach przy ważniejszych muzeach w Limie, Cuzco i Arequipie.

sztuki ludowej. Malatura tworzona *alla prima* żywymi barwami, pokrywającymi duże płaszczyzny, ze skąpym użyciem światłocienia, niewątpliwie wyczerpuje kryteria „sztuki szczęścia” sformułowane przez klasyka teorii kiczu Abrahama Molesa. „Jest jak szczęście, jest dla dnia codziennego” (Moles 1978: 218). Ogranicza się do prostych kodów, czytelnych dla każdego, nie aspirując do hermetyzmu ani pogłębionej symboliki. Prezentuje przekaz wprost, językiem bezpośrednich obrazów. Skłonni jesteśmy przyznać, że spostrzeżenia Molesa trafnie opisują sztukę naszego *quero*, z tym wszakże zastrzeżeniem, że zapomnimy o słowie „kicz”. Jest ono tutaj nieadekwatne, pozbawione kontekstów definiujących jego naturę. Kicz pozostaje w relacjach z jakimś wzorcem, który wulgaryzuje bądź naiwnie dopowiada; najczęściej cechuje go przerost założeń zderzonych z nieporadnością formy. Ikonografia *quero* z Yungay stanowi wypowiedź klarowną, bezaluzyjną, szczerą w swej prostocie i jednoznaczną w sferze interpretacyjnej. Pozostaje na poziomie „rzemiosła plastycznego” codzienności, jak ręcznie wykonywane szyldy sklepowe lub sceny religijne malowane na ciężarówkach. Nie kryje założeń ideologicznych w głębiach symbolu i metafory, lecz uzewnętrznia je bezpośrednio, z jednej strony zacierając granicę między „znaczonym” a „znaczącym”, z drugiej zaś nadając obrazom walor uogólnienia „znaczonego”.

Na najwyższym poziomie (rejestrze górnym) repliki *quero* widzimy krajobraz masywu Cordillera Blanca oraz wysokogórskiej *puny*. Identyfikujemy widoczne z tego miejsca śnieżne szczyty Huandoy i Copa, a bliżej kamienny szałas pasterski (*chosa*) kryty trawą *ichu*. Na łące przysiadły dwie kobiety z wrzecionami *puchka* w rękach, zajęte przędzeniem, na tle uproszczonego widoku wsi i gór. W kolejnej odsłonie dostrzegamy postacie kobiety dźwigającej snop lucerny (*alfalfa*) oraz mężczyzny pracującego kilofem. Na tym samym poziomie, ale na mniejszych kwadratowych polach, widzimy sylwetki wspinającego się alpinisty oraz paralotniarza szybującego nad zielenią pól. To zaskakujące zestawienie tworzy wizualny slogan reklamowy, adresowany zarówno do mieszkańców, jak i turystów. Stanowi czytelny komunikat na temat afirmacji tradycji, ale też przyjaznego otwarcia na egzotycznych przybyszów szukających tu sportowych wrażeń.

Kolejny, niższy poziom malatury kubka odwołuje się do bogatej tradycji regionu, reprezentowanej przedstawieniami najstarszych prekolumbijskich tańców: *Los Shaqshas* i *Los Huanquillas*. Oba – wybitnie charakterystyczne dla Callejón de Huaylas – stanowią znak rozpoznawczy regionu podczas artystycznych celebracji fiest, zwłaszcza wielodniowych uroczystości majowych związanych z kultem Chrystusa *Señor de la Soledad* w Huaráz. Na barwnym fryzie widzimy dwie męskie grupy muzyków z bębenkami *tambores* (*rayan*, *tinya*) i fletami *quena* oraz tancerzy w charakterystycznych strojach. *Huanquillas* odziani są w płaszcze i nakrycia głów z pawich piór, w rękach zaś trzymają szable i grzechotki (*pañu*). Zostali odmalowani na tle domów pobliskiej wsi Rayanpa. Atrybutami *Shaqshas* są długie baty pasterskie z uchwytem wykonanym z nóżki jelonka (*látigo*, *chicote*) oraz czapki z barwionymi strusimi piórami. Tancerze noszą na łydkach opaski

wydające ostre dźwięki, typowe dla tych tańców: *Huanquillas* obszywają je kulistymi dzwoneczkami (rodzaj janczarów), a *Shaqshas* setkami grzechoczących orzeszków z amazońskiej *selvy*. Oba tańce mają odległą tradycję i złożoną symbolikę, których nie sposób streścić w kilku zdaniach (Sotomayor Alba, Alegria Alvarón 2016; Amez Márques 1997, 2016).

Poniżej scen z tancerzami umieszczono pas dekoracyjnych motywów roślinnych. Namalowano wyłącznie rośliny o dużym znaczeniu gospodarczym, medycznym bądź symbolicznym, obecne od stuleci, a w niektórych przypadkach od tysiącleci w kulturze Indian tej części Andów. Widzimy wśród nich lucernę (*alfalfa*)<sup>6</sup> – podstawowy pokarm zwierząt domowych, agawę (*cabuya* i *maguey*) o rozlicznych zastosowaniach spożywczych, medycznych, gospodarczych i artystycznych<sup>7</sup>, błękitno-fioletową *tarwi*<sup>8</sup> o jadalnych ziarnach oraz liście *weqlla*<sup>9</sup> (lub *machitu*, albo hiszp. *Cruz de Carnaval* – używane do dekoracji „krzyży karnawałowych”). Motywy kwiatów na kubkach *quero* mają tradycję preinkaską, nie tylko pełniąc funkcję dekoracyjną, ale też odgrywając ważną rolę magiczno-religijną (Mulvany 2004).

Kolejny pas dekoracji *quero* (rejestr dolny) to ciąg zgeometryzowanych znaków, inspirowanych ideogramami *tocapu*, poniżej zaś, u podstawy kubka, dwukrotnie namalowano słynny kwiat *Rima-Rima* (łac. *Krapfia weberbauerii*) o bogatych tradycjach i wieloznacznych konotacjach w kulturze andyjskiej, znany już z prehistorycznej ikonografii artefaktów archeologicznych i wielce ceniony w okresie Inków. Wśród rozlicznych zalet posiada on cenną właściwość sprzyjania darowi wymowy, co czyni go jedną z ważniejszych roślin używanych do dziś w zabiegach leczniczo-magicznych. Dekorację kubka dopełnia duży napis o jednoznacznej wymowie: „Hermosura Yungay” („Uroda Yungay”).

<sup>6</sup> Lucerna (*alfalfa*, łac. *Medicago sativa*) została sprowadzona do Ameryki Południowej przez Hiszpanów w XVI wieku; w Andach zadomowiona od stuleci, stanowi podstawowy pokarm świńek morskich (*cuy*).

<sup>7</sup> W Andach Peruwiańskich występuje rodzima agawa zwana *cabuya* (łac. *Furcraea andina*) oraz sprowadzona z Meksyku przez Hiszpanów w XVI w. *maguey* (łac. *Agave americana*). Liczba zastosowań agawy w kulturach Ameryki Południowej i Mezoameryki jest iście rekordowa (zob.: Ríos Martínez, López de Juambelz 2015). Do ciekawszych należy wykorzystywanie zdrewniałej części tej rośliny jako materiału rzeźbiarskiego, odnotowane już w XVI w. Do dziś w Huaráz pracuje kilku ludowych rzeźbiarzy figur sakralnych używających tego materiału.

<sup>8</sup> Andyjska odmiana łubinu (łac. *Lupinus mutabilis*), którego bardzo twarde ziarna są jadalne, ale dopiero po długotrwałej obróbce, bez której grożą zatruciem.

<sup>9</sup> *Weqlla* lub *machitu* (łac. *Tallandsia walteri*), ozdobny epifit wysokogórski o kwiatkach w gamie kolorystycznej od różowych po purpurowe.

## Efemeryczny spektakl i największa *raspadilla*

Wracamy do pytania, dlaczego akurat tu, pośrodku sepulkralnej scenarii cmentarzyska, wśród epitafiów, krzyży i sterczących z ziemi szczątków dawnego Yungay, wznosi się olbrzymi, barwny i – chciałoby się rzec – „radosny” kubek *quero*, pokryty scenami figuralnymi i motywami dekoracyjnymi. Jaki zamysł i jaka historia kryją się za tym dysonansem? Intrygująca zagadka zawiodła nas do niewielkiego Museo de Antropologia e Historia Natural w odbudowanej Ranrajirce – sąsiedniej miejscowości, dwukrotnie (w 1962 i 1970 r.) całkowicie zasypanej przez lawiny. Ku naszemu zaskoczeniu, przed budynkiem muzeum ujrzeliśmy drugą, niemal identyczną jak na Campo Santo, olbrzymią replikę kubka *quero*<sup>10</sup>. Dzięki życzliwemu pozwoleniu dyrektora placówki – Victora Rodrigueza Linaresa, wykonaliśmy kwerendę w archiwum muzealnym, gdzie odnaleźliśmy skromne, ale interesujące materiały na temat indygenistycznych spektakli, w których główną rolę odegrała wielka replika *quero*. Wydarzenia te miały miejsce tylko dwa razy – w 1999 i 2001 roku. W trakcie długiej rozmowy dyrektor Rodriguez Linares, współorganizator i uczestnik obu spektakli, objaśnił nam archiwalia i podzielił się własnymi wspomnieniami. Tego samego dnia odwiedziliśmy w Yungay i Ranrajirce kilka wskazanych przez niego osób, których relacje wzbogaciły rekonstrukcję wydarzeń sprzed lat. W następnych dniach wysłuchaliśmy wspomnień innych świadków i uczestników spektakli na Campo Santo, wśród nich członków rodziny Willy’ego Alegre Cerny<sup>11</sup> z Yungay oraz kilku jego współmieszkańców. Informatorów znaleźliśmy także w Huaráz, w osobach Alberto Camenesa Gonzalesa – przewodnika z Casa de Guias, Heralda Valerio Maguiña Villareala – nauczyciela w Centro de Estudios de Alta Montaña, oraz Yolandy i Eleny Sotomayor Alby<sup>12</sup>.

