

06

NARCYZI W NEMESACH

Samouwielbienie jako
ponadczasowe narzędzie władzy
i propagandy
w starożytnym Egipcie

Piotr Kołodziejczyk

1.
Teksty Piramid, Piramida Unisa,
Ściana Południowa, 213.

O Unisie, nie odszedłeś martwy, odszedłeś żywy, by zasiąść na tronie Ozyrysa. Ty rozkazujesz żywym, dzierżąc w swej ręce berło. Ty wydajesz rozkazy mieszkańcom tajemnych miejsc, dzierżąc w swych dłoniach berła [...]. Twoje ręce niczym Atuma, twoje ramiona niczym Atuma [...]. Tobie służą tereny Horusa, tobie służą tereny Seta¹.

Największy zachowany egipski manuskrypt zwany Papirusem Harrisa przekazuje nam opowieść o panowaniu ostatniego wielkiego faraona zasiadającego na egipskim tronie w XII wieku p.n.e. — Ramzesa III. Jego siódma część zawiera niezwykle ciekawe informacje na temat wydarzeń, które miały miejsce w ósmym roku panowania władcy (Grandet 1999). Pojawienie się na północno-wschodnich rubieżach imperium faraonów najeźdźców, zwanych „ludami morskimi”, i ich pokonanie przez Ramzesa III było, w rozumieniu Egipcjan, wielkim wydarzeniem. Kluczowa w pokonaniu wrogów miała być oczywiście rola władcy — nie tylko dowódcy wojsk, ale przede wszystkim boskiego lidera swojego narodu. Warto jednak pamiętać, że taki obraz króla nie był wynalazkiem władców okresu Nowego Państwa. Genezy autogloryfikacji i niemal — z naszego punktu widzenia — chorobliwego „narcyzmu państwowego” należy szukać już na samym początku egipskiej historii. Przez niemal trzy tysiące lat wzorce te utrwalano i rozwijano, zaś dzięki jednemu dostępnemu wówczas medium — czyli sztuce — obraz wszechmocnego, ubóstwionego i nieomylnego władcy, stojącego ponad wszystkimi mieszkańcami państwa, był wszechobecny i stał się elementem kulturowego genotypu kolejnych faraonów, spajając monarchię z poddanyymi, a czasem dostarczając państwu kłopotów lub wręcz chwijając jego podstawami.

By zrozumieć egipską symbolikę i przyczyny kształtowania się specyficznej mentalności, trzeba cofnąć się do samych początków państwa faraonów. Około 271 roku p.n.e. egipski kapłan Maneton zakończył pracę nad dziełem *Aegyptiaca* napisanym na polecenie jednego z władców ostatniej linii faraonów — Ptolemeusza I. Zawierało ono historię Egiptu od czasów pierwszych królów do śmierci Aleksandra Wielkiego. Dzieje monarchii rozpoczęły się według Manetona wraz z panowaniem pierwszego faraona zjednoczonego Egiptu — Menesa (Helck 1970: 952–953). Dziś wiemy, że pisząc swoje dzieło, Maneton nie dotarł do wszystkich informacji, zaś dzieje Egiptu królewskiego zaczęły się o wiele wcześniej. Monarchia bowiem narodziła się w Górnym Egipcie, gdzie już około 3800 roku p.n.e. obserwujemy wyraźny podział na bogatych i biednych. To ważne, ponieważ to właśnie bogactwo dawało władzę i wpływ na funkcjonowanie grup ludzkich. Dzięki niemu kształtująca się arystokracja stała się siłą napędową społeczności pierwszych Egipcjan. W kolejnych stuleciach życie ludności górnoegipskiej skupiało się wokół kilku osad — Abydos, Hierakonpolis i Nagada. To tam wypracowywano wzorce kultury materialnej, religii i nowe technologie. Bogaci mieszkańcy inwestowali w rzemieślników, wytwórców i kupców, chcąc posiadać jak największą ilość przedmiotów luksusowych — symboli ich władzy. Rozwijał się handel z sąsiednimi społecznościami Nubii i Deltą Nilu, a być może

za ich pośrednictwem z terenami Lewantu. Z czasem wczesnoegipska społeczność rozrastała się, także demograficznie, i zajmowała coraz większy obszar, obejmując swoim oddziaływaniem Środkowy, a następnie także Północny Egipt. Cicha, gospodarczo-kulturowa kolonizacja pozwoliła połączyć cały Egipt w jedną, wysoko rozwiniętą cywilizację, opartą na górnoegipskich wzorcach, i na tym fundamencie zbudować zręby władzy królewskiej. Doświadczenia pokoleń w sprawowaniu władzy nad małymi i większymi grupami ludności nauczyły górnoegipskich arystokratów dyscypliny i organizacji, które były niezbędne nie tylko do utrzymania przez tak długi czas ogromnego terytorialnie państwa, ale także do tego, aby kilka stuleci później przeprowadzić z sukcesem tak wielkie przedsięwzięcia organizacyjne jak budowa piramid, świątyń i skomplikowanych grobowców. Nadszedł moment, gdy niektórzy arystokraci — książęta — byli już tak wpływowi i silni, że zapragnęli zjednoczyć w swym ręku całe terytorium włączone przez ich przodków w krąg oddziaływań górnoegipskich. Pytanie, który z nich jako pierwszy kontrolował cały kraj, jest niemal tak stare jak egiptologia. Dzięki przekazowi Manetona znamy historię Egiptu, podzieloną na 30 dynastii królewskich. Znający pismo egipskie kapłan mógł, zbierając materiały, z łatwością korzystać ze źródeł pochodzących ze wszystkich okresów egipskiej historii. Według niego tym, który zjednoczył Egipt i był twórcą pierwszej rodzimej dynastii, był Menes. Dziś archeolodzy uważają, że Menesa należy widzieć w jednym z pierwszych władców I dynastii — Narmerze lub Horusie Aha (Ciałowicz 1999: 137 i n.).

