UWM 2026 PRACE LITERATUROZNAWCZE XIV ISBN 2353–5164
127–138 e-ISBN 2450–0798

W KRĘGU NARRACJI XXI WIEKU

DOI: 10.31648/pl.12339
Dominika Kotuła
University of Warmia and Mazury in Olsztyn
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4518-6374
e-mail: dominika.kotula@uwm.edu.pl

Podwójny portret miejsca w *Królu Warmii i Saturna* Joanny Wilengowskiej

A Double Portrait of Place in *The King of Warmia and Saturn* by Joanna Wilengowska

Słowa kluczowe: Warmia, Joanna Wilengowska, esej, geopoetyka, miejsce autobiograficzne, postpamięć
Keywords: Warmia, Joanna Wilengowska, essay, geopoetics, autobiographical place, postmemory

Abstract

The article focuses on the ways in which Joanna Wilengowska portrays her relationship with local space in the autobiographical essay *The King of Warmia and Saturn*. In her narrative, Warmia functions as a space of duality: the contemporary, familiar, and sensorially experienced region coexists with a phantasmagoric realm constructed from the melancholic father's memories, existing as if alongside it. The analysis draws on the concept of autobiographical place developed by Małgorzata Czermińska and the notion of postmemory proposed by Marianne Hirsch. In this reading, Warmia can be understood as an observed, remembered, and imagined place, while its perception by the protagonist is largely determined by the intergenerational transmission of trauma. The Warmian language often serves as a link between these spatial dimensions, while catalogues and enumerations become a way of organising and preserving memory.

Wydany w 2024 roku autobiograficzny esej Joanny Wilengowskiej, *Król Warmii i Saturna*[1], jest intymną opowieścią o relacji z przestrzenią – tą lokalną, najbliższą – o funkcjonowaniu w wielości towarzyszących jej kontekstów, często sprzecznych, a także, a może przede wszystkim, o relacji z odchodzącym ojcem i sytuowaniu się wobec jego wspomnień. Ojciec, Zygfryd, jest dla autorki uosobieniem Warmii, kustoszem jej pamięci, „kapryśnym patriarchą" oraz królem fantasmagorycznej krainy, istniejącej niejako równolegle do tej, w której on i narratorka aktualnie się znajdują. W rezultacie doświadczenie przestrzeni przyjmuje formę nakładających się porządków. Czytelnicy otrzymują od Wilengowskiej podwójny portret Warmii, a historię i teraźniejszość regionu poznają przez pryzmat rodzinnych opowieści, pospiesznie spisywanych przez opiekującą się ojcem autorkę. Równie istotne jak te wspomnienia okazują się Wilengowskiej do nich komentarze – notowane „na jedenastym piętrze wieżowca z wielkiej płyty, na osiedlu zwanym Podgrodziem, które wyrosło na wzgórzu nieopodal olsztyńskiego Starego Miasta w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku" (Wilengowska 2024: 6).

Warmia jako miejsce autobiograficzne

Pisząc o Warmii, niewielkiej krainie geograficznej położonej w północno-wschodniej Polsce, Wilengowska koncentruje się na miejscach, z którymi relacja stanowi konstytutywny element jej tożsamości. Olsztyn, znajdująca się w jego sąsiedztwie wieś Stawiguda, jej kolonia – Zarośla, wybrane jeziora, Wyspa Storka czy cmentarz w Orzechowie – stają się wyraźnie wyodrębnionymi częściami przestrzeni, wpisującymi się w opracowaną przez Małgorzatę Czermińską definicję miejsca autobiograficznego.

Przedstawiając wspomnianą kategorię, Czermińska zwraca uwagę na to, że podczas gdy miejsce autobiograficzne zawsze stanowi odwołanie do miejsca geograficznego[2], nie jest przy tym wyłącznie odniesieniem do fizycznie istniejącej przestrzeni ani „zespołu związanych z nią kulturowych znaczeń i wyobrażeń" (Czer-

[1] Esej *Król Warmii i Saturna* jest trzecią książką Joanny Wilengowskiej, po *Zębach* (2006) i *Japońskiej wiosce* (1999). Książka otrzymała Nagrodę Literacką Gdynia 2025 w kategorii eseju, została również finalistką Literackiej Nagrody Europy Środkowej Angelus oraz była nominowana do Paszportów „Polityki". Autorka została ponadto laureatką regionalnej nagrody „Wawrzyn".