Nasi respondenci, chociaż niezbyt liczni<sup>13</sup>, reprezentowali zróżnicowany przekrój miejscowej społeczności: Indian żyjących na styku wiosek i małych miasteczek w dolinie Río Santa, Indian i Metysów mieszkających w Yungay i Ranrajirce,

---

<sup>10</sup> Kubek ten stał pierwotnie na Campo Santo w Yungay, lecz gdy skutek wad technologiczno-konstrukcyjnych zaczął pękać, został umieszczony przed muzeum, a na Campo Santo ustawiono jego kopię z betonu.

<sup>11</sup> Willy Alegre Cerna – dwudziestoletni Indianin z Yungay, wówczas (w 2016 r.) świeżo po odbytej służbie wojskowej; znakomity, pozbawiony uprzedzeń informator, świadomy wartości własnej kultury, nieoceniony „odźwierny” – pośrednik w kontaktach ze starszymi mieszkańcami Yungay. Jego uzdolniony plastycznie kuzyn jest współautorem opisaney malatury na kubku *quero*, co kilka lat odświeżanej i częściowo przemalowywanej.

<sup>12</sup> Yolanda i Elena Sotomayor Alba – przedstawicielki nielicznej dziś społeczności kreolskiej w Huaráz, działaczki kultury, córki zasłużonego dla miasta fotografa Miguela Sotomayora Castro (1918–2002), autora unikatowej dokumentacji kolonialnej architektury Huaráz sprzed jej zniszczenia w czasie trzęsienia ziemi w 1970 roku.

<sup>13</sup> Rozmawialiśmy z 17 osobami, ale w większości przypadków informacje przekazywane przez głównego respondenta były wzbogacane dopowiedzeniami i wtrętami – nierzadko bardzo interesującymi – członków rodziny lub sąsiadów, obecnych w czasie przeprowadzania wywiadów.

a także wykształconych Metysów i Kreoli z Huaráz. Formułowanie i dobór pytań ulegały modyfikacjom w zależności od konkretnych rozmówców oraz w wyniku pozyskiwania kolejnych danych, poszerzających zakres problematyki. Tematyka kubka *quero* i indygenistycznych spektakli w Yungay, jak to zdarza się w praktyce etnografów, pojawiła się w kręgu naszego zainteresowania przypadkowo, „napotkana” w trakcie badań terenowych nad innymi zagadnieniami<sup>14</sup>. Nie korzystaliśmy więc z bazy wcześniejszych informacji ani z kwestionariusza, który powstał dopiero w trakcie wywiadów. Stosowaliśmy luźną formułę rozmów, starając się skłonić respondentów do długich narracji, ze świadomością, że pozostawienie im swobody wypowiedzi może zaowocować ujawnieniem istotnych, a nieprzewidywalnych wątków i faktów. Rejestrowaliśmy materiał indukcyjnie, dążąc do wywołania u rozmówców szerokich retrospekcji metodą Grand Tour Questions (Spradley 1979: 86–89). Z treści wywiadów wyłonił się względnie spójny obraz fiest i spektakli zaaranżowanych na Campo Santo w Yungay w 1999 i 2001 roku. Zdecydowana większość materiału – zarówno archiwalnego, jak i terenowego – dotyczy pierwszej z tych dat, a zatem opis skoncentrujemy na wydarzeniach z 1999 roku, sygnalizując jedynie w ślad za rozmówcami, że dwa lata później spektakl wiernie powtórzono.

Zebrany materiał jest niewystarczający do sporządzenia pełnej i wieloaspektowej rekonstrukcji zdarzeń ani do ich „gęstego opisu” w rozumieniu Clifforda Geerta (Geertz 2003: 35–58). Pozwala jednak na zarysowanie wyrazistego szkicu ukazującego przebieg spektaklu, jego zasadnicze cechy oraz powiązania z tradycyjnym świętowaniem dnia Wszystkich Świętych i Zaduszek. Ponad poziomem szczegółów decydujących o wyjątkowości i bezprecedensowości eventu zauważamy także te jego właściwości, które w szerszym polu odniesień – zwłaszcza w kontekście fiesty funeralnej oraz zabarwionej religijnie roli Huascaránu – pozwalają dostrzec prawidłowości wyższego rzędu. Materiał, choć pozyskany w krótkim czasie, w wyniku dość spontanicznych i niezaplanowanych badań, może stanowić podstawę do sformułowania kilku hipotez roboczych, zarówno w obrębie synkretycznych zjawisk o charakterze regionalnym, jak i w szerszym planie, lokującym je w obszarze uniwersaliów kulturowych. Niezależnie od prób interpretacji hermeneutycznych, które w ograniczonym stopniu umożliwia, posiada wartość etnograficzną, dokumentując ważne, choć efemeryczne zdarzenia, które angażowały tysiące mieszkańców doliny Río Santa i do dziś są pamiętane.

Koncepcja stworzenia spektaklu nawiązującego do tradycji inkaskich, włączonego w scenierię tradycyjnego świętowania pamięci o zmarłych, zrodziła się w środowisku miejscowych działaczy kultury, zyskując poparcie władz Instituto Nacional de Cultura Ancash. Poparcie władz dla inicjatywy było zrozumiałe, gdyż znakomicie wpisywała się ona w długi, ponadstuletni okres kształtowania

---

<sup>14</sup> W omawianym okresie (kwiecień–lipiec 2016 r.) prowadziliśmy w Dolinie Río Santa poszukiwania materiałów do końcowego rozdziału książki poświęconej postaci *pishtaco* w Andach (zob. Jodłowska, Mąka 2016b: 204–214).



tożsamości narodowej Peruwiańczyków na podstawie zrekonstruowanych i wyidealizowanych tradycji inkaskich, konsekwentnie propagowanych jako spuścizna narodowej historii kraju. Przewodnim zamysłem było wkomponowanie wyreżyserowanego spektaklu historycznego w obchody zaduszkowe ku czci mieszkańców Yungay zasypanych przez lawinę w 1970 roku, ale też wszystkich innych spoczywających na starym cmentarzu, który po kataklizmie fizycznie połączył się z obszarem zasypanego miasta w jedną olbrzymią nekropolię. Dodatkowym uzasadnieniem wyboru daty był przypadający w 1999 roku jubileusz 95. rocznicy ustanowienia prowincji Yungay, obchodzony 28 października<sup>15</sup>, a więc w bezpośredniej bliskości Zaduszek.

We wrześniu 1999 roku rozpoczęto intensywne przygotowania. Opierając się na źródłach historycznych i wzorcach podobnych inscenizacji (zwłaszcza w Cuzco), wykonano kilkadziesiąt strojów inkaskich dla aktorów spektaklu, przygotowano bogaty scenariusz obchodów i przede wszystkim – okazałym nakładem środków – zbudowano wielką replikę kubka *quero*, nadając jej nazwę *Kero Yungaino*. Pod koniec października 1999 roku przetransportowano ją helikopterem na Campo Santo i umieszczono na kamiennym fundamencie. Pierwotny projekt dekoracji kubka, nawiązujący do motywów inkaskich, został zastąpiony pejzażem gór Cordillera Blanca, przy zachowaniu tradycyjnej kompozycji, ze stylizowanymi elementami *tocapu* w rejestrze środkowym i ornamentyką florystyczną u dołu.

Zachowały się rysunki pierwszej, niezrealizowanej wersji malatury pozwalające na identyfikację jej historycznego wzorca. Projekt ten zasługuje na krótkie omówienie. Wybrano jeden z najpopularniejszych motywów umieszczanych na *quero* w okresie inkaskim (przedhiszpańskim i kolonialnym), a mianowicie wizerunek Inki i jego małżonki. Posiada on walor ikonograficzno-estetycznego nawiązania do klasycznego wzorca, lecz zdradza także założenia ideowe, którymi kierowano się przy tworzeniu wielkiej repliki *quero*. Najpewniej wiodącą myślą autorów projektu było nawiązanie do apoteozy królewskiej pary – toposu, który nie tylko reprezentował boskie osoby władców, lecz w równym stopniu symbolizował ideę państwa Tawantinsuyu oraz – na głębszym planie – kosmologiczną jedność męskiego pierwiastka *Pacha Camaca* i żeńskiego *Pacha Mamy*. Była to ujęta w kanon ikonograficzny scena historyczna, a zarazem polisemantyczny przekaz na temat uniwersalizmu w mitycznym obrazie andyjskiego świata. Uniwersalizmu jako konstruktu ideowego, zakładającego spójność historii i kultury peruwiańskiej w planie synchronii i diachronii, chętnie reaktywowanego we współczesnych odsłonach, w służbie „utopijnego manifestu indygenistycznego” (Kania 2010: 293). Podłoże ideowe pierwotnej koncepcji dekoracji *quero* rozpoznajemy także u podstaw całego widowiska, wpisanego w peruwiański wzorzec „tradycji wynalezionej”. Eric Hobsbawm zauważa, że: „Tradycje te (...) odpowiadają na nowe sytuacje w taki sposób, że przybierają formę nawiązania do sytuacji

<sup>15</sup> Prowincję Yungay ustanowiono 28 października 1904 r.

dawnych albo ustanawiają swą własną przeszłość przez jak gdyby «obowiązkowe» powtarzanie” (Hobsbawm 2008: 10). Wskazuje też na zasadniczą motywację konstruowania „tradycji wymyślonych”, które „tak dalece, jak to możliwe, wykorzystują historię jako środek legitymizacji działania i cementowania więzi grupowych” (Hobsbawm 2008: 20). Spektakl, który zorganizowano w Yungay, spełniał wszelkie reguły paradygmatu Hobsbawma. Zabrakło tylko cyklicznej powtarzalności, ale stało się to wbrew zamierzeniom organizatorów.