Zapewne jeszcze przed pojawieniem się pierwszych znanych nam z imienia władców Egipcjanie zdali sobie sprawę z potęgi symboliki wizualnej. To pierwsi faraonowie wprowadzili ją na szczyt listy metod służących umacnianiu swojego panowania i na stałe zainstalowali ją w egipskiej mentalności. Z czasem Egipcjanie stali się jej mistrzami, wykorzystując do kształtowania wizerunku władcy i jego przymiotów cały repertuar środków wizualnych. Jednym z najważniejszych było oczywiście pismo hieroglificzne, którego ideograficzno-fonetyczna natura pozwalała doskonale manewrować treścią i oddziaływała na obserwatorów, nawet na tych, którzy z braku odpowiedniego wykształcenia nie potrafili odczytać jego właściwej treści. Szczególną rolę odgrywała tu tytulatura królewska, sama w sobie będąca niezwykle wyrazem królewskich cech, pokazem wyższości i boskości władcy. Bardzo szybko zorientowano się w szczególnej roli sztuki i jej przejawów i dołączono ją do palety środków ideologiczno-propagandowych, z czasem czyniąc ją najważniejszą z nich. Już w okresie panowania pierwszych władców pojawia się wiele przedmiotów opisywanych w literaturze jako zabytki sztuki i nośniki ideologii. Analiza tych znalezisk ze względu na ich ograniczoną ilość, stan zachowania, brak źródeł pisanych i innych elementów pozwalających na pełną rekonstrukcję jest niezwykle trudna, a przystępując do ich oceny trzeba zacząć od zwrócenia uwagi na definicję pojęcia „sztuka” w odniesieniu do historii i rozwoju cywilizacji egipskiej. Dla Egipcjan bowiem ich dzieła, przez nas wynoszone na piedestały estetyki i sztuki, nie miały wartości artystycznej. Można nawet przypuszczać, że ten rodzaj myślenia o przedmiotach nazywanych dziś dziełami sztuki starożytnej był im — przynajmniej do czasów zetknięcia się z kulturą grecką — w ogóle nie znany. To, co nazywamy dziś sztuką egipską, było w istocie językiem ideologii, nośnikiem informacji religijnych i spoiwem egipskiej mentalności.

Dlatego sztuka starożytnego Egiptu stanowi nierozzerwalną i oryginalną całość, odzwierciedlającą najważniejsze dla tej cywilizacji i widoczne od samego początku jej istnienia i rozwoju aspekty wierzeń, relacji społecznych, relacji ze środowiskiem oraz całą paletę zachowań i zwyczajów stanowiących o jej unikatowym charakterze. Mimo to przedmioty wykonywane przez egipskich twórców są, można by rzec, krokami milowymi w rozwoju sztuki i niewątpliwie w czasie, w którym powstawały, były dziełami wybitnymi. Barry Kemp (Kemp 2009: 133–134) słusznie zauważa, że dzieła sztuki zawsze wyrastają tylko z wielkich i wyrazistych tradycji kulturowych. Ich właściwa analiza przenosi nas w świat egipskiej psychiki i wskazuje na jej cechy narcystyczne, niemające jednak z punktu widzenia egipskich władców znaczenia negatywnego, bo pozwalające na kontrolowanie umysłów poddanych, żyjących w przekonaniu o wyższości króla i słuszności jego decyzji oraz o moralnej, intelektualnej, technologicznej i militarnej dominacji Egiptu nad innymi społecznościami i ówczesnymi państwami.