[2] „Mimo możliwej literackiej wielokształtności, odnosi się ono zawsze do toponimicznie określonego terytorium, znanego z biografii pisarza. Do tego terytorium czytelnik może mieć swój własny dostęp, niezależny od wizji stworzonej przez danego pisarza, ponieważ istnieje ono pozawerbalnie, jako obiekt geograficzny, wyposażony we właściwą sobie kulturową symbolikę" – doprecyzowuje badaczka (Czermińska 2011: 183).

mińska 2011: 183). Jego najistotniejsze cechy to indywidualny charakter oraz to, że ukształtowane jest głównie w materii utworów literackich. Jednostkowy wymiar jest zatem niezaprzeczalnym atrybutem miejsca autobiograficznego, co, naturalnie, nie wyklucza posiadania przez niego już istniejącej symboliki kulturowej.

Trudno nie odnieść wrażenia, że w eseju Wilengowskiej istniejące na temat Warmii wyobrażenia czy związane z nią kulturowe dziedzictwo wydają się raczej tym, wobec czego autorka stara się zdystansować, od czego chciałaby, pracując nad swoim prywatnym archiwum wspomnień, uciec[3]. Przedstawiając w pierwszych zdaniach książki jej głównego bohatera – Zygfryda, żartobliwie i z czułością portretuje go jako króla, dając tym samym do zrozumienia czytelnikom, że to jego opowieści będą głównym punktem odniesienia jej własnej narracji. Ojciec, który nie jest „ani Polakiem, ani Niemcem. Jest Warmiakiem" (Wilengowska 2024: 7), którego „poczuciu dumy […] może dorównać wyłącznie jego poczucie krzywdy" (Wilengowska 2024: 8), choruje na demencję, co sprawia, że w „tej opowieści, notowanej od przypadku do przypadku, zbieranej puzzel po puzzlu, niestety nie da się wszystkiego porządnie ułożyć" (Wilengowska 2024: 9). Jako że Zygfryd jest „strażnikiem warmińskiej pieczęci" (Wilengowska 2024: 34), jego historia nierozerwalnie związana jest z przestrzenią.

Wilengowska niewątpliwie dysponuje typem wyobraźni, który stanowi jeden z warunków niezbędnych do stworzenia miejsca autobiograficznego – wyobraźnią topograficzną. Zdaniem Czermińskiej, posiadający ją autorzy skłonni są do „obserwowania świata zewnętrznego", obdarzeni „dużą wrażliwością zmysłową", skupieni na detalu, „z wyczuciem znaczenia materialnego szczegółu" (Czermińska 2011: 188). Zainteresowani przedmiotami i pejzażami, przedstawianymi w sposób wysoce sensoryczny, twórcy o wyobraźni topograficznej interesują się różnorodnością widzianej i doświadczalnej rzeczywistości, doszukując się w niej sensów i śladów przeszłości.

Nasycenie szczegółami w opisach Wilengowskiej dostrzegalne jest już w pierwszych akapitach książki:

> Oto król w swoim królestwie. Zasiada w sali tronowej (tylko bez dowcipów o tronach!), w szarym fotelu z wysokim oparciem, przy stole wykonanym własną ręką z warmińskiej dębiny. U jego stóp dyszy wierny termowentylator, bo w zamkowej wieży przeciągi. Wokół, na ścianach, mapy królestwa, tak by nie było żadnych wątpliwości. Na nich Heilsberg, Frauenburg, Wormditt […] i wiele innych miast, w tym

[3] Co, jak sama zauważa, nie jest możliwe, ponieważ „pucle Zyfgryda, jego zbiór osobisty, mieszają się ze zbiorem, który zapisano jako historię". Ten zbiór autorka próbuje „rozpoznać kawałek po kawałku, choć czasem […] się nie składają w żadną całość i kawałki są wpychane na siłę. Wydaje się, jakby to były pucle z różnych pudełek. Co najmniej kilku" (Wilengowska 2024: 31).

> to najważniejsze – i zarazem obecna stolica – Allenstein. Olsztyn, dawne miasto koszar […] (Wilengowska 2024: 5).[4]

Przedmioty codziennego użytku, otaczające ojca, wypełniające mieszkanie na jedenastym piętrze bloku, zamieniają się w królewskie rekwizyty:

> Na stole, na którym z łatwością zmieściłaby się makieta solidnej batalii, spoczywa też berło, czyli pilot do telewizora, i wszystkie niezbędne władcy akcesoria: lupa, ciśnieniomierz, cienki nożyk, długopisy oraz kasetka z rozłożonymi lekami, po jedenaście tabletek każdego dnia. Z tyłu zaś, na ścianie za plecami króla, prawie u sufitu, respekt budzi półka z setką ceramicznych kufli (Wilengowska 2024: 6).

W tym przypadku żartobliwe, czułe wyliczenie przedmiotów staje się też wyraźnym sygnałem stanu zdrowia oraz wieku ojca, pierwszą zapowiedzią potencjalnych problemów towarzyszących rejestrowaniu jego wspomnień. Obrany przez siebie styl autorka uzasadnia, podkreślając podwójny plan czasowy książki: „Wstęp do opowieści warmińskiej, przynajmniej wstęp, naprawdę wymaga użycia języka feudalnego. Ta historia jest retro, rozgrywa się w scenografii świata przeszłego, z jego hierarchią i patosem. Zdania powinny stać na baczność, wyprostowane i sztywne" (Wilengowska 2024: 8).