Inkaska scenografia spektaklu w Yungay nie byłaby czymś szczególnym na tle podobnych, nierzadko większych i bardziej rozbudowanych, inscenizacji, z upodobaniem odgrywanych w różnych miejscach Peru, gdyby nie unikatowy atrybut olbrzymiego *quero*, wykonanego po raz pierwszy nie w formie sztucznej dekoracji, tylko jako rzeczywistej repliki, dwudziestokrotnie większej od oryginału. Jego rola nie sprowadzała się wyłącznie do funkcji sztafażu. Fakt, że był konstrukcją monumentalną i solidną, nasunął organizatorom błyskotliwy pomysł przygotowania największej w Peru *raspadilli*, która stała się głośnym precedensem i główną atrakcją święta. Hiszpańskim słowem *raspadilla* określa się w Andach naturalne lody przyrządzane z bloków wycinanych z lodowców górskich i transportowanych na grzbietach ludzi lub zwierząt do miasteczek. Sprzedawcy *raspadilli* zeskrobują lód z powierzchni bryły metalowym strugiem, co wydaje charakterystyczny chrzęst, werbalizowany onomatopeją *shica-shica*. To zdublowane słowo stało się nazwą ich profesji. Zeskrobany lód o miękkiej konsystencji zmrożonego śniegu bywa nakładany do plastikowych kubków i zalewany kilkoma barwnymi, słodkimi syropami z owoców. Lody takie uchodzą za wyjątkowo zdrowe, gdyż pochodzą bezpośrednio z gór. Indianie kategorycznie odróżniają „niezdrowy”, sztucznie wytwarzany lód od naturalnego, zawierającego skondensowaną energię zdrowia i sił witalnych. Mityczne podłoże tych ocen jest aż nadto czytelne – niewątpliwie głębsze i tylko pozornie tożsame z naszą waloryzacją „naturalnego” i „sztucznego”. Wiąże się ze świętością lodu pochodzącego z gór – lodu, który daje początek życiodajnej wodzie, użyźniającej poletka uprawne i który do dziś w wielu miejscach Andów bywa przynoszony przez Indian do domostw jako substancja wypełniona energią witalną. Indiańskie określenie „zdrowa” w odniesieniu do *raspadilli* należy rozumieć głębiej niż tylko jako skutkująca psychofizycznym dobrostanem. Jej zbawienny wpływ obejmuje całokształt kondycji ludzkiej, również w wymiarze metafizycznym. Początki *raspadilli* w Andach nikną w odległych czasach preinkaskich. Spożywanie lodu przynieszonego z lodowców górskich i zmieszanego z *miel de frutas* (syropami owocowymi) odnotowano już w pierwszej połowie XVI wieku<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> W dziele Pedro Gutiérreza de Santa Clara (1521–1603), *Quinquenarios o Historia de las Guerras Civiles del Peru (1544–1548)*.

## Rytuał „podniesienia” *raspadilli*

Fiesta na Campo Santo w 1999 roku pozostała w pamięci jako *Festival a la Raspadilla más Grande del Mundo*, poświęcona *Apu Raju*<sup>17</sup> – *Dios Hielos*. Podobnie przebiegła druga, zorganizowana w 2001 roku. Słowa *Apu Raju* pojawiły się na plakatach i ulotkach reklamujących fiestę, reaktywując jedno z archaicznych, niemal zapomnianych określeń Huascaránu. Określeń, nie nazw, gdyż było to miano akcentujące ontologiczny status boskości góry, funkcjonujące niezależnie lub obok nazwy. Warto zwrócić uwagę, że nazwa najwyższej góry Peru, uważana powszechnie przez mieszkańców regionu za odwieczną i rdzenną, została nadana około sto pięćdziesiąt lat temu, zastępując prastarą *Matarao* lub *Matasraju*, której etymologia nawiązuje do dwoistości (góra ma dwie wybitne kulminacje rozdzielone głęboką przełęczą) oraz do lodu (Alba Herrera 2016: 77; Yauri Montero 2013: 131, 191). Fizyczna dwoistość największej, deifikowanej góry stanowi wyrazistą egzemplifikację idei andyjskiego dualizmu, wpisując się w matrycę mitycznego wzorca. Obecnie określenie *Apu Raju* zaciera się już w pamięci mieszkańców. Tylko jeden z naszych indiańskich respondentów z Yungay przypomniał sobie, że słyszał w rodzinie przydomek *Apu Raju* w związku z Huascaránem. Nie wnikając, czy zgodnie z tradycją, czy jako element „tradycji wynalezionej” – „Pan Lód” (lub „Pan Lodu”) pojawił się podczas spektaklu jako kluczowy uczestnik rytualnych zachowań.

Wśród archiwaliów w muzeum w Ranrajirce zachowała się skąpa i niedoskonała technicznie dokumentacja fotograficzna spektaklu, złożona zaledwie z trzech zdjęć o wyblakłych kolorach. Na jednym z nich widzimy liczną grupę Indian w strojach inkaskich, z centralną postacią króla-Inki wznoszącego w dłoniach mały kubek *quero* z *raspadillą* w kierunku Huascaránu. W scenie tej dostrzegamy dwie warstwy rytualizacji powiązane relacją synkretyzmu. Zewnętrzna, w zamysle reżyserów w pełni autonomiczna, odsyła do inkaskiego ceremoniału, podczas którego Inka pił *chichę* wraz ze Słońcem-*Inti*. Rytuał ten, praktykowany w Cuzco podczas święta *Inti Raymi* przypadającego na czerwcowe przesilenie słoneczne, łączy w sobie sens ofiary oraz wspólnej libacji z bóstwem, zastrzeżonej wyłącznie dla ubóstwionego Inki.

W Yungay współczesny Inka w historycznym stroju składał Huascaránowi ofiarę z *raspadilli*, równocześnie spożywając ją z *Apu Raju*. W jego geście widać wszakże nie tylko rdzenne inspiracje historyczno-mitologiczne, lecz także wyraźne nawiązanie do rytu podniesienia hostii w liturgii mszy świętej. Hipotezę tę opieramy na kilku przesłankach. Gest Inki jest niemal identyczny jak w przypadku gestu kapłana w czasie chrześcijańskiego podniesienia, a zarazem całko-

---

<sup>17</sup> *Apu* – wieloznaczne słowo w języku quechua, określające „pana”, „władcę” w osobie ludzkiej lub boskiej, a także tytuł nadawany świętym górom w Andach; *raju* – w quechua „lód”; *Apu Raju* znaczy więc: „Pan Lód” lub „Pan Lodu”.

wicie odmienny od tego, który ukazuje historyczny rysunek Guamana Pomy de Ayali (2006 [1615]: 246, rys. 248) lub opisują *Commentarios reales* Garcilasso de la Vega (2017 [1609]: 333). Na owym rysunku, stanowiącym jedyny wiarygodny dokument ikonograficzny andyjskiego rytuału, widzimy Inkę, który w kulminacyjnym momencie święta posługiwał się dwoma wypełnionymi *chichą* kubkami *quero*: złoty unosił do ust prawą ręką, wszakże nie dotykając napoju, tylko gestem tym zachęcając Słońce do spełnienia toastu. Następnie, według Garcilasso de la Vega, wlewał *chichę z quero* do złotej kadzi, skąd płynęła kamiennym kanałem do świątyni Słońca. Po dopełnieniu pierwszej części rytuału, lewą ręką unosił srebrny *quero*, upijał łyk i resztę trunku rozdzielał pomiędzy dostojników z królewskiego rodu. W andyjskiej mitologii popularnej funkcjonuje obraz Inki spełniającego toast ze Słońcem, ale potoczna wizja jego „przepijania” w taki sposób, jak czynią to biesiadujący ludzie, nie ma historycznego uzasadnienia. Tym bardziej gest Inki-aktora na Campo Santo nie znajduje odniesienia do tradycji inkaskiej. Zachowana fotografia pokazuje wyraźnie, że podnosi on oburącz mały kubek *quero*, którego wygląd nawet bliskim obserwatorom bez wątplenia może kojarzyć się z kielichem mszalnym (*calix sacrificus*). Wypełnia go lśniący biały „czub” lodu, łudząco przypominający hostię, a postawa Inki wiernie naśladuje figurę księdza w momencie celebracji podniesienia. Historyczne źródła na temat toastu Inki ze Słońcem znane są jedynie specjalistom, ci zaś – jeśli byli wśród reżyserów spektaklu – nie uznali ich za inspirujące. W scenie tej woleli posłużyć się (trudno przypuszczać, że nieświadomie) powszechnie znanym gestem chrześcijańskiego podniesienia, który – co wielokrotnie obserwowaliśmy w różnych zakątkach Andów – wywiera głębokie, mistyczne wrażenie na wiernych, tym większe, że w liturgii sprawowanej w Peru kapłan wyraźnie dłużej niż w Europie trzyma w górze hostię i kielich, przedłużając dramatyzm ciszy wypełnionej maksymalnym napięciem *mysteriosum*. W „podniesieniu” celebrowanym przez Inkę-aktora jeden jego gest stanowi naśladownictwo dwóch osobnych, przyjętych w liturgii chrześcijańskiej: podniesienia hostii i podniesienia kielicha. Obserwujemy więc ciekawe zjawisko inkulturacji chrześcijańskiego rytu religijnego w projekt widowiska inspirowanego rdzenną spuścizną przedhiszpańskiej kultury, a więc pozornie opozycyjnego wobec chrześcijaństwa. Opozycyjność ta nie ma jednak wyłącznie wymiaru konfrontacyjnego, jako że w dzisiejszych realiach osłabia go wiele cech synkretycznej koegzystencji. Silna sugestia spektakularnego i pełnego napięcia podniesienia hostii i kielicha osłabiła motywację organizatorów do rekonstruowania rzeczywistych realiów historycznych, prowadząc do błędnego, choć zrozumiałego z przyczyn dramaturgicznych, utożsamienia obu rytów. „Podniesienie” w obrębie choreografii spektaklu wywołało adekwatną reakcję uczestników spektaklu. Na podstawie relacji respondentów, którzy odświeżali w pamięci ten moment spektaklu, można domniemywać, że wielokroć doświadczane w kościołach emocje towarzyszące misterium przeistoczenia odżyły zbiorowo w duszach Indian w trakcie tej sceny, przyjmując postać przeżycia religijnego, odległego od ludycznego

nastroju świeckich widowisk. Najważniejsze rekwizyty obu rytuałów – inkaski *quero* i chrześcijański kielich, jak również partycypacja w zewnętrznie podobnych (choć teologicznie różnych) obrzędach o wielkim ładunku dramatyzmu najpewniej pobudzały u widzów tożsamy rodzaj „wrażliwości mirakularnej” (Olędzki 1989). Białe krążki hostii i biała piramida lodu to wszak wcielenia dwóch obcych bogów, którym przyszło władać na tej samej ziemi. Nasi respondenci zapamiętali reakcje zgromadzonych: odruchowe skłony oraz – co znamienne – gesty żegnania się znakiem krzyża na piersiach, jednoznacznie świadczące o synkretycznych transgresjach, które w nieprzewidywalny sposób zabarwiły widowisko.