Jednym z najciekawszych przykładów ilustrujących narodziny tej ideologii, pochodzących z samego początku państwowości egipskiej, są zabytki odkryte w Tell el-Farcha w Delcie Nilu (patrz np. Chłodnicki, Ciałowicz 2007). Znaleździło się z dwóch figur wykonanych zapewne pierwotnie z drewna, pokrytych złotą folią, oraz dwóch ceremonialnych noży krzemiennych i naszyjnika wykonanego z karneolu i skorup strusich jaj. Najważniejsze są tu oczywiście złote figury — obie przedstawiały stojących mężczyzn odzianych jedynie w sporych rozmiarów ochraniacze na penisy. Obaj mężczyźni stoją z rękami wzdłuż ciała, ich nogi nie są złączone, co miało zapewne znaczenie dla statyki figur. Ochraniacz na penis należący do większej postaci posiada ślady niezwykle starannie wykonanej geometrycznej dekoracji. Podobnie paznokcie palców u stóp i rąk, a także odstające małżowiny uszne zostały bardzo dokładnie opracowane, widać wyraźnie paznokcie i chrząstki uszne. Duże, migdałowate oczy obu posążków były wykonane z lapis-lazuli. Rysy twarzy nie są prawdopodobnie spersonalizowane, jednak staranność ich wykonania musi budzić nasz zachwyt. Wyraźnie, realistycznie zaznaczono usta i nosy, co powoduje, iż twarze posążków wydają się nieco idealizowane czy raczej uniwersalizowane. Zdaniem odkrywców posążki mogą przedstawiać władcę i jego syna, następcę tronu lub też tego samego władcę, ale w trakcie ceremonii jubileuszu panowania *heb-sed* (Chłodnicki, Ciałowicz 2007: 20; Ciałowicz 2012: 201–205). Przedstawienia te dobrze wpisują się w rozkwitającą stylistykę przedstawień władcy egipskiego, której kanoniczne wzory będą kontynuowane przez kolejne tysiąclecia. Wizerunek silnego mężczyzny, którego genitalia, ukazane podczas erekcji lub w optycznie je powiększającym ochraniaczu, są dowodem potęgi i panowania nad społecznością, której przewodził. Z początku były to przedstawienia czysto symboliczne, niepersonalizowane, lecz z czasem zaczęły nabierać cech indywidualnych widocznych w twarzach postaci znanych z późniejszych zabytków. Bynajmniej nie miały to jednak być portrety, a jedynie nieco stylizowane obrazy, idealizujące człowieka sprawującego kontrolę nad podległą mu społecznością. Z podobnym mechanizmem mamy do czynienia w przedstawieniach związanych ze wspomnianym już świętem *sed*, którego celem było symboliczne odnowienie władzy króla po latach panowania, czyli pokazanie poddanym jego niegasnącej siły i potęgi oraz niesłabnącego wsparcia bogów. Figury z Tell el-Farcha

są także jednym z pierwszych przykładów zabytków sztuki o cechach dzieła przełomowego, które stanowi element propagandy i legitymizacji władzy, tak charakterystyczny dla państwa faraonów, a widoczny już od tak wczesnego okresu.

Mit państwa i symbolizującego go władcy był dla istnienia Egiptu faraonów najważniejszy (Kemp 2009: 85). Bez wspólnej ideologii nie ma państwa, ponieważ nie ma wyidealizowanej tożsamości jego uczestników i nie da się wygenerować energii potrzebnej do kreowania wszystkich niezbędnych w procesie funkcjonowania organizmu państwowego aktywności. Egipcjanie wiedzieli o tym dobrze i już od czasu panowania pierwszych władców kreowali niepodważalną przez tysiąclecia ideologię porządku społecznego, opartego na boskich, choć instrumentalnie przez nich traktowanych, prawach. Kluczowymi pojęciami obrazującymi doskonale te zjawiska i sposób ideologicznego myślenia Egipcjan były niewątpliwie terminy *neczer* i *maat*, stanowiące podstawy egipskiej teologii. Pierwszy z nich oznaczał wszechogarniającą boskość, czyli bezosobową siłę, która miała być źródłem wszelkiej etyki, wszelkiego istnienia i zawiadownicą losu (Hornung 1983: 30–49). Co ciekawe, podobne pojęcie istniało również w religii sumeryjskiej (*nam-tar*; rodzaj przeznaczenia, losu, mocy pilnującej porządku w świecie), co wskazuje na uniwersalność pewnych wczesnych koncepcji mitologicznych. W egipskich przekazach pojawia się dość często myśl o stwórcy, który powołał wszelki byt z samego siebie i jest w tym bycie nieustannie obecny. Egipcjanie jednak dodali do tej znanej koncepcji element utylitarny, relatywistyczny. Znana im z obserwacji otaczającej ich rzeczywistości wielość form i bytów znalazła tu swoje wytłumaczenie i uzasadnienie w dualistycznej, symetrycznej koncepcji wszechrzeczy, traktującej każdą całość jako składową przeciwieństw (znów nieco podobnie jak w kulturze sumeryjskiej i indyjskiej). Wizja ta, tak dobrze dziś znana egiptologom, znalazła oczywiście swoje liczne odzwierciedlenia w sztuce, mitach i rytuałach Egipcjan. Drugim ważnym pojęciem określającym nieprzemijające wartości etyczne oraz prawa natury było niewątpliwie abstrakcyjne pojęcie *maat*, w spersonalizowanej formie przedstawiane jako bogini Maat (Hornung 1983: 65–67). Maat była symbolem równowagi, strażniczką porządku świata, dostarczycielką sprawiedliwości i kary. Naruszenie jej atrybutów — zmiana odwiecznego porządku — prowadziło do negatywnych skutków, ze zniszczeniem całej społeczności łącznie. Tylko zachowanie tej równowagi gwarantowało w oczach Egipcjan realizację każdej idei i koncepcji. Te zaś, jako uprzednie w stosunku do ich realizacji, udowadniały egipskim myślicielom, iż znana im rzeczywistość może podlegać dowolnym zmianom i przekształceniom bez żadnej straty dla poszczególnych bytów i ich elementów, oczywiście o ile tylko *maat* zostanie zachowana. Zatem znane nam doskonale przeistoczenia egipskich bogów w zwierzęta czy faraonów w ciała niebieskie nie były bynajmniej wyrazem prymitywnej ideologii religijnej, lecz ilustracją skomplikowanej koncepcji o charakterze filozoficzno-mitologicznym. Koncepcja ta zresztą miała swoją kontynuację, przejętą przez greckich filozofów w postaci *metamorphosis* — przemiany, przeobrażenia jednej formy w drugą, i osadzoną w kulturze europejskiej za sprawą teologii chrześcijańskiej. Mit był zatem dla Egipcjan rodzajem przekazu idei oddającej w przystępnej formie obraz świata i jego funkcjonowania, stanowił wizualną reprezentację niedostępnych dla wszystkich egiptocentrycznych koncepcji filozoficznych.