W *Królu Warmii i Saturna* kolejne portretowane przez autorkę lokalizacje stają się prywatnymi miejscami pamięci[5], które „nie potrzebują sankcji społecznej, nie opierają się na świadomości i mentalności zbiorowej" i posiadają „własną autonomię wskutek odniesienia do jednostkowego losu konkretnej osoby i zaistnienia w jej indywidualnej twórczości" (Czermińska 2011: 187). Takim miejscem są chociażby Pluski, „jeden z warmińskich Świętych Graali" (Wilengowska 2024: 98) wraz z położonym w nich domem członka rodziny, Storka, wielokrotnie wspominana Stawiguda z domem rodzinnym i wiele innych, pomniejszych „pucli"[6], składają-

[4] „Oczywiście mapy nie są oryginałami, ale tu nie ma się co bawić w oryginały, skoro jest się posiadaczem wszystkiego, co się na nich znajduje" – dopowiada autorka.

[5] Tworząc tę kategorię, Czermińska odwołuje się do kategorii miejsc pamięci Pierre'a Nory, wyróżnionej w odniesieniu do przeszłości wspólnoty oraz do zjawiska nie-miejsc Marca Augé (Czermińska 2011: 187).

[6] Konstrukcyjną metaforą, kształtującą architekturę tekstu Wilengowskiej, jest metafora „pucli" (puzzli). Tłumacząc, dlaczego nie może od razu opowiedzieć o tragicznym wydarzeniu z dzieciństwa ojca, pisze: „Cierpliwości, naprawdę do tego dojdziemy. Ale trzeba się tam przedrzeć przez te porozrzucane puzzle, ułożyć najpierw dół i górę – wiadomo, tak się układa puzzle – stworzyć jakieś ramy, niebo i ziemię, pogrupować podobne kawałki, posegregować osobno liście i wodę, inaczej się nie da. I chociaż chciałoby się od razu popędzić do bagnetu, odnaleźć przyczyny ojcowskiej goryczy, obraz byłby całkiem nieczytelny bez tła i kontekstu. Zatem cierpliwości. Oglądajmy kolejne kawałki, może coś się ułoży, może powoli wyłoni się pejzaż, jakiś ordnung" (Wilengowska 2024: 45).

cych się na trudną do ukończenia mapę miejsc istotnych, tworzących wizję Warmii należącej do Zygfryda, a zatem – drogą dziedziczenia – również do jego córki[7]. Najistotniejsze miejsce, centrum lokalnego (a właściwie, przyjmując obowiązującą w tej opowieści perspektywę, całego) świata zostaje przy tym wyraźnie określone:

> W Stawigudzie, a właściwie na jej kolonii, czyli w Zaroślach – które ojciec uparcie nazywa Zoroślami, twierdząc, że tak się móziło w kiedajszych czasach – należy wyznaczyć punkt zero. To epicentrum wspomnień. Pępek świata. Tam się rozgrywa akcja większości snów. Dalej od tego punktu, powiedzmy, że jak koncentryczne kręgi, rozciągają się kolejne terytoria, a w nich następujące punkty: kościół w Stawigudzie, opodal dom Adelsteinów, dalej dom Storków w Pluskach, dom Schulzów w Gągławkach, pola, rozgorty i lasy należące do rodziny, cmentarz w Orzechowie, jeziora Ustrych, Pluszne i Lanker See, jak pewnego dnia ojciec nazywa Jezioro Łańskie. Jeszcze dalej od punktu zero są: Olsztyn, Gietrzwałg, Berlin, Fürstenwalde, Düsseldorf i jakieś mgnienie Bagamoyo w Tanzanii (Wilengowska 2024: 85).

Opisy Wilengowskiej, często zdominowane przez wspomniane wcześniej wyliczenia, sprawiają wrażenie mniej lub bardziej precyzyjnych i rozbudowanych katalogów. Tę skłonność do starannego organizowania przestrzeni można uznać za cechę odziedziczoną po ojcu, żyjącym zgodnie z zasadą, że wokół wszystko powinno być „poukładane, posegregowane; wschodniopruski ordnung musi być" (Wilengowska 2024: 25). Córka-archiwistka stara się uporządkować elementy opowiadanego świata[8], przyznając jednocześnie, że pragnie upamiętnić jak najwięcej drobiazgów, ponieważ chce „zapisać ojca, zanotować go, utrwalić". Enumeracje budzą jednak jeszcze jedno skojarzenie – nasila je zaś konsekwentna obecność Saturna pojawiającego się nie tylko w tytule książki, ale również w poszczególnych jej scenach[9].