W charakterze interesującego przyczynku warto odnotować zwyczaj, o którym pamięć już się zatarła, praktykowany w okolicach Yungay do połowy XX wieku. 3 maja każdego roku starsi mężczyźni na czele licznych grup mieszkańców wiosek udawali się do wysoko położonego w górach miejsca nad strumieniem, gdzie brały początek użytkowane od tysiącleci kanały nawadniające, by złożyć tam ofiarę dla *Apu* Huandoy. Masyw górski Huandoy (6395 m n.p.m.) wznosi się w sąsiedztwie masywu Huascaránu, oddzielony od niego doliną Llanganuco. Obie grupy górskie, jak też doliny i jeziora wokół nich, to obszar o największym nasyceniu konotacjami mitologicznymi w całej Cordillera Blanca, osnuty prastarymi legendami żyjących tam Indian (Jodłowska, Mąka 2016a: 386–388). Podczas ceremonii ofiarnej „najstarszy spośród zebranych” składał w ofierze świętej górze Huandoy kłosa zbóż, kukurydzę oraz alkohol, który w geście toastu unosił w butelce w jej kierunku (Alba Herrera 2016: 28). Zjednywał tym przychyłność *Apu* Huandoy, napelniającego życiodajną wodą z lodowców krwioobieg kanałów irygacyjnych. Przytaczamy ten szczegół, dostrzegając w nim miejscowy, osadzony w odległej tradycji przykład „przepijania do bóstwa”. Niestety nie powstały albo nie zachowały się dokładniejsze opisy tej archaicznej ceremonii.

## *Raspadilla* i katarktyczny sens biesiadowania

Spektakl z udziałem Inki wkomponowano w zwyczajne, doroczne obchody Dnia Wszystkich Świętych (*Día Todos los Santos*) i Zaduszek (*Día de los Muertos*). Setki uczestników święta przybyłych na Campo Santo czcili – jak w innych częściach Peru – swoich zmarłych przodków, odwiedzając groby całymi rodzinami. Wielu z nich nie miało jednak grobów swych bliskich; 18 tysięcy mieszkańców Yungay na zawsze spoczęło pod grubą warstwą skamieniałego lawiniska. Obchody odbywały się więc zarówno na starym wzgórzu cmentarnym, jak i na rozległych „polach śmierci” nad zasypanym miastem, gdzie odegrano indygenistyczne widowisko kostiumowe. Uwagę uczestników skupiała przede wszystkim „największa *raspadilla* świata”, której rozgłos odbił się głośnie echem po całej dolinie Río Santa, trafiając także do miejscowych gazet. Wypada przyjrzeć się, w jaki sposób lody z syropem owocowym – choćby największe, ale przecież bez związków z obchodami pamięci o zmarłych – wpisały się w ich kontekst.

Fiesta na Campo Santo zawierała elementy pełne sensualizmu i silnego udratyzowania kluczowych momentów ceremonii. Rytuał w wykonaniu Inki stanowił kulminację performatywnego spektaklu, realizowanego zarówno przez aktorów w historycznych kostiumach, jak i tłumy zwykłych uczestników. Istotą dalszego przebiegu zdarzeń stało się wspólne, zbiorowe spożywanie *raspadilli*. Już na początku ceremonii olbrzymi kubek *quero* napełniono lodem przywiezionym z gór, formując spiczasty stożek, wznoszący się metr nad krawędzią naczynia. Padały przy tym okrzyki: „Huascarán!” i „*Apu Raju!*”, świadczące, że świętujący dostrzegali w lodowej piramidzie symboliczną, a może wręcz metonimiczną replikę wielkiej góry. Nietrudno obliczyć, że lodu w *quero* było niemal cztery tony, więc niewątpliwie udało się stworzyć rekordową *raspadillę más grande del mundo*. Rozdrobniony lód zalano dziesiątkami litrów barwnych syropów owocowych, po czym – gdy już odbyła się ceremonia „podniesienia” – Inka oraz wybrani mężczyźni nabierali porcje i obdzielali nimi setki zgromadzonych osób. Część lodów Inka rozrzucił po ziemi, a jego gest powtarzali biesiadnicy.

*Raspadilli* nadano funkcję pokarmu ofiarnego, włączając ją w krąg odwiecznych praktyk rewitalizujących kosmologię zakorzenioną *in illo tempori*, ale i w tradycji historycznej (Marzal 1983: 295–298; Carranza Romero b.r.). Zachodzi oczywista analogia pomiędzy częstowaniem *raspadillą* przez Inkę-aktora a rytuałem praktykowanym w starożytnym Peru w czasie obchodów święta Inti Raymi. W czasach historycznych, po libacji ze Słońcem, Inka rozdzielał *chichę* wśród uczestników fiesty, starannie przestrzegając zwyczajowej hierarchii rodów i stanowisk. Z opisu Garcilasso de la Vega jasno wynika, że uhonorowani w ten sposób czuli się uswięceni bezpośrednim dotykem Słońca i Inki (Garcilasso de la Vega 2017 [1609]: 333). Współczesny Inka zastąpił *chichę* lodami, ale istota rytuału wydaje się podobna, z tą różnicą, że jego boskim uczestnikiem stał się *Apu* Huascarán, a darzenie *raspadillą* przybrało charakter demokratyczny, niepreferujący statusów ani miejsc w hierarchii społecznej.

Ważnym aspektem rytualnego poczęstunku i rozrzucania *raspadilli* jest specyfika miejsca. Próba interpretacji przebiegu zdarzeń w tym konkretnym miejscu wymaga uwzględnienia mitycznego obrazu Huascaránu w zbiorowej świadomości Indian, bynajmniej nieutożsamego z postrzeganiem świętych gór *Apu* w innych częściach Andów. Stosunek emocjonalny Indian do tej olbrzymiej góry jest wybitnie ambiwalentny, z jednej strony nacechowany odwiecznym strachem i wielopokoleniową traumą po kolejnych kataklizmach, z drugiej zaś zdominowany głęboko zakorzenioną w kulturze czcią wobec gór, wpisaną w kosmowizję andyjską. Z tej drugiej perspektywy Huascarán jawi się jako górujący nad światem Pan (*Apu*), darzący życiodajną wodą z lodowców tysiące poletek i pastwisk w dolinach. W ciągu kilkunastu lat naszej obecności w regionie Ancash usłyszeliśmy bądź odnaleźliśmy w źródłach wiele wypowiedzi Indian i Metysów świadczących o tym, że pomiędzy obiema postawami istniało i nadal trwa napięcie ekspozujące jedną z nich, a tłumiące przeciwną – w zależności od tego, czy tragedia spowo-

dowana przez górę była świeża i dotkliwa, czy upłynął już od niej wystarczająco długi czas, zblizniający rany. Fiesta w 1999 roku odbyła się prawie trzydzieści lat po największym kataklizmie w dziejach doliny Río Santa – wciąż pamiętanej, uwiecznionej zbiorową mogiłą tysięcy mieszkańców Yungay, na tyle jednak odległej w czasie, że bezprecedensowa realizacja indygenistycznej fiesty i największej *raspadilli* mogła w tym miejscu zaistnieć. Co więcej, wiele wskazuje, że mogła też stać się *katharsis* ważnym dla przepracowania głębokiej traumy kulturowej, która na długie lata zatrula psychikę ocalałych, wywołując w nich stan religijnego dysonansu poznawczego (dezintegracji teodycei) oraz silnej deprywacji o bardzo szerokim zasięgu społecznym (Nowicka 1972: 27–31).

Spożywanie *raspadilli* i rozrzucanie jej po ziemi stało się częścią tradycyjnego biesiadowania ze zmarłymi, które Indianie z okolic Yungay nazywają *mikuyanan-paj*. Rodziny przynoszą na cmentarz gotowane potrawy, najczęściej gęste zupy z jarzyn i mięsa, ale także słodkie chlebki i bułki o nieprzypadkowych kształtach dzieci i zwierząt<sup>18</sup>. Intencja biesiadowania ze zmarłym przodkiem wyrażana jest w dosłowny sposób: na grób przynosi się pokarmy, w których gustował za życia. We wspólnym posiłku nadzwyczaj ważną rolę odgrywa alkohol w postaci *chichy* i piwa. Mocniejsze trunki, jak *pisco*, podczas peruwiańskich fiest spożywa się sporadycznie. Wielowymiarowa funkcja alkoholu w andyjskim świętowaniu zyskała obszerne i wszechstronne omówienia w licznych opracowaniach (np. Castillo Guzmán 2015; Gawrycki 2014; Ryn 1982 i 2007), powtórzmy więc tylko w strukturalistycznym uproszczeniu, że jego działanie halucynogenne przenosi w obszar mediacyjny pomiędzy sferą unormowanego życia kulturowego a „zaświatami”, jakkolwiek kreują je koncepcje eschatologiczne. Alkohol umożliwia transgresje pomiędzy sferami o granicach nieprzekraczalnych dla człowieka bytującego w świeckim czasie dnia powszedniego. Pozwala na kontakt zarówno ze światem zmarłych, jak i bogów – tak, by mogło zaistnieć wspólne biesiadowanie – jedna z uniwersalnych zasad reaktywowania kosmologicznej spójności uniwersum (Leeuw, van der 1978: 398–408). Mówimy tu o uniwersaliach kulturowych związanych z rolą alkoholu, jako że mieszczą się w nich także realia andyjskie. Na mogiłach spożywa się i pozostawia jedzenie, ale ważniejsze od niego wydaje się obowiązkowe wylewanie na grób ostatnich kropel alkoholu ze szklanki lub butelki. Znamienny jest fakt, że biesiadnik składa w ofierze **ostatnie** części potrawy lub napoju, choć można by oczekiwać, że przez szacunek do adresata, powinien przeznaczyć mu pierwsze. W Andach zasada pierwszeństwa i hierarchii ważności w sytuacjach biesiadnych i libacyjnych jest jednym z ważnych kodów kulturowych (Castillo Guzmán 2015: 117–173). Odwrócenie jej może mieć hipotetycznie zgoła odmienny, choć równie ważny sens, który formułujemy z zastrzeżeniem, że nie uzasadnia go materiał wypowiedzi bądź zachowań, lecz wyłącznie konstrukcja logiczna, spójna systemowo z weryfikowalnymi aspektami miejscowej kultury.