Świat Egipcjan kręcił się wokół nich samych, a zasady i ideologia państwowa nie pozwalały im dostrzec żadnej wartości poza Egiptem. Ten państwowy narcyzm w wydaniu społecznym kształtował wizerunek terenów leżących poza panowaniem faraonów i ludów pozostających poza Egiptem jako barbarzyńskich i nieuporządkowanych, niegodnych zainteresowania. Żaden szanujący się Egipcjanin nie kwapił się więc do podróży poza granice swojego państwa, a już na pewno nie chciałby być pochowany na obcej ziemi. Równowaga Maat dotyczyła tylko Egiptu, ponieważ jej gwarantem był jedynie egipski władca oraz jego ludzkie i boskie przymioty. Nieustanne poczucie wyższości towarzyszyło Egipcjanom przez cały okres ich historii i znalazło odbicie w wielu elementach sztuki czy literatury, opisujących czy ilustrujących obce krainy i ich mieszkańców jako niecywilizowane, nierozwinięte czy prymitywne grupy. Ludzkość to Egipt, reszta zaś to zdecydowanie niedoskonałe fizycznie i mentalnie istoty, które powinny budzić co najwyżej czujność u każdego Egipcjanina. W tym ujęciu egipski narcyzm był więc cechą społeczną, sposobem funkcjonowania społeczeństwa i relacji międzyludzkich, posadowionych mocno na takim — jakbyśmy dzisiaj powiedzieli — szowinistycznym fundamencie.

Taka filozofia funkcjonowania państwa i budowania zbiorowego przeświadczenia o wyższości musiała być realizowana specjalnie wyselekcjonowanymi, sprawdzonymi środkami. Musiała bowiem przemawiać do wszystkich i być dla wszystkich zrozumiała. Także dla tych — a tacy byli przecież w większości — którzy nie potrafili czytać i nie mieli szansy na zdobycie żadnego, nawet bardzo podstawowego wykształcenia, co w znany nam, choćby z czasów nowożytnych, sposób sprzyjałoby jednoczesnej indoktrynacji. Temu zadaniu sprostać mogła jedynie sztuka, której wytwory widoczne dla znacznej grupy ludzi realizowały planową ideologię, wizualizując wzorce niosące bardzo konkretne i jednoznaczne przesłania.

Rolę pierwszoplanową odgrywały tu formaty przedstawiania władców. Ich wystylizowane wizerunki znane są od początku państwa egipskiego, a jednym z ich najwcześniejszych przykładów są omawiane powyżej figury z Tell el-Farcha. Wzorzec obowiązujący w przedstawieniach władcy obejmował zarówno sposób prezentowania postaci króla, jak i konkretne sceny — jedyne akceptowalne sytuacje, w których faraon mógł się pojawiać.

Ciało faraona stanowiło odbicie siły i majestatu państwa (Ikram 2011: 172). Nie mogło być ułomne czy zniszczone wpływem czasu. Kanon przedstawiania władców wymuszał więc użycie formatu bezczasowej młodości i doskonałości proporcji. O ile twórcy najwcześniejszych przedstawień z okresu archaicznego czy Starego Państwa mieli z tym jeszcze czasami problem, to już od czasu Średniego Państwa postacie królewskie były niemal identycznie doskonałe i proporcjonalne. Z rzadka jedynie nadawano im nieco zindywidualizowane rysy twarzy, na przykład tak, jak w tzw. portretach pesymistycznych Sezostrisa III (patrz np. Aldred 1970). To rzadkie zjawisko było ideologicznym zabiegiem mającym na celu ukazanie doświadczenia i mądrości władcy, który choć jest nieco zmęczony panowaniem, to przecież wciąż emanuje siłą i autorytetem. Większość królów wolała jednak być na swych portretach wiecznie młodymi i fizycznie doskonałymi mężczyznami. Świetnym przykładem są tutaj niezliczone zabytki przedstawiające władców z okresu Nowego

Państwa (szczególnie XVIII i XIX dynastii), uznawanych za najpotężniejszych egipskich faraonów (patrz np. Lipińska 1978: 127–171). To bez wątplenia wizerunki ludzi stojących na czele najpotężniejszego wówczas imperium. Ideologia narcyzmu państwowego była tu bezwzględnie, konsekwentnie i planowo realizowana. Poddani mieli widzieć swych liderów silnych i zdecydowanych, zawsze gotowych do stawiania czoła przeciwnościom i niepoddających się, jak na bogów przystało, ziemskim słabościom i chorobom.