Zgodnie z tradycją mającą swoje korzenie w antyku, Saturn jest bowiem powiązany z melancholią – stanowi jedną z jej figur i symboli. To Saturna winiono

[7] „To wszystko jest króla, oczywiście, bo to król jest emanacją królestwa, ale jako jego córka, jako krew z krwi, charakter z charakteru, też jestem posiadaczką Warmii. To wszystko jest moje" (Wilengowska 2024: 25).

[8] Co jednak, jak sama przyznaje, nie jest do końca możliwe: „Wydaje się, że fragmenty skaczą bez ładu i składu, ważne miesza się z nieważnym. A przecież wszystko wydaje się istotne! Jest tym bardziej istotne, im bardziej zaprzeczano, i zaprzecza się nadal, istnieniu samego ojca, mojemu i innych Warmiaków. Żeby zaprzeczyć temu zaprzeczaniu, żeby odpowiedzieć TAK na NIE, staram się to i owo zapisać, zapisać ojca, zanotować go, utrwalić, chociaż fragmentarycznie. Dlatego ważne są też drobiazgi" (Wilengowska 2024: 9).

[9] „Skąd ten Saturn?" – pyta Wilengowska i natychmiast odpowiada – „Tego nie wiem, ale ojciec często odwołuje się do Saturna", po czym przywołuje niektóre spośród wypowiedzi Zygfryda, sugerujących bezpośredni wpływ Saturna na jego życie: „Coraz gorzej się czuję. Saturn się pogniewał", czy też „Wiatr wieje. Saturn jest zły" (Wilengowska 2024: 123).

za niefortunny charakter oraz los melancholików i do dziś planetę tę uważa się za symbol egzystencji zdominowanej przez smutek (zob. Klibansky, Panofsky, Saxl: 157–182). Enumeracje z kolei zostały wymienione przez Marka Bieńczyka jako jedna z cech *écriture mélancolique* („melancholijnego pisma") – tej „własnej przygody stylu" (Bieńczyk 2000: 31) pełnej katalogów i kolekcji, gorączkowego odtwarzania całości, która się rozpadła[10]. „Magiczne wyliczenie […] pojawia się tam, gdzie powstała strata" – pisze Bieńczyk (2000: 42). Na rolę straty w powstawaniu przeżyć melancholijnych zwraca również uwagę Zygmunt Freud (Freud 1991: 295–297). Córka Zygfryda, odtwarzającego realia przedwojennej Warmii, którą sam zna wyłącznie z opowieści i tęskniącego za nią, zauważa żartobliwie: „królestwo ojca mego jest nie z tego świata" (Wilengowska 2024: 34).

Specyficzna relacja bohaterów eseju z miejscem zamieszkania problematyzuje proces sytuowania Warmii Wilengowskiej w kontekście typologii miejsc przedstawionej przez Czermińską[11]. Podczas gdy z jednej strony mogłaby ona zostać zaklasyfikowana jako miejsce obserwowane – tworzone „w perspektywie tu i teraz", „ewentualnie tu i wtedy", „bez przestrzennego dystansu" i „z poczuciem trwałego zakorzenienia" (Czermińska 2011: 193), związanym z narodzinami i egzystencją – z drugiej strony – bolesne poczucie wyobcowania, wynikające z powojennych losów Warmiaków i podkreślane przez autorkę książki wielokrotnie, uniemożliwia tak jednoznaczne przyporządkowanie. Wilengowska pisze:

> Obcy we własnym domu. Tak chyba można określić sytuację, a zarazem stan ducha ojca. Warmiacy musieli zmienić kraj, porzucić go. I to w równym stopniu ci, którzy wyjechali, jak i ci, którzy zostali. Zostali na miejscu, ale już nie u siebie. Nie mogli mówić, że są tutejsi, już nie byli tutejsi nigdzie. Ale ci tutaj doświadczyli tego może nawet mocniej. Wystraszeni, podejrzani. Niby na swoim, ale już w innym państwie. Teleportowani do innej rzeczywistości. Obserwowani przez nowych. Dziwni. Gorsi. Niby u siebie, a obcy (Wilengowska 2024: 72–73).

Towarzyszące Warmiakom permanentne poczucie utraty sprawia, że Warmię przedstawianą w eseju można postrzegać również jako miejsce wspominane, które „było kiedyś stałym, danym, ale zostało utracone, najczęściej wskutek wy-

[10] Wyliczając cechy *écriture mélancolique* Bieńczyk wspomina również o figurze labiryntu i ta również zdaje się pasować do konstrukcji książki Wilengowskiej – w meandrycznej opowieści autorka wraca momentami do tych samych scen, miejsc czy chwil, szczególnie do traumatycznego momentu z dzieciństwa Zygfryda, w wyniku którego stracił matkę oraz został raniony bagnetem przez żołnierza Armii Czerwonej (zob. Wilengowska 2024: 100).