<sup>18</sup> Są to najpewniej tzw. ofiary zastępcze (Leeuw, van der 1978: 404), ale nie dysponujemy wystarczającym materiałem terenowym, by je szerzej omówić.

Naszym zdaniem istota owego sensu sprowadza się do potrzeby metonimicznej identyfikacji człowieka i ofiarowanego przezeń trunku w przenikających się przestrzeniach „tego” i „tamtego” świata, w których dokonują się akty ofiarne oraz kolektywna biesiada żywych, zmarłych i bogów. Napój staje się ofiarą i poczęstunkiem dopiero wtedy, gdy zostanie naznaczony fizycznością i duchowością ofiarnika: śliną, oddechem i dotykiem. Przestaje być wówczas anonimowy, zyskując „biometryczny adres nadawcy”. Zbudowana w ten sposób relacja metonimiczna zachodzi w sprzyjających warunkach halucynogennej stymulacji alkoholowej. Oszołomienie, zwane nad wyraz trafnie „odlotem”, relokuje w obszar mediacyjny, w którym oczekuje się kontaktu z istotami z „zaświatów” i przyjęcia przez nie darów biesiadnych – owych „obiektów przejściowych” służących do oznaczenia relacji z kosmosem (Duvignaud 2011: 139). W tej rozmytej przestrzeni o niepewnych i zatartych granicach żywi, zmarli i bogowie spożywają wspólnie nie tylko **takie samo**, ale dokładnie **to samo**. „Biometryczne” oznaczenie włącza ofiarę w ontologiczną tożsamość ofiarnika, jako jego *pars pro toto*, więc spożycie jej przez adresatów zamyka krąg kosmologicznej pełni andyjskiego uniwersum – konstruktu owej „kultury sakrofanicznej” (Buchowski 1993: 88–95), pozbawionej wyraźnych granic między *sacrum* a *profanum*; konstruktu takiej czasoprzestrzeni (andyjskiej *Pacha*), w którym „prawdopodobnie istniały wyłącznie jednostkowe akty identyfikacji” oraz niezapośredniczone przez symbol i rytuał „metamorficzne utożsamienia” (Kowalski 2014: 191–192).

## *Raspadilla* w trójkącie kulinarnym

Kontynuując nasze refleksje, odnajdujemy kolejne sensy związane z faktem fizyczno-duchowego naznaczenia pokarmu i napoju ofiarnego, czyli zawiązania ontologicznej jedności pomiędzy ofiarnikiem a przedmiotem ofiary, a w konsekwencji także jej adresatem. Akt ten egzemplifikuje spostrzeżenie Gerardusa van der Leeuwa: „Kto składa ofiarę, daje swą własność, tzn. siebie. (...) Wszystko bowiem, co posiada, ma w nim udział i partycypuje w sobie wzajem” (Leeuw, van der 1978: 404). Jung zaś powiada, że „każda ofiara jest w większym lub mniejszym stopniu samoofiara” (Jung 2005: 296). Z reguły tej wynika, że przedmiot ofiary musi być własnością jednostki, która go składa w ofierze. Przykłady można mnożyć; wystarczy przypomnieć, że nie ofiarowuje się zwierząt dzikich, tylko udomowione, a źródła historyczne i etnograficzne niejednokrotnie notowały praktyki kupowania ludzi przeznaczonych na ofiarę albo też symbolicznego przyjmowania jeńców do społeczności zwycięzców, zanim zostali złożeni w ofierze bogom (Eliade 1966: 336–341; Leeuw, van der 1978: 406; Todorov 1996: 161; Sahagún, de 2007 [ok. 1547–1580]: 199). Warunek ten jest dla nas istotny nie ze względu na pokarmy i napoje alkoholowe, które stanowiły własność biesiadników, tylko z powodu pozornie niejednoznacznego w tym kontekście statusu *raspadilli*.



Wiemy, że jednym z deklarowanych celów spektaklu w 1999 roku – prócz uczczenia ofiar lawiny – było oddanie hołdu *Apu Raju*, czyli Huascaránowi. Należy postrzegać tę deklarację zgodnie z motywacjami pomysłodawców i organizatorów działających na rzecz integracji tożsamościowej Peruwiańczyków wokół dziedzictwa kulturowego Inków. Konstrukcja ideologiczna tego nurtu w polityce i myśli intelektualnej Peru, jak również przykłady powstawania spójnych z nim „tradycji wynalezionych” doczekały się obszernej monografii (Kania 2010). Koncepcja stworzenia największego kubka *quero* i największej *raspadilli*, jak również inscenizacji z udziałem Inki i jego dworu to niewątpliwie wpisujący się w ów nurt folkloryzm, czyli „specjalnie aranżowany przekaz artystycznych tradycji ludowych we współczesności, jako historycznie i społecznie uwarunkowany proces wykorzystywania tradycyjnych zjawisk kulturowych w środowiskach nieautentycznych” (Burszta 1987: 131–132). Opisana wcześniej forma oddawania czci *Apu Raju* – bardziej inspirowana chrześcijańskim podniesieniem niż historycznym rytuałem Inki – to także element wykreowany, choć już w lokalnym kolorycie. Pamiętamy wszakże, iż widowisko wkomponowano w scenię tradycyjnego świętowania zaduszkowego, co uruchomiło performatywne interakcje pomiędzy nim a żywą tkanką fiesty. Wydaje się, że takie przemieszanie implikuje staranne oddzielenie treści, które arbitralnie uznajemy za tradycyjne, od przejawów folkloryzmu i „tradycji wynalezionej”. Nic bardziej błędnego. Nie możemy czynić rozróżnienia według takiego kryterium. Traktujemy całość zjawiska – fiesty funeralnej i spektaklu na Campo Santo – jako oryginalny fenomen, w obrębie którego przeplatanie się elementów tradycji z wtrętami folkloryzmu otwiera nowe, intrygujące pole badawcze, ujawniając nieprzewidywalne mechanizmy zachowań. Rozgraniczanie tych części może być tylko kontekstualne, na poziomie szczegółowych pytań, takich jak to, czy *raspadilla* posiada „kanoniczną” cechę własności warunkującą możliwość użycia jej jako pokarmu ofiarnego. Nie mówimy tu, rzecz jasna, o dosłownej własności tych, którzy ją sfinansowali, ani nawet o kolektywnej własności obdarzonych nią uczestników fiesty. Myślimy raczej o strukturalnym ułożeniu *raspadilli* w subtelnej przestrzeni balansu między „naturą” a „kulturą”, pytając, do której strony przynależy. Przywołujemy te dwa pojęcia bawo roboczo, ze świadomością ich nieostrości klasyfikacyjnej w obrębie „panteistyczno-animistycznej” – lub według Michała Buchowskiego – „sakrofanicznej” kosmowizji andyjskiej. Posłużymy się nimi wyłącznie dla potrzeb eksperymentu, polegającego na wpisaniu *raspadilli* w „trójkąt kulinarny” Claude’a Lévi-Straussa. Zakładamy, że zabieg ten wykaże jej status własności, legitymizując tym samym status ofiary, albo dowiedzie klasyfikacyjnej niespójności z innymi, tradycyjnymi pokarmami i napojami ofiarnymi.

Nasze motywacje są głębsze, niż tylko zabawa w szukanie strukturalnych powiązań elementów folkloryzującego spektaklu z miejscowymi tradycjami o długim trwaniu. Pytamy o tę spójność, przeczuwając, że nad eklektyczną fiestą i tłumami na Campo Santo górowało coś, co przynosiło swym rozmiarem, będąc

faktycznym *spiritus movens* zdarzeń. Tym potężnym moderatorem zbiorowych emocji było niewątpliwie na wskroś autentyczne przeżycie dojmującej obecności najważniejszego aktora – Huascaránu. Cień *mysterium tremendum* unosił się nad cmentarzyskiem, gdyż wciąż jeszcze zalegał w strauumatyzowanych duszach zgromadzonych. Ten niedyskursywny, afektywny potencjał zbiorowego przeżycia, nieustannie karmionego stresogennym widokiem *Apu Raju*, nadawał górze ontologiczną jakość bytu, który religioznawca tak charakteryzuje: „Doświadcza się go jako w pewnym sensie żywego: nie jest on jedynie abstrakcją, ale bytem, a jeśli nie bytem, to czymś posiadającym własność bycia, czymś będącym samym sobą” (Rappaport 2007: 499). Uwypuklamy ów psychologiczny aspekt dlatego, że oddziaływał modelująco we wszystkich interakcjach zachodzących podczas fiesty, nawet w obrębie działań folklorystycznych, z założenia ukierunkowanych na aspekt ludyczny. Wskazujemy tym samym czynnik realnie współtworzący kształt zdarzeń – w sposób tak intensywny, że jego sprawczego efektu nie sposób pominąć w jakiegokolwiek, nawet wycinkowej, strukturalistycznej analizie obserwowanych zjawisk i zachowań. Obecność tego czynnika, niełatwego do zdefiniowania w całej złożoności i wielości kontekstualnych powiązań, w wyrazisty sposób identyfikowaliśmy w wypowiedziach naszych rozmówców zarówno wtedy, gdy pytaliśmy o fiestę na Campo Santo, jak i w trakcie naszych wcześniejszych badań nad mitologią Huascaránu. Celowo piszemy o „identyfikowaniu”, nie zaś o „odnotowywaniu”, gdyż wytlumiony, ale dogłębny, niemal biologiczny strach przed górą przybierał w wypowiedziach Indian dwojaką formę: maksymalnej lakoniczności komunikatów pozbawionych jakichkolwiek redundancji i unikających wymienia jej nazwy, lub „zbywania” tematu lekceważącą bądź „filozoficzną” puentą<sup>19</sup>. Niski rejestr słów wiele mówi na temat ukrywanego strachu wobec Huascaránu, zgodnie z doskonale znanym etnologom mechanizmem unikania werbalizacji *tremendum*. „Słowo rozstrzyga o możliwości” – powiada van der Leeuw, dodając: „Kto wypowiada się, ten wywiera wpływ, lecz także się naraża. (...) Nie wolno nazywać rzeczy i osób niebezpiecznych” (Leeuw van der 1978: 448).