Faraon miał władzę nieograniczoną, ale także wiele od niego wymagano. Musiał spajać państwo i reprezentować jego godność i potęgę. Musiał niejako dorastać nieustannie do swojego mityczno-propagandowego wizerunku i realizować swoje panowanie w rytuałach i kontaktach z bogami, dla których był przecież, w rozumieniu Egipcjan, bliskim krewnym. Dlatego wspomnianym już kluczowym elementem wizualnego wpływu na mentalność Egipcjan był repertuar scen, w których władca mógł się pojawić na reliefach, malowidłach czy w grupach rzeźbiarskich.

Jako najwyższy i boski przedstawiciel państwa egipskiego faraon mógł być przedstawiany tylko w sytuacjach budujących autorytet państwa lub umacniających legitymację jego władzy. Ten kontekst nabierał specjalnego znaczenia w momentach dynastycznych zawirowań lub po prostu w chwili zmiany dynastii, gdy trzeba było uzasadniać pretensje do tronu lub pominięcie jakiegoś członka królewskiego rodu w sukcesji korony.

Do najważniejszych przedstawień egipskich władców należą więc sceny natury religijnej, prezentujące ich w towarzystwie bogów, najczęściej jako równych tym ostatnim. Na malowidłach z grobowców władców Nowego Państwa król otrzymuje łaski i symbole uzasadniające jego przymioty, zanosząc jednocześnie nierzadko symboliczne ofiary, nigdy jednak nie kłaniając się czy nie upadając na twarz przed żadnym z bogów. Jest ich krewnym, członkiem wielkiej rodziny panujących nad Egiptem istot i ich ziemską emanacją. Często natomiast przyjmuje ofiary od swych poddanych. Rzeźby to monumentalne symbole potęgi i siły, ustawiane najczęściej w świątyniach i przed nimi. Król siedzi lub stoi w hieratycznej, sztywnej, zablokowanej pozycji, niewzruszony i niedostępny, jakby niewrażliwy na otaczający go ludzki świat. Często towarzyszą mu posągi bóstw lub małżonki — matki następców tronu.

Bycie niezniszczalnym i wszechwładnym królem musiało się także przekładać na umiejętność pokonywania wrogów zewnętrznych i ujarzmiania świata przyrody. Obie te cechy pojawiły się w sztuce i propagandzie już na inicjalnym etapie istnienia państwa faraonów. Najstarszym i bardzo ważnym przykładem tego rodzaju „ideologicznego narcyzmu” jest tu oczywiście słynna Paleta Narmera, czyli znaleziony w Hierakonpolis świetnie zachowany dwustronnie dekorowany kamienny zabytek znajdujący się obecnie w Muzeum Egipskim w Kairze (Quibell 1900: 10). Paleta ta ukazuje sceny triumfu władcy, postacie pokonanych wrogów i symbol zniszczonej twierdzy, a także triumfalną procesję i wiele odwołań do bóstw. Scena najważniejsza przedstawia króla w białej koronie Górnego Egiptu trzymającego w uniesionej prawej ręce maczugę, w lewej zaś, którą kładzie na głowie przeciwnika, przedmiot będący prawdopodobnie pieczęcią cylindryczną. Narmer ubrany jest w rodzaj tuniki spiętej na lewym ramieniu i ściągniętej pasem ze zwisającym z tyłu ogonem. Jeniec natomiast ubrany jest jedynie w przepaskę biodrową wykonaną

przypuszczalnie z liści. Jest brodaty i ma długie włosy, podobnie jak inni pokonani wrogowie przedstawieni w innych miejscach Palety. To jednak nie koniec krwawej symboliki. Ponad postacią masakrowanego przez Narmera jeńca widnieje figura zakończona głową brodatego i długowłosego mężczyzny, symbolicznie trzymana na uwięzi przez sokoła stojącego na wyrastających z podstawy łodygach, symbolizujących wziętych do niewoli jeńców. Dolna scena przedstawia z kolei dwóch martwych, brodatych mężczyzn. Po drugiej stronie zabytku, obok wielu innych symboli i postaci, znajduje się także przedstawienie byka depczącego nagiego, brodatego nieprzyjaciela i niszczącego rogami fortecę, której nazwa jest zapewne przedstawiona hieroglifem umieszczonym w środku. Paleta Narmera wydaje się być doskonałym przykładem dzieła symbolicznego, znakiem siły i potęgi króla, jego panowania nad całym krajem (patrz np. Ciałowicz 1993: 49–55). Odtąd wizerunek władcy pokonującego wrogów i zabijającego bezlitośnie jeńców stanie się jednym z najpopularniejszych formatów przedstawiania faraonów. Będzie zdobił ściany świątyń, widoczne z daleka i stanowiące swoiste ekrany do przedstawiania wyższości władcy nad innymi i potęgi, której nikt nie może się oprzeć. Tak wita nas Ramzes III na gigantycznych ścianach swej świątyni w Medinet Habu. Tam też znajdziemy, wspomnianą już na początku, historię bitew z tzw. ludami morza, będącą oczywiście propagandową opowieścią o bezprecedensowych zwycięstwach wielkiego faraona.