[11] W swoim zestawieniu badaczka przedstawia następujące typy miejsc: miejsce obserwowane, miejsce wyobrażone, miejsce wspominane, miejsce przesunięte, miejsce wybrane i miejsce dotknięte (Czermińska 2011 193–199).

gnania lub ucieczki" (Czermińska 2011: 194). To miejsce niegdyś szczęśliwego życia, utracone w wyniku „historycznego kataklizmu".

Trzecim spośród typów miejsc, który powinien być wzięty pod uwagę, szczególnie w kontekście fantasmagorycznej przedwojennej Warmii Zygfryda, jest miejsce wyobrażone, stworzone „w odniesieniu do obszaru geograficznego, którego pisarz nie poznał osobiście, nie miał okazji się w nim znaleźć". W tym przypadku najistotniejszą rolę odgrywa tradycja rodzinna – „genealogia, która jest ważna dla miejsc wspominanych, w wypadku wyobrażonych staje się po prostu fundamentem konstrukcji". Dotyczy to przede wszystkim drugiego pokolenia migrantów, którzy dostęp do przeszłości zyskują nie dzięki zasobom własnej pamięci, ale „dzięki wyobraźniowemu zakorzenieniu się w niedostępnej przestrzeni, której obraz powstaje jako efekt oddziaływania rodzinnego i kulturowego mitu" (Czermińska 2011: 194).

Nakładanie się tych perspektyw prowadzi do dwoistości (a właściwie wielości) doświadczenia przestrzeni, w której plan aktualny nieustannie przenika się z wyobrażonym i odziedziczonym. Traumatyczne losy rodzinne, paradoksalne poczucie wygnania towarzyszące pozostawaniu nieustannie w tym samym miejscu, po raz kolejny przejmowanym przez nowych mieszkańców, afektywne oddziaływanie rodzinnych mitów i opowieści oraz swoiste współistnienie teraźniejszości i przeszłości – wszystko to sprawia, że Warmię prezentowaną w książce Wilengowskiej przyporządkować należy nie do jednej, lecz do trzech kategorii miejsc. Jej obraz jest wielowymiarowy i zniuansowany – stanowi literacki odpowiednik biografii bohaterów.

Król Warmii i Saturna w kontekście koncepcji postpamięci

Opisana powyżej dwoistość doświadczenia przestrzeni znajduje swoje dopełnienie w koncepcji postpamięci stworzonej przez Marianne Hirsch. Opracowana w kontekście potomków osób ocalonych z Holocaustu, zdaniem samej badaczki może w bardziej uniwersalny sposób odnosić się do „pamięci drugiego pokolenia, która dotyczy innych kulturowych czy zbiorowych wydarzeń i doświadczeń traumatycznych" (Hirsch 2010: 254). Postpamięć, rozumiana jako pamięć przekazana tym, którzy nie doświadczyli traumatycznych wydarzeń bezpośrednio, jest rodzajem transferu, a dokładniej „strukturą transferu traumatycznej wiedzy i doświadczenia pomiędzy pokoleniami" (Hirsch 2011: 28). Jak zauważa Hirsch, „od pamięci odróżnia [ją] pokoleniowy dystans, a od historii głęboka osobista więź" – jest ona „silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że

jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienie, ale wyobraźnię i twórczość" (Hirsch 2010: 254). Badaczka podkreśla, że postpamięć charakteryzuje doświadczenie osób, które dorastały w środowiskach zdominowanych przez narracje wywodzące się sprzed ich narodzin.

Narratorka *Króla Warmii i Saturna* również doświadcza traumatycznych wojennych i powojennych wydarzeń w sposób zapośredniczony, poprzez relacje międzypokoleniowe. Jej obserwacje korespondują ze spostrzeżeniami Hirsch, która podkreśla, że postpamięciowy transfer jest radykalnie odmienny od procesów kognitywnych towarzyszących poznawaniu oficjalnych narracji historycznych oraz komplikuje sieć powiązań pomiędzy pamięcią jednostki, rodziny czy grupy a archiwum historycznym jako instytucją (Hirsch 2011: 30–31). W przypadku Wilengowskiej pamięć rodzinna pozostawała często w sprzeczności z pamięcią oficjalną:

> Rok 1945, ciężki od trupów, zagmatwany, pokiereszowany, opowiedzieć najtrudniej. Temat zakazany przez dziesięciolecia, teraz już często pojawia się w książkach. Temat niezamknięty, dopóki żyją ludzie, których naznaczył. Wojna ciągnie się po dziś dzień, w gabinetach psychologów i na ustawieniach hellingerowskich, w drugim, trzecim, czwartym pokoleniu. W sporach o pomniki. Wiadomo, wojny nie kończą się nigdy, dopiero kolejna wojna nieco je przesłania, potem następna, jak fale, które muszą po sobie przyjść. Muszą, zawsze muszą. W każdym razie rok 1945 oznaczał kres pewnego porządku, który został zlikwidowany w kilka tygodni. Atlantyda Północy, jak nazwano Prusy Wschodnie, zatonęła. Jak to mają w zwyczaju Atlantydy (Wilengowska 2024: 11).