Wpisując *raspadilla* w trójkątne pole semantyczne Lévi-Straussa, użyjemy podstawowej formy modelu obrazującego relacje pomiędzy „surowym”, „warzonym” i „zepsutym”. Adaptując tę abstrakcyjną figurę do naszych potrzeb, a więc przenosząc ją w andyjskie realia kulturowe, zastąpimy „surowe” – „lodem”, „warzone” – *raspadilla*, a „zepsute” – „wodą”. Nienacechowany biegun „lodu”, który wiążemy z „naturą”, nie wymaga szerszego komentarza. Zajmuje go substancja naturalna, pozyskana z lodowca i zamrożonych pól śnieżnych w wysokich partiach Huascará-

<sup>19</sup> Cytujemy kilka przykładowych odpowiedzi Indian, z luźnym tłumaczeniem oddającym ich sens: *Tirando* – „Jest jak jest”; *Tenemos que hacer lo que tenemos que hacer* – „Robimy swoje”; *Deja de pensar tanto y haz lo que tengas que hacer* – „Nie myśl za wiele, tylko rób, co masz robić”; *Deja de darle vueltas* – „Nie ma co wracać myślami”. Często takie i podobne odpowiedzi zamykały próby rozmów na temat obaw i odczuć względem Huascaránu oraz pamięci o tragediach spowodowanych przez tę górę.

nu<sup>20</sup>. Więcej uwagi wymaga nacechowany biegun *raspadilli*, w którym kategorię „warzone” zastąpimy kategorią „substancjalnie zespolone”, a więc przetworzone. *Raspadilla* jest produktem intencjonalnych i wieloaspektowych działań człowieka, który transportuje, kruszy i rozdrabnia lód, a następnie zespala go z syropami owocowymi, tworząc nową jakość, od tysięcy obecna w indiańskich kulinariach jako pokarm wyjątkowy, nacechowany religijną konotacją ze świętością gór. Syropy są bez wątpienia produktami „kultury” – uprawy roślin i technologicznego przetwarzania ich owoców z użyciem ognia. W procesie wytwarzania *raspadilli* rejestrujemy sensoryczne symbolizacje włączania w „kulturę”: dźwięk *shica-shica* staje się autonomicznym znakiem fonicznym przywiązany tylko do czynności zeskrobywania lodu, dodatkowo przekształconym w nazwę własną zawodu sprzedawcy *raspadilli*. Obserwujemy transformacje w obrębie zespołu cech opisujących „jadalne” i „niejadalne”: twarde przekształca się w miękkie, bezbarwne – w chromatyczne, pozbawione smaku – w słodkie, bezzapachowe – w aromatyczne. Dodatkowo występuje akcentowane przez Lévi-Straussa „zapośredniczenie” przez naczynie, w tym wypadku wielkie *quero*, głęboko osadzone w tradycjach andyjskiej kultury. Trzeci biegun trójkąta, zajmowany przez „wodę”, czyli produkt topnienia lodu, ma dla nas znaczenie marginalne, niemniej wymaga krótkiej charakterystyki. Podobnie jak w przypadku kategorii „zepsute”, stymulatorem przemian nie jest człowiek, tylko ciepłe powietrze, transformujące *raspadillę* w wodę. Istotne jest wszakże następstwo czasu: w chronologii wyznaczanej przez semantykę trójkąta woda pojawia się najpóźniej, ale nie w czystej postaci, tylko jako nieużyteczna już mieszanina z sokami, *de facto* końcowy „odpad” *raspadilli*, niespożyty przez ludzi, zmarłych ani bóstwo; mediuje pomiędzy naturalnym „lodem” a kulturą *raspadillą*, naznaczona statusem ambiwalentnej nieokreśloności.

Lévi-Strauss puentuje swoje przemyślenia konkluzją: „Wartość operacyjna naszego schematu byłaby dość ograniczona, gdyby nie poddawał się on dowolnym przekształceniom niezbędnym do uwzględnienia innych odmian warzenia” (Lévi-Strauss 2008: 63). Wpisanie *raspadilli* w ów schemat to propozycja dość niekonwencjonalna, ale efektywna: rozstrzyga wątpliwości natury strukturalnej dotyczące tego, czy *raspadilla* jako lód przynależy do obszaru „natury”, czy jako substancja przekształcona i zapośredniczona do obszaru „kultury”; jednoznacznie wskazuje tę drugą opcję, potwierdzając jej status pokarmu ofiarnego. Aktor-Inka, unosząc *raspadillę* w naśladowczym geście chrześcijańskiego podniesienia,

---

<sup>20</sup> W 2013 r. piszący te słowa mieli okazję obserwować na wysokości ok. 4800–5000 m n.p.m., nieopodal lodowca pod Huascaránem, dwóch Indian znoszących na plecach wielkie bryły lodu owinięte kawałkami płótna. Lód na *raspadillę* jest przynoszony także z lodowców zalegających pod sąsiednimi masywami Huandoy i Wallunaraju. Godną polecenia dokumentacją tradycyjnego procesu pozyskiwania lodu z lodowca, jego zabezpieczenia, transportu oraz przygotowywania *raspadilli* jest film ekwadorski *El Último Hielero* (2012) w reż. Sandy’ego Patcha, Cotopaxi Productions LLC, <https://vimeo.com/66703353>.

składa Huascaránowi ofiarę z pokarmu, który stał się już własnością ludzi, ulegając kulturowemu „przeistoczeniu”.

## Zjadanie boga i neutralizacja traumy

Morfologia fiesty andyjskiej obejmuje pojemną przestrzeń rytuałów, jak również astrukturalnych „stref cienia” – chwilowych pęknięć w „biegu rzeczy” (Duvignaud 2011: 57–58). Nie wnikając w hermeneutyczną złożoność święta jako zjawiska kulturowego, zwracamy uwagę na tę jego cechę, która dopuszcza, a nawet czyni regułą współistnienie rytuałów nacechowanych odmienną, z pozoru wykluczającą się logiką, skonstruowaną wokół tego samego przedmiotu. Święto znosi Arystotelesowską zasadę wyłączonego środka (*tertium non datur*), sankcjonując synchroniczne współwystępowanie tej samej rzeczy w opozycyjnych względem siebie, ale w obu wypadkach „prawdziwych” porządkach logiki mitycznej.

Egzemplifikacją takiego stanu rzeczy jest *raspadilla*, którą omówiliśmy w ramach porządku nadającego jej status wytworu „kultury” i przedmiotu ofiary, partycypującego w osobie ofiarnika. Nie jest to wszakże jedyny porządek logiczny, w którym *raspadilla* wyznaczała kluczowy sens rytuału. Niemniej istotny jest ten, który nadawał jej ontologiczną cechę *pars pro toto* bóstwa – w tym wypadku *Apu Raju*, czyli Huascaránu. Perspektywa ta sygnalizuje niesprzeczny, a wręcz komplementarny wymiar symboliczno-metonimicznego sensu *raspadilli*. Taką ścieżkę interpretacji odnosimy do wyrażanych *expressis verbis* komunikatów, identyfikujących uformowaną nad brzegiem *quero* spiczastą część *raspadilli* jako replikę góry. Wspomnieliśmy wcześniej relacje świadków fiesty, którzy zapamiętali, że budowaniu strzelistej piramidy z lodu towarzyszyły komentarze i okrzyki: „*Apu Raju*” i „Nevado Huascarán”<sup>21</sup>. Kluczowym momentem fiesty, zaraz po „podniesieniu” *raspadilli* przez Inkę, było gremialne spożywanie lodów, jak również rozrzucanie ich po ziemi przez zgromadzony tłum. Lodowa replika Huascaránu została rozdzielona na tysiące porcji i pochłonięta przez uczestników święta: Inkę, jego małżonkę, dostojników dworskich, miejscowych notabli, polityków, działaczy kulturalnych oraz rzesze Indian, Metysów i turystów. *Apu Raju* – „Pan Lód” został rytualnie zjedzony. Fiesta i towarzyszący jej performans stwarzają okazję do obserwacji płynnego przenikania się współczesnych, folkloryzujących przedsięwzięć kulturalnych z głębokimi strukturami mitycznymi o cechach długiego trwania. Spektakl, z założenia ludyczny i patriotyczny, niewątpliwie wymknął się poza swoją formułę, reaktywując przestrzeń archetypu „zjadanie bóstwa”. Nawia-

<sup>21</sup> W listopadzie 2017 r. w Ranrajirce koło Yungay powtórzono w zubożałej i skomercjalizowanej wersji fiestę z największą *raspadilla* w replice kubka *quero*. W komentarzach, które słyszymy w reportażu filmowym z tego wydarzenia, konsekwentnie powtarza się informacja na temat intencjonalnego formowania górnej, spiczastej części na podobieństwo Huascaránu. Następnie oglądamy rozdzielanie i spożywanie lodów przez uczestników fiesty.

zując do wcześniejszych rozważań, w których „biometryczne” naznaczenie ofiary interpretowaliśmy jako brzemienne dla rewitalizacji kosmogonii, w tym wypadku skłaniamy się ku identycznej wykładni, akcentującej odwrotny wektor tego samego dramatu. Jeśli lód *raspadilli* staje się *pars pro toto Apu Raju*, to jego spożycie jest tożsame z reaktywującym kosmogonię zjedzeniem bóstwa. Archetyp ten został wnikliwie omówiony przez Jana Kotta w strukturalistycznych rozważaniach, uniwersalizujących wnioski w wymiarze ponadkulturowym. Badacz ten odnajduje wspólny sens w greckim *sparagmós*<sup>22</sup> i chrześcijańskich rytach mszy świętej, posiłkując się analogiami zaczerpniętymi z innych religii. Wskazuje na różnorodność symbolizacji dramatu w istocie ostatecznego i pierwszego zarazem, osadzonego w niezmiennych regułach umierania dla życia podniesionych do poziomu wzajemnych relacji: człowiek – Bóg i Bóg – człowiek. Podziela pogląd Eliadego, widząc w nim ostateczne zamknięcie cyklu i symboliczny powrót do Chaosu jako warunku ponownego stworzenia. Zauważa, że „w terminach nie-metafizycznych jest to koniec historii” (Kott 1986: 202). W archetypie teofagii dostrzega oczekiwanie nowych narodzin: „Spożywanie bogów, ryt aztecki, dionizyjski i wielkanocny – są zwycięstwem nad śmiercią, tryumfalnym świętem ponownych narodzin, urodzaju i płodności” (Kott 1986: 224).