Obraz świata rozwijającego się jedynie dzięki władcy i opiece bogów nie byłby jednak kompletny, gdyby nie pojawiały się w nim odwołania do sił natury, czyli sceny wskazujące na możliwość wpływania przez władcę na siły przyrody. Kwestia ta była szczególnie ważna dla Egipcjan, uzależnionych od kaprysów Nilu i klimatycznych wahań. Nikt tak dobrze jak egipcjacy rolnicy nie wiedział, jaką potęgą, zdolną do zniszczenia człowieka, dysponuje natura. Natura, której prawdziwe intencje i plany znali przecież jedynie wszechwładni bogowie. Faraon miał tu zatem do spełnienia niezwykle ważne zadanie umacniania w poddanych przeświadczenia o swoim wpływie na cykle przyrody i nadrzędnej pozycji względem świata i jego elementów. Sceny przedstawiające króla walczącego i zwyciężającego siły przyrody pojawiły się więc w sztuce Egiptu równie wcześnie jak inne przedstawienia, składające się na całość skomplikowanej ideologii panowania. Już w czasach pierwszych władców pojawia się kanoniczna później scena, ukazująca tzw. Pana Zwierząt, człowieka walczącego lub rozdzielającego dwa lwy, symbolizującego zapewne władcę, który dominuje nad groźnym światem zwierzęcym (Ciałowicz 1999: 310 i n.). Sceny polowań na niebezpieczne zwierzęta, takie jak hipopotamy czy krokodyle, staną się wkrótce jednym z najbardziej popularnych wizerunków władców, nieodnoszącym się wcale do dworskich rozrywek czy metod pozyskiwania pożywienia. Ich sens był znacznie głębszy i, podobnie jak we wszystkich wypadkach, gdy prezentowano króla, odnosił się do jego siły i nadludzkich możliwości, nie omijających panowania nad najniebezpieczniejszymi nawet elementami świata przyrody.

Egipski narcyzm państwowy miał także swoje wpadki i niezwykle metamorfozy, widoczne dziś w znajdowanych przez archeologów zabytkach sztuki czy piśmiennictwa. Najważniejszą ilustracją takiej sytuacji jest tzw. okres amarneński, który obejmuje wycinek okresu Nowego Państwa i panowanie Amenhotepa IV — Echnatona oraz jego

następców — Semenchkare, Tutanchamona i Aja. To właśnie wtedy, za sprawą decyzji Echnatona, zmieniono kanon przedstawiania postaci faraona i jego rodziny. Jak uważają niektórzy badacze (np. Lipińska 1978: 153,154), chęć wyróżnienia się i wyłamania z boskiego i wywyższonego, ale jednak szablonowego wizerunku, doprowadziła władcę i jego dworzan do stworzenia niezwykłego schematu, który do dziś stanowi zagadkę, a jego źródeł upatruje się w coraz to nowych koncepcjach. Zmiany wprowadzone przez Echnatona były bowiem, jak na tamte czasy, rewolucyjne. Ogłosił on, iż jedynym bogiem jest Aton — czczony w postaci tarczy słonecznej, zaś idealistyczny i perfekcyjny anatomicznie portret króla zastąpiły wyobrażenia niemal groteskowe. Doskonałym przykładem tych zmian są tzw. kolosy Echnatona z Karnaku, przedstawiające stojącego i trzymającego królewskie insygnia władcę — wydłużona nienaturalnie głowa, długi nos i grube wargi, zapadnięte policzki i nienaturalnie długa szyja, wystające obojczyki i spadziste ramiona oraz szerokie, kobiece biodra. Postacie są wyraźnie pozbawione męskich cech płciowych, co może wskazywać na dążenie władcy do bycia postrzeganym jako hermafrodyta — jednocześnie ojciec i matka swych poddanych. W podobny sposób przedstawiano w okresie amarneńskim pozostałych członków królewskiego rodu, a także większość urzędników i dostojników. Być może do rozpowszechnienia nietypowego wizerunku przyczyniła się po prostu moda i chęć bezkrytycznego naśladowania władcy, lecz skąd wziął się sam dziwny schemat? Nie znamy na to pytanie klarownej odpowiedzi. Prawdopodobnie stały za tym przyczyny natury zdrowotnej — somatycznej [niektórzy badacze sugerują, że Echnaton chorował na tzw. zespół Marfana (Burridge 2000: 8–13)] lub zaburzenia psychiczne władcy. Jednak wydaje się całkiem prawdopodobne, że chodziło tu o narcystyczną potrzebę bycia innym, lepszym, oryginalnym, wyróżniającym się nie tylko od innych Egipcjan, ale przede wszystkim od swoich poprzedników na królewskim tronie. Trzeba bowiem pamiętać, że standaryzacja wizerunków kolejnych władców powodowała ich znaczne podobieństwo. Chęć odróżniania się i wybicia ponad innych nie byłaby tu więc wcale niczym niezwykłym, a raczej kolejnym dowodem na potężne dążenie kolejnych faraonów do bycia postrzeganymi jako n a j w i ę k s i i zapamiętanymi na wieki. Dążenie to było często widoczne w wielkich projektach architektonicznych czy militarnych, lecz Echnaton wybrał inną drogę do nieśmiertelności. Cel ten został zresztą przez niego osiągnięty, bo choć w niedługim czasie po śmierci władcy wzorce te zarzucono i powrócono do poprzednich, to okres amarneński znalazł swoje trwałe miejsce w historii Egiptu, zaś wizerunki „zdeformowanego” faraona budzą powszechne zainteresowanie. Ten Narcyz z pewnością będzie żył wiecznie, bowiem okazało się, że próba wywrócenia do góry nogami wzorów realizowanych przez poprzedników i stworzenia nowego formatu doprowadziła do tego samego miejsca. Mentalny, indywidualny i państwowy narcyzm próbował znaleźć sobie inną skórę, ale w gruncie rzeczy pozostał sobą.