Wilengowska, kilkukrotnie tytułująca się w swojej książce żartobliwie księżną[12] lub dziedziczką, funkcjonuje w obrębie traumy międzypokoleniowej, reprodukowanej na poziomie narracji i doświadczenia – cierpi „na prawach pamięci odziedziczonej" (Florczak 2020: 2). Odwołanie do gabinetów psychologów i ustawień hellingerowskich przypomina o stopniu uwewnętrznienia przeszłości przez członków powojennych generacji Warmiaków.

Jak zauważa Janina Hajduk-Nijakowska, „istotą pamięci funkcjonującej w bezpośrednim (potocznym) przekazie jest zawsze wpisywanie jej w emocjonalnie przeżywaną teraźniejszość" (Hajduk-Nijakowska 2017: 160). Perspektywa ta pozwala odczytać słowa Wilengowskiej nie jako rekonstrukcję przeszłości, lecz jako jej afektywne uobecnienie. Współczesne poczucie utraty, rejestrowane przez autorkę, łączy się z transformacją Warmii w atrakcyjny turystycznie i inwestycyjnie region, wskutek czego kolejne tereny przejmowane są przez nowych nabywców radykalnie ingerujących w jego pejzaż:

[12] „Jako księżna – a nawet czasem sobie myślę nieśmiało, że dziedziczka – królestwa, czuję się tu jak u siebie. To wszystko jest króla, oczywiście, bo to król jest emanacją królestwa, ale jako jego córka, jako krew z krwi, charakter z charakteru, też jestem posiadaczką Warmii" (Wilengowska 2024: 25).

> Pejzaż wiejski kapituluje przed innego rodzaju uporządkowaniem przestrzeni: halami magazynowymi sieci dyskontowych i kurierskich oraz typowymi dla przedmieść domami wybranymi na chybił trafił z puli dostępnych projektów. Ślepe, głuche, tymczasowe, wydawać by się mogło, domy, zawieszone w bezczasie desek kreślarskich, domy jak przerośnięte niemowlęta, różowe czy waniliowe berbecie, bez historii, raczkujące dopiero na zbyt ciasnych działkach, na których je postawiono (Wilengowska 2024: 18).

Natrętnej promocji Warmii i procesowi jej przejmowania towarzyszy destrukcja przyrody: „Im głośniej się pieje o objawieniach gietrzwałdzkich, o Matce Boskiej, co do nastolatek mówiła z lipy, świętej lipy, tym częściej poczuć można zapach ściętych drzew, który jest zapachem żywicznego truposza" – notuje autorka i po raz kolejny przywołuje międzypokoleniowe imaginarium zagrożnej przestrzeni, konstatując: „Warmia się broniła, ale jest już bezsilna. Już wszędzie są ludzie i beton, już coraz trudniej się schować" (Wilengowska 2024: 29).

Autorka *Króla Warmii i Saturna* kilkukrotnie podkreśla niechęć Warmiaków do otwartego wyrażania kontrowersyjnych opinii oraz do poruszania poszczególnych tematów z osobami spoza najbliższej rodziny czy społeczności. Pamięć, z różnych powodów nieujawniana obcym i przekazywana przede wszystkim w tradycji rodzinnej czy lokalnej, określana jest przez Hajduk-Nijakowską jako „pamięć utajniona". Zdaniem badaczki stanowi ona niezwykle silny czynnik integrujący grupę, decydujący o jej poczuciu wyjątkowości oraz o „postrzeganiu siebie jako mniejszości stygmatyzowanej, co sprzyja procesowi jej mityzacji i stereotypizacji" (Hajduk-Nijakowska 2017: 163). Wilengowska o splocie milczenia i cichej świadomości przeszłych wydarzeń pisze również w kontekście jednego z najbardziej tragicznych elementów wojennej i powojennej historii Warmii i Mazur – gwałtów dokonywanych na należących do miejscowej ludności kobietach przez żołnierzy Armii Czerwonej[13]. Podkreśla przy tym niesprawiedliwą i nierówną dystrybucję wiedzy dotyczącej tych wydarzeń oraz form ich upamiętniania:

> Ile Warmiaczek wywieziono do ruskich gułagów? Ile tam umarło, a ile powróciło? Brak statystyk, wszystko zamiotło się pod dywan. […] Zwłaszcza te sponiewierane dziewczyny warto by było obdarzyć odpowiednim lamentem. No ale za to Warmiacy dostali pomnik Wdzięczności Armii Czerwonej Xawerego Dunikowskiego. […] Pomnik jak dwa bliźniacze fucki skierowane w warmińskie niebo […]. Warmiaczkom nigdy pomnika nie zbudowano (Wilengowska 2024: 108–109).