Popełnilibyśmy błąd, ironizując na temat zachwianych proporcji – ciężaru archetypu względem rzekomej lekkości omawianego spektaklu. Nie ma tu dysonansu, zwłaszcza gdy uwzględnimy akcentowany wcześniej kontekst strauumatyzowanej pamięci zbiorowej modelującej postrzeganie Huascaránu. Powiedzieliśmy, że zarówno lód z tej góry, jak i samą górę przenika groza śmierci, będąca w swej istocie „zmasą mistyczną”. Roger Caillois stwierdza, iż „świętość i zmasa sprawiają, że przedmioty stają się nietykalne” (Caillois 1973: 72), a Paul Ricoeur dopowiada: „obrzędy odsłaniają symbolizm zmasy – tak jak obrzęd symbolicznie usuwa, zmasa symbolicznie zakaża” (Ricoeur 1986: 36). Tuż po wielkim kataklizmie w 1970 roku, lecz także po innych podobnych zdarzeniach na tym terenie, odnotowano symptomatyczne przykłady traktowania przez Indian śniegu i lodu z morderczych lawin jako substancji skalanych, budzących wstręt zabarwiony gniewem (Jodłowska, Mąka 2016a: 394). Dotyk, kontakt fizyczny to najbardziej desakralizująca forma przełamywania tabu, ale jeszcze dalej posuwa się symboliczno-mentalna zgoda na przemianę substancji „skalanej” w pokarm. Zjedzenie boga naznaczonego dojmującym ciężarem *tremendum* musi poprzedzać radykalna transformacja jego obrazu: odwrócenie dystynkcji na osi ambiwalencji, co w planie psychospołecznym przekłada się na przepracowanie, jeśli nie pełną neutralizację traumy. *Raspadilla* stała się czytelną formą takiej neutralizacji – kulturowym „znakiem życia” na „polu śmierci”. Pierwszy z rytuałów transformuje lód – materię śmierci, w *raspadillę* – substancję życia, czyniąc ją przedmiotem ofiary. Drugi, w tym samym porządku synchronicznym, nadaje jej status *corpus*

<sup>22</sup> *Sparagmós* – w mitologii greckiej akt rozdzierania na strzępy ofiary zwierzęcej lub ludzkiej, związany z rytuałami dionizyjskimi.

*Dei* w akcie zjadania bóstwa. Psychoterapeuta dopatrzyłby się w tym autoterapii poznawczo-behawioralnej w skali zbiorowej i użył terminu „zarządzanie lękiem”, antropolog rozpoznaje podwójną symbolikę: rytualnej ofiary i rytualnej teofagii – w tym szczególnym przypadku włączonych w endogenne mechanizmy społeczne regulujące stabilizację systemu.

Specyficzny splot czynników wykreował zupełnie nowe wcielenie rytuału, którego archaiczne podłoże pozostawało, co oczywiste, poza świadomością uczestników. W obszarze zachowań o oczywistej proveniencji religijnej zagościł dyskurs będący rezultatem współczesnego języka narracji o religii i tradycji. Cechuje go popularyzacja terminu „tradycja”, konstruowanego z zawłaszczeniem znaczącej części treści i emocji, przywiązanych dotąd do „religii”. Wprost proporcjonalnie termin „religia” przeżywa regres, choć – jak się wydaje – proces ten nie deformuje sfery zachowań kulturowych objętych oboma terminami, gdyż zachodzi tylko w sferze werbalizacji. Zjawisko wydaje się ludzaco podobne do obserwowanego w warunkach afrykańskich przez Annę Niedźwiedz, która stwierdza: „Tak funkcjonująca «tradycja», mimo iż religijnie zakorzeniona, lecz często wystrzegająca się etykietek religijnych, stwarza pole, na którym dochodzi do autentycznych międzyreligijnych interakcji i spotkań, a niekiedy także do rzeczywistego mieszania się wyobrażeń i zwyczajów wywodzących się z odmiennych religijnych dyskursów” (Niedźwiedz 2015: 186). Realia andyjskie wytworzyły podobne mechanizmy w relacjach pomiędzy zsynkretyzowanymi elementami religii a nałożonymi na nie wartościującymi konstruktami „tradycji” – owymi imaginacyjnymi i koniunkturalnymi figurami „kultury pamięci” (Grad 2017).

Wielka *raspadilla* i inkaski spektakl na Campo Santo były centralnymi, lecz niejedynymi punktami w programie fiesty. Odbyły się także zawody sportowe, występy zespołów folklorystycznych oraz zabawy przy wielkim ognisku. Część imprez zlokalizowano w pobliskich, preinkaskich ruinach Queusho. Można by sądzić, że taniec, muzykowanie i śpiew, a także zmagania sportowe zawodników to niestosowny dysonans w powadze święta zdominowanego wspomnieniem o zmarłych. Nic bardziej mylnego: nie tylko podczas omawianej fiesty, ale każdego roku biesiadowanie na grobach zmarłych w Yungay odbywa się przy akompaniamencie muzyki i śpiewu. Na nekropolii koncertują zespoły muzyczne z harfami, skrzypcami, bębnami i fletami *quena*. Obrzędowość zaduszkowa w Peru ma nasrój radykalnie odmienny od europejskiego – zdominowany fonicznie muzyką, przenikającą tę i inne sfery życia. Jest w nim dionizyjska witalność, ale są też nostalgia i strach. W ważnych momentach egzystencjalnych muzyka dopowiada treści, wobec których słowo jest bezradne. W takich chwilach taniec, śpiew i dźwięk bębna „porusza świat i czas” (*Bogowie...* 1985: 26). „Dźwięk wzywa rzeczywistość do nowych form istnienia”, a także „odgrywa wielką rolę w scenerii aktu stworzenia” – ocenia etnomuzykolog andyjski Lawrence E. Sullivan (2007: 124, 126). Pomimo bogactwa semantycznego języka keczua, treści, które nie poddają się werbalizacji, wyrażają już tylko muzyka i śpiew. „Zaśpiewaj mi coś o Chimbo-

te, Lisie z Nizin...” – prosi swego rozmówcę Lis z Gór w najbardziej metaforycznej i pogłębionej książce Arguedasa, traktującej o „duszy” Peru (Arguedas 1980: 54). Znamienne, że zagadkowy Lis, którego pisarz przywołuje z najstarszych andyjskich mitów z Huarochiri, nie prosi o opowieść, tylko o pieśń, oczekując przekazu o zageszczeniu sensów nieprzekładalnym na słowa. Nikt bardziej wnikliwie niż ten pisarz-etnolog nie zilustrował konstytutywnej roli muzyki w kulturze Andów pozbawiającej śmierć atrybutu ciszy.

Warto przywołać wspomnienie podróżnika Piotra M. Małachowskiego z jego spaceru po Campo Santo ścieżkami wśród zieleni i krzyży, gdzie spotkał grupę młodych ludzi w strojach regionalnych z Yungay. Wyposażeni w instrumenty muzyczne i kamerę, nagrywali film o swoich okolicach.

„Zatańcz ze mną” – uśmiechnęła się czarująco dziewczyna. – „Tutaj? Chcesz zatańczyć tutaj? Przecież... ci wszyscy ludzie nie żyją”. – „Nooo... tak. Ale my żyjemy” – odparła Peruwianka. I po raz pierwszy zatańczyłem na cmentarzu (Małachowski 2013).

Kolorowy kubek *quero* na cmentarzysku Campo Santo przemawia tak samo jak muzyka, taniec i biesiada ze zmarłymi. Wizualny i foniczny przekaz współtworzą spójny komunikat na temat andyjskich relacji między życiem a śmiercią, nacechowanych niewielkim, wręcz proksemicznym dystansem, przełamującym fizyczne i mentalne granice separacji. Rejestrujemy obraz tradycyjnego święta oraz współczesne mechanizmy integracyjne i socjotechniczne kreujące i utrwalające tożsamość zbiorową. Mamy możliwość obserwować próbę równoważenia balansu pomiędzy historyczną przeszłością a dniem obecnym, niełatwą w społeczności naznaczonej traumą wykraczającą poza wymiar psychologiczny, w wielu wypadkach skutkującą skazą w epigenetycznym procesie dziedziczenia (por. Ryn 2014: 128). Tragedia kataklizmu, który eksterminował wielką część populacji, okaleczyła pozostałych przy życiu urazem psychicznym, znanym jako *susto*, zaś w okolicach Huaráz *mantsakay* (Carranza Romero b.r.; tenże 2003: 124). Jest to zdefiniowany zespół chorobowy o etiologii reaktywnej i charakterze psychogenym, wywoływany silnym przestraszeniem (Ryn 2007: 146–157). Indianie wierzą, że u dotkniętego tą chorobą dusza oddziela się od ciała i tylko uporczywa, czasem wieloletnia terapia może doprowadzić do ponownego zespolenia. Sądzymy, że rytuały fiesty zaduszkowej i performansu na Campo Santo miały walor częściowej neutralizacji zadawnionej traumy, a więc – by pozostać w kręgu pojęć Indian – przywracania ciałom ich dusz. W głębokim, metafizycznym cieniu Huascaránu, który zalega w dolinie Río Santa, rejestrujemy sygnały nadziei i optymizmu, zwłaszcza młodej generacji. W nieodległej od Yungay jaskini Guitarrero<sup>23</sup>, wokół której 13 tysięcy lat temu narodziła się cywilizacja tej części Andów, spotkaliśmy

<sup>23</sup> W jaskini Guitarrero odnaleziono materiał osteologiczny i artefakty z okresu kilku tysięcy lat – najstarsze sprzed około 13 tysięcy lat, świadczące o stosowaniu już wówczas technik uprawy roślin, znajomości tkactwa oraz umiejętnościach wykonywania przedmiotów ze skór, drewna i kości (zob. Lynch 1980; Szykulski 2010: 70, 75, 83, 86, 102).

przyjazną parę z Yungay. Do niedawna zapuszczali się tam tylko pasterze owiec, ale ci młodzi przybyli już jako turyści, zwiedzając okolice swojego miasta. Stali wpatrzni w oślepiającą biel nierealnego w swym majestacie Huascaránu, a w ich oczach nie było już lęku.