Życie Egipcjan toczyło się według schematu niesformułowanej ideologii równowagi i hierarchii społecznej. Na jej szczycie stał władca, odpowiedzialny za utrzymywanie harmonii, ale i posiadający pozycję nieporównywalną z innymi członkami egipskiego społeczeństwa. Biurokratyczna machina nieustannie pilnowała, by kanoniczne wzorce były realizowane i kształtowały odpowiednio postrzeganie świata — wyższość władcy

i jego następców była niepodważalna i uznawana przez wszystkich. Trzeba przyznać, że metoda ta sprawdziła się. Egipt nie był, poza kilkoma wyjątkami, nękany rebeliami i buntami, zaś przez niemal trzy tysiące lat jego mieszkańcy realizowali schemat utrzymujący jedność i konsolidujący wszystkie grupy społeczne. Tu każdy znał swoje miejsce i rolę społeczną. Dominowało poczucie wyższości nad mieszkańcami krain sąsiednich, będące także efektem planowej, narcystycznej ideologii uznającej Egipt za jedyne miejsce, na znanym wówczas świecie, będące pod opieką bogów i będące odbiciem ustanowionego przez nich boskiego porządku i harmonii. Samouwielbienie zatem było cechą nie ograniczoną li tylko do władców, ale egipską cechą społeczną, spoiwem i motorem działania, generatorem energii i kanałem rozładowywania społecznych niepokojów. Do elementów kluczowych w kształtowaniu tych zjawisk zaliczyć można oczywiście wizerunek władcy wszechmocnego i wiecznie młodego, zdolnego do pokonywania, ujarzmiania świata przyrody i nawiązywania relacji z bogami oraz, co bardzo ważne, osadzonego w dziedzictwie swoich poprzedników. Temu ostatniemu celowi służyły zabiegi legitymizujące pozycję króla, pokazujące go jako potomka sławnych przodków i kontynuatora wielkich dynastii. Król był zawsze boskim następcą królewskich linii panujących nad Egiptem i kolejnym ogniwem w wielkim schemacie funkcjonowania ponadczasowego imperium. Patrząc z tej perspektywy, można porównać rolę egipskiej propagandy narcyzmu państwowego do roli, jaką odgrywała sztuka reklamy we współczesnych, XX-wiecznych systemach totalitarnych, zajmując w nich pozycję propagandy totalnej, pozbawiającej odbiorcę jakiegokolwiek intelektualnej samodzielności, i stając się jedyną słuszną opinią i sposobem oceniania otaczającego go świata.

Nośnikiem tej niezwyklej ideologii państwowej, opartej w znacznej mierze na narcystycznym przeświadczeniu o swojej wyższości, była głównie sztuka. Sztuka rozumiana przez Egipcjan jako medium informacyjne i rodzaj języka, którym można się skutecznie porozumiewać. Mieli rację, ponieważ sztuka odzwierciedla poziom kultury umysłowej człowieka, wskazuje przyczyny, które prowadziły do powstania pewnego stylu, estetyki, mody w danym społeczeństwie, w określonych warunkach historycznych. Sztuka bez wątpienia wyraża formę relacji zachodzącej pomiędzy ludźmi w ramach konkretnego systemu społecznego. Zdaniem Umberto Eco (Eco 1973: 255) sztuka ujawnia także wiele związków: pomiędzy człowiekiem a człowiekiem, człowiekiem a przedmiotami, człowiekiem a instytucjami, człowiekiem a konwencjami społecznymi, człowiekiem a światem mitów czy wreszcie człowiekiem a jego językiem. W tym ujęciu, i zapewne w rozumieniu Egipcjan, sztuka była więc środkiem komunikacji, skupiającym się na przekazie informacji, będącej bardziej fenomenem komunikacyjnym podniesionym przez nas do rangi sztuki. Byłaby ona zatem w istocie nośnikiem różnorodnych i ważnych, szeroko pojmowanych treści społecznych, co jest przecież przywoływane przez wielu współczesnych autorów jako główna cecha sztuki egipskiej (np. Ciałowicz 1999: 294; Honour, Fleming 2006: 64). Trzeba także zauważyć w tym kontekście, że sztuka państwa egipskiego, które można przecież określić bez przeszkód jako totalne — podobnie jak sztuka wszystkich znanych nam późniejszych ustrojów totalnych — pomimo swej pozornej prostoty i naturalistyczności ucieka od realizmu, stając się raczej ekranem projekcji samozachwyty rządzących i rządzonych.