Postulując lament, „powszechny, warmiński i mazurski lament, […] nad wszystkimi zgwałconymi kobietami i dziećmi, lament oficjalny i prywatny, nad

[13] „Opowiadają o tym inne Warmiaczki i Mazurki. To jest wiadomo, choć opowiadane przez nieliczne" – pisze w innym miejscu książki jej autorka (Wilengowska 2024: 103).

Warmiaczkami, Mazurkami, Niemkami i Polkami, niezależnie od ich języka i poglądów, płacz i śpiew, jęki i zgrzytanie zębami" (Wilengowska 2024: 109), autorka tworzy wizję przerwania wieloletniego milczenia poprzez rytuał łamiący zasady przyjętego *decorum*. „Niech się tłuką komórki i okulary" – pisze – „niech to będzie krępujące i niezdarne" (Wilengowska 2024: 109). Proponowany przez nią rytuał ma sprawić, że „rozniesie [się] współczucie i zrozumienie dla rozszarpanych, umęczonych, zabitych, takich, co nie chciały potem wychodzić za mąż […] i takich, co za mąż wychodziły, lecz swoje obrzydzenie przekazywały jako dziedzictwo" (Wilengowska 2024: 110).

Swoją warmińską tożsamość Wilengowska wiąże z określoną percepcją świata – nazywając niechętnego koncepcji państwa ojca anarchistą, sama przyjmuje podobną postawę, tłumacząc: „Jo, tak czy siak, my, ja i ojciec, nie lubimy panów. Możemy się kłaniać, możemy być bardzo grzeczni, bardziej nawet niż to wymagane, ale bez zginania karku […]. Mamy zawsze swoje zdanie i prawie nigdy go nie ujawniamy. Bez panów, bezpańscy" (Wilengowska 2024: 31). Podkreślając swoją niechęć do granic i narodów, przywiązanie wyłącznie do tożsamości lokalnej, wzbogaca swój przekaz o wyraźnie posthumanistyczną wrażliwość, rozszerzającą refleksję nad terytorium poza perspektywę antropocentryczną. Zadaje przy tym serię nieoczywistych pytań: „Co z terytoriami grzybni? Co z rodowymi posiadłościami bobrów i jeleni? […] Czy im także nie należą się mapy poświadczone historią podbojów i zasiedleń? A skoro już tak gawędzimy o terytoriach, to czy każdego dnia nie przekraczamy bezprawnie i arogancko tysięcy granic?" (Wilengowska 2024: 86).

Podważająca – jak wspomniano – koncepcję granic autorka *Króla Warmii i Saturna* nieustannie je przekracza. Zmienia perspektywy czasowe, próbując nawiązać kontakt z nieistniejącym już realnie światem i wytłumaczyć historię ojca, naznaczonego przez cierpienie i poczucie krzywdy, a także odtworzyć lub zatrzymać elementy rzeczywistości coraz bardziej nieobecnej, okiełznanej i zmodyfikowanej. Choroba ojca i jego nieumiejętność czy niemożność werbalizowania traumatycznych doświadczeń utrudniają ten proces:

> Jego pamięć, a w niej zapisana Warmia, to też pucle. Pucle, z których skradziono przynajmniej połowę kawałków. Plus cała ciemna materia rzeczy, o których mówić ojciec nie chce, nie potrafi, które nadal są bolesne, a nawet więcej – są bolesne tym bardziej, im jest starszy i słabszy. W strachu, że nagabywaniem go mogłabym wywołać czwarty czy piąty zawał serca, mogę tylko czekać, aż coś się z ojca wydobędzie samo, jak ektoplazma (Wilengowska 2024: 28).

Swoistym portalem prowadzącym do wiedzy o Warmii (oraz o ojcu) staje się język – jak tłumaczy Wilengowska, ojciec na co dzień posługuje się języ-

kami trzema, polskim, warmijskim i niemieckim (tym ostatnim „przez telefon albo przez sen"). W domu Zygfryda mówi się „różnie, jak zawsze na Warmii" (Wilengowska 2024: 8). Wielojęzyczność to naturalny skutek niejednorodności regionu, a sama „warmijsko godka mieni się w słońcu co najmniej setką odcieni" (Wilengowska 2024: 112). „Odkąd mieszkam z ojcem, czyli od trzech lat, dziań w dziań sia ucza mózić po naszamu, cało gambo" – deklaruje autorka (Wilengowska 2024: 8). Język warmijski nieustannie gości na kartach książki – w dialogach z Zygfrydem, niekiedy pełnych zabawnych nieporozumień, w rekonstrukcjach traumatycznych wydarzeń oraz w postaci pojedynczych terminów pojawiających się w opowieściach – niekiedy obszernie objaśniane słowa stanowią wstęp do poszczególnych anegdot. Książkę zamyka starannie opracowany spis użytych w niej wyrazów i fraz. Warmińskiego używa Wilengowska w trakcie dziergania „swojego małego kraiku ze snów i wspomnień tego producenta lokalnych mitów, ale i z własnego węszenia, podsłuchiwania, czytania, zwiedzania, mohikańskiego tropienia śladów" (Wilengowska 2024: 126).