## Bibliografía

Alba Herrera C.A.

2016 *Proceso de inserción del cristianismo en Áncash*, Huaraz.

Amez Márquez M.

1997 *Huanquilla. Danza Folklórica Ritual Regional*, Huaraz.

2016 *Shajshaś*, Huaraz.

Arguedas J.M.

1980 *Lis z Gór i Lis z Nizin*, przeł. Z. Wasitowa, Warszawa.

Bielatowicz K.

2007 *Władca inkaski na kolonialnym keros. Próba identyfikacji*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. M. Ziółkowskiego w Instytucie Archeologii UW (niepublikowana).

*Bogowie i ludzie z Huarochiri*

1985 przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył J. Szemiński, Kraków.

Buchowski M.

1993 *Magia i rytuał*, Warszawa.

Burszta J.

1987 *Folkloryzm*, w: Z. Staszczak (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, Warszawa–Poznań.

Caillois R.

1973 *Żywioł i ład*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa.

Carranza Romero F.

2003 *Diccionario Quechua Ancashino – Castellano*, ed. y prólogo W. Lustig, Madrid–Frankfurt am Main.

b.r. *El mundo de los muertos en la concepción quechua*, <https://pl.scribd.com/document/103706174/Francisco-Carranza-Romero-El-mundo-de-los-muertos-en-la-concepcion-quechua> (dostęp: 12.10.2017).

Castillo Guzmán G.

2015 *Alcohol en el sur andino. Embriaguez y quiebre de jerarquías*, Lima.

Cummins T.B.F.

2002 *Toasts with the Inca. Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*, Ann Arbor–Michigan.

Duvignaud J.

2011 *Dar z niczego. O antropologii święta*, przeł. L. Jurasz-Dudzik, Warszawa.

Eliade M.

1966 *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa.

Ericksen G.E., Plafkerg G.

1978 *Nevados Huascarán avalanches*, w: *Rockslides and Avalanches*, vol. 1, *Natural Phenomena*, Amsterdam, s. 277–314.



- Esta fue la raspadilla más grande del mundo y se hizo en Yungay*, 17 września 2017, „Ancash Noticias”, <http://www.ancashnoticias.com/2017/10/esta-fue-la-raspadilla-mas-grande-del-mundo-se-yungay-video/> (dostęp: 16.12.2017).
- Garcilasso de la Vega, Inca  
2017 [1609] *Część Pierwsza Uwag Prawdziwych o Inkach, byłych królach Peru*, przeł. i komentarzami opatrzył J. Szemiński, Warszawa.
- Gawrycki M.F.  
2014 *Chrystus jada cuy. Latinoamerykańska sztuka kulinarna nie od kuchni*, Warszawa.
- Geertz C.  
2003 *Opis gęsty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. E. Nowicka, M. Kempny, Warszawa, s. 35–58.
- Grad P.  
2017 *O pojęciu tradycji*, Warszawa.
- Guamán Poma de Ayala F.  
2006 [1615] *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, edycja internetowa manuskryptu z Królewskiej Biblioteki w Kopenhadze, <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/2/es/image/?open=id2682405> (dostęp: 28.06.2016).
- Hobsbawn E.  
2008 *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, w: *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawn, T. Ranger, Kraków, s. 9–23.
- Hołub B.  
2014 *O mediacyjnej roli alkoholu w kulturze tradycyjnej*, w: *Kultura jedzenia, jedzenie w kulturze*, red. M. Błaszowska i in., Kraków.  
*Huaraz: raspadilla más grande del mundo midió 4,8 metros de altura*, 17 września 2017, „Huarazenlinea.com”, <http://www.huarazenlinea.com/noticias/cultural/17/10/2016/huaraz-raspadilla-mas-grande-del-mundo-midio-48-metros-de-altura> (dostęp: 16.12.2017).
- Jodłowska E., Mąka M.  
2016a *Huascarán – mitologia i fatum najwyższej góry Peru*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne”, t. 44, z. 4, s. 379–397.  
2016b *Pishtaco. Fenomen symbolizacji traumy kulturowej w społecznościach andyjskich*, Kraków.
- Jung C.G.  
2005 *Ofiara mszalna*, w: L. Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa, s. 288–297.
- Kania M.  
2010 *Prekolumbijski image Peru. Rola archeologii i dziedzictwa inkaskiego w kształtowaniu peruwiańskiej tożsamości narodowej*, Kraków.
- Kott J.  
1986 *Zjanie bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków.
- Kowalski A.P.  
2014 *Antropologia zamierzchłych znaczeń*, Toruń.
- Leeuw van der G.  
1978 *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa.
- Lévi-Strauss C.  
2008 *Trójkąt kulinarny*, w: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa, s. 57–63.

Lizárraga Ibáñez M.A.

2009 *Las élites andines coloniales y la materialización de sus memorias particulares en los „gueros de la transición” (vasos de madera del siglo XVI)*, „Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino”, vol. 14, nr 1, s. 37–53.

Lynch T.F. (red.)

1980 *Guitarrero cave. Early Man in the Andes*, New York.

Małachowski P.M.

2013 *Pierwszy taniec w mieście umarłych. Historia o Yungay*, „Kochamy Peru”, <http://kochamyperu.pl/inna-strona/pierwszy-taniec-w-miescie-umarlych/> (dostęp: 25.08.2016).

Martinez C.J.L., Diaz C., Tocornal C.

2016 *Inkas y Antis. Variaciones coloniales de un relato andino visual*, „Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino”, vol. 21, nr 1, [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-68942016000100002](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-68942016000100002) (dostęp: 25.06.2017).

Marzal M.M.

1983 *La transformación religiosa peruana*, Lima.

Moles A.

1978 *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, przeł. A. Szczepańska, E. Wende, Warszawa.

Morales B.

1965 *The Huascarán avalanche in the Santa Valley, in Peru*, International Symposium of Scientific Aspects of Snow and Ice Avalanches, 5–10 April, Davos.

Mulvany E.

2004 *Motivos de flores en keros coloniales: imagen y significado*, „Chungará”, vol. 36, nr 2, s. 407–419.

Niedźwiedź A.

2015 *Religia przeżywana. Katolicyzm i jego konteksty we współczesnej Ghanie*, Kraków.

Nowicka E.

1972 *Bunt i ucieczka. Zderzenie kultur i ruchy społeczne*, Warszawa.

Olędzki J.

1989 *Świadomość mirakularna*, „Polska Sztuka Ludowa”, t. 43, nr 3, s. 147–157.

Pajuelo Prieto R.

2014 *Huaylas mágico. Antología de mitos, leyendas, tradiciones y cuentos de la provincia de Huaylas*, Caraz.

Rappaport R.A.

2007 *Rytuał i religia w rozwoju ludzkości*, przeł. A. Musiał, T. Sikora, A. Szyjewski, Kraków.

*Revista Peruana de Andinismo y Glaciología 1969–1970*

1970 *Edición Extraordinaria Conmemorando el Primer Año del Sismo del 31 Mayo de 1970*.

Ricoeur P.

1986 *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa.

Ríos Martínez A., López de Juambelz R.

2015 *La Etnobotánica y el paisaje del maguey como recurso natural para el desarrollo del poblado de San Gabriel Azteca de Zempoala Hidalgo, Mexico*, „Estudios Latinoamericanos”, vol. 35, s. 45–72.

Rostworowski M.

2015 *Pachacamac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria. El señorío de Pachacamac. El informe de Rodrigo Cantos de Andrade. Señoríos indígenas de Lima y Canta*, Lima.

Ryn Z.

1982 *Alkohol w życiu mieszkańców Andów*, „Wierchy”, t. 51, s. 138–149.

2007 *Medycyna indiańska*, Kraków.

2014 *Zdzisław Jan Ryn. Lekarz, podróżnik, dyplomata. Wywiady, artykuły, wspomnienia 1991–2013*, Częstochowa.

Sahagún de B.

2007 [ok. 1547–1580] *Rzecz z dziejów Nowej Hiszpanii. Księgi I, II, III*, przeł. K. Baraniecka, M. Leszczyńska, Kęty.

Sotomayor Alba E., Alegría Alvarón G.

2016 *Danzas de la Región Ancash*, Huaráz.

Spradley J.P.

1979 *The Ethnographic Interview*, Belmont.

Sullivan L.E.

2007 *Człowiek i społeczeństwo jako kompozycje muzyczne*, w: K. Zajda (red.), *Estetyka Indian Ameryki Południowej. Antologia*, Kraków, s. 117–127.

Szemiński J., Ziółkowski M.

2014 *Mity, rytuały i polityka Inków*, Warszawa.

Szykułski J.

2005 *Pradzieje południowego Peru. Rozwój kulturowy Costa Extremo Sur*, Wrocław.

2010 *Starożytne Peru*, Wrocław.

Todorov T.

1996 *Podbój Ameryki. Problem obcego*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa.

Wichrowska O., Ziółkowski M.S.

2000 *Iconografía de los keros*, „Andes. Boletín de la Misión Arqueológica Andina”, nr 5, s. 5–143.

Yauri Montero M.

2013 *El Señor de la Soledad de Huarás. Discursos de la abundancia y carencia*, Huaraz.

Ziółkowski M.

2009 *Lo realista y lo abstracto: observaciones acerca del posible significado de algunos tocapus (t'uqapu) „figurativos”*, „Estudios Latinoamericanos”, vol. 29, s. 307–334.

## Filmografia

*El Último Hielero*

2012 reż. S. Patch, prod. urugwajska, (otopoxi Productions LLC, <https://vimeo.com/66703353> (dostęp: 7.09.2016)).



Ryc. 1. Replika inkaskiego kubka *quero* na Campo Santo w Yungay. Fot. autorów



Ryc. 2. Huascarán – najwyższa góra Peru, widok z jaskini Guitarrero. Fot. autorów



Ryc. 3. Przepijanie Inki ze Słońcem, wg rysunku Felipe Guamana Pomy de Ayali (1615).  
W schryistianizowanej narracji autora kubek *quero* z trunkiem zanosi Słońcu diabeł,  
<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/248/es/text/?open=idp297520>



Ryc. 4. Scena „podniesienia” w czasie indygenistycznego spektaklu na Campo Santo w Yungay  
w 1999 r. Fot. autorów (reprodukcja fotografii z archiwum Muzeum w Ranijirce)