Egipska ideologia państwowa wydaje się dość dobrze zdefiniowanym i opisanym zjawiskiem. Tymczasem samo pojęcie „sztuka”, za którego pośrednictwem ją analizujemy, nieustannie wymyka się stałej definicji. Jest zjawiskiem procesualnym, podlegającym ciągłym zmianom na przestrzeni wieków. Z jednej strony wolna, autonomiczna i oferująca autorskie rozwiązania, z drugiej — paradoksalnie możliwości jej kreacji zdają się ograniczone w wyniku zależności od czasu i miejsca, a więc są podporządkowane tradycji kulturowej. Sztuka jest przecież głęboko kontekstualna, pozostaje zawsze w ścisłej relacji ze środowiskiem, w którym się rodzi. Za każdym razem, w nowym miejscu i czasie inaczej odciska swoje piętno w materii. Na tym zapewne polega jej wielka tajemnica, której możemy doświadczać także za pośrednictwem nauki, poszukując jej śladów i badając uwarunkowania, w jakich powstawała, próbując odkrywać wymiar i kształt ludzkiego życia, podejmując wysiłek zrozumienia skomplikowanych mechanizmów działania i zachowania pojedynczego człowieka i całych, dawno minionych imperiów.

Narcystyczne cechy egipskiej kultury i mentalności wyprzedziły o tysiąclecia powstanie naszego dzisiejszego rozumienia figury Narcyza. Jest ona zbudowana w kulturze europejskiej na bazie mitologii greckiej, przesączonej pejoratywnym wizerunkiem zakochanej w sobie nieczułej istoty, której gorzki koniec osłodzony zostaje z lekka przeniesieniem jej w wieczny świat symboli i znaków. Jest to jednak obraz odnoszący się do cech indywidualnych, do zjawisk ograniczonych umysłem pojedynczego człowieka, nie zaś obejmujący całe społeczeństwa czy narody. Tymczasem egipski narcyzm państwowy jest wyrazem myślenia i działania całej grupy budującej swój świat na bazie samouwielbienia. Rola jednostki w starożytnym Egipcie choć ważna — i przez samych Egipcjan czasami dostrzegana, bo wspierająca utrzymanie odwiecznej bosko-ziemskiej równowagi — jest tu najczęściej ograniczona do kopiowania wzorów i postaw mających w ich przekonaniu gwarantować stabilność i wieczne trwanie państwa. Wyjaśnienie sekretu takiego postrzegania własnego państwa znajduje się prawdopodobnie w jednym z tzw. Kodeksów z Nag Hammadi, odkrytych w Górnym Egipcie i datowanych na IV wiek n.e. Starożytni autorzy, pisząc o Egipcie, używają określenia *Aegyptus est imago caeli* — Egipt jest odbiciem nieba (Krause, Robinson, Wisse 1979: 418). Egipt to niebo na Ziemi, lustro, w którym przeglądają się bogowie. Czy Egipcjanie mogli zatem siebie samych i swojego państwa nie kochać?

Figura Narcyza, uformowana w znaną nam dziś formę w czasach antycznych, jest jednak, jak się wydaje, znacznie starsza. Jej ponadczasowy i pankulturowy uniwersalizm widoczny w funkcjonowaniu pierwszej, wielkiej cywilizacji w dziejach ludzkości wskazuje być może na jej ginące w mrokach pradziejów korzenie, które mówią nam wiele o tej, jakże powszechnej i odwiecznej cesze człowieczeństwa. Starożytni Grecy, patrząc na egipskie piramidy czy monumentalne i nieczułe posągi faraonów tak jak my dziś, musieli widzieć w nich Narcyza, wpatrzonego w swoje oblicze i niezwracającego uwagi na upływający czas...

Bibliografia

- Aldred C. 1970, *Some Royal Portraits of the Middle Kingdom in Ancient Egypt*, „Metropolitan Museum Journal” 1970, vol. 3
- Burridge A., *Marfan Syndrome and the 18th Dynasty Royal Family of Ancient Egypt. Preliminary research report* [Part II], „Paleopathology Newsletter” 2000, 111, s. 8–13
- Chłodnicki M., Ciałowicz K.M., *Golden Figures from Tell el-Farkha*, „SAAC” 2007, 10, s. 7–22
- Ciałowicz K.M., *Symbolika przedstawień władcy egipskiego w okresie predynastycznym*, Kraków 1993
- Ciałowicz K.M., *Początki cywilizacji egipskiej*, Warszawa–Kraków 1999
- Ciałowicz K.M., *Early Egyptian Objects of Art* [w:] Chłodnicki M., Ciałowicz K.M., Mączyńska A. (red.), *Tell el-Farkha I*, Kraków–Poznań 2012, s. 201–244
- Grandet P., *Le papyrus Harris I: Glossaire*, Bibliothèque d'Étude 129, Cairo, IFAO 1999
- Helck H.W., Manethon [w:] Ziegler K., Sontheimer W., Gärtner H. (red.) *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike, auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, vol. 3, München 1970, s. 952, 953
- Honour H., Fleming J., *Historia sztuki świata*, tłum. K. Frankowska, Warszawa 2006
- Ikrum S., *Ancient Egypt: an introduction*, Cairo 2011
- Hornung E., *Conceptions of God in Ancient Egypt*, New York 1983
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1973
- Lipińska J., *Historia rzeźby, reliefu i malarstwa starożytnego Egiptu*, Warszawa 1978
- Kemp B., *Starożytny Egipt. Anatomia cywilizacji*, tłum. J. Aksamit, Warszawa 2009
- Kitchen K.A., *Ramzes Wielki i jego czasy*, tłum. A. Ćwiek, Warszawa 2002
- Krause M., Robinson J.M., Wisse F. (red.), *Nag Hammadi Studies XI*, Leiden 1979
- Quibell J.E., *Hierakonpolis I*, London 1900