Małgorzata Czermińska zwraca uwagę na zestaw interpretacyjnych przekonań i umiejętności koniecznych, by przekuć osobiste doświadczenia w opowieść. Wśród nich wymienia „rozumienie autobiografii jako przekładu (życia na tekst), ekfrastycznego opisania życia (szybko obnażającego wielowarstwowość autobiograficznego tekstu), poznania i terapii (bazujących na analitycznym podejściu do najważniejszego budulca autobiografii, czyli doświadczenia) bądź spotkania (tego, który napisał z tym, który czyta to, co napisane)" (Czermińska 2017: 104–107). Anna Pekaniec z kolei zauważa, że autobiografie ludzi koegzystują i splatają się z biografiami zwierząt, rzeczy i miejsc, wskazując tym samym na konieczność refleksji nad biografiami nieantropocentrycznymi. Wspominając o obecności biografii innych osób w tekstach autobiograficznych, przypomina o ich relacyjnym wymiarze (Pekaniec 2022: 132).

Król Warmii i Saturna zdaje się wpisywać we wszystkie te rozpoznania. Kolejne „pucle" dokładane przez autorkę do tematycznie eklektycznej, intymnej układanki układają się ostatecznie w „całą, niedokończoną serię punktów w czasie" (Sturrock 2009: 134) – łącząc perspektywy osobiste i czasowe, Wilengowska tworzy spójną, choć fragmentaryczną konstrukcję – swoją własną strategię oporu, „bezkrwawą ekspedycję przeciwko milczeniu" (Markowski 2009).

Książka Wilengowskiej sytuuje się w szerszym polu współczesnych narracji autotematycznych i egzystencjalnych, w których istotne – często centralne – miejsce zajmują doświadczenia utraty, żałoby i rozpadu porządków rodzinnych. Esej odczytywać można zarówno w perspektywie badań nad regionalizmem, jak i w kontekście studiów maladycznych oraz coraz wyraźniej zarysowującego się nurtu lite-

ratury pożegnań i zapisów pracy żałoby, reprezentowanego m.in. przez teksty takie jak *Umarł mi. Notatnik żałoby* Ingi Iwasiów, *Bezmatek* Miry Marcinów, *Kontener* Marka Bieńczyka czy *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* Marcina Wichy. Proponowane perspektywy nie wyczerpują interpretacyjnego potencjału książki, lecz wskazują na jej zakorzenienie w szerszym zjawisku współczesnej prozy autobiograficznej.

Bibliografia

Źródła

Wilengowska Joanna (2024), *Król Warmii i Saturna*, Wydawnictwo Czarne, Kraków.

Opracowania

Bieńczyk Marek (2000), *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.

Czermińska Małgorzata (2011), *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie", nr 5 (131): 183–200.

Czermińska Małgorzata (2017), *Autobiografia i metafory*, w: *Projekt na daleką metę. Prace ofiarowane Ryszardowi Nyczowi*, red. Zdzisław Łapiński, Anna Nasiłowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.

Florczak Mateusz (2020), *Odtworzyć świat (z) traumy. O postmemorialnej prozie Górana Rosenberga „Krótki przystanek w drodze z Auschwitz"*, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość", nr 2: 1–13.

Freud Zygmunt (1991), *Żałoba i melancholia*, w: Kazimierz Pospiszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław.

Hajduk-Nijakowska Halina (2017), *Rodzinna postpamięć Ślązaków*, „Politeja", t. 14, nr 2 (47): 159–169.

Hirsch M. (2010), *Żałoba i postpamięć*, przeł. Katarzyna Bojarska, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. Ewa Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.

Hirsch Marianne (2011), *Pokolenie postpamięci*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sukiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna", nr 105: 28–36.

Klibansky Raymond, Panofsky Erwin, Saxl Fritz,(2009), *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. Anna Kryczyńska, Wydawnictwo Universitas, Kraków.

Markowski Michał Paweł (2009), *Histeria, przyjaźń i melancholia*, „Tygodnik Powszechny", nr 41, https://www.tygodnikpowszechny.pl/histeria-przyjazn-i-melancholia-135598 [dostęp: 10.01.2026].

Pekaniec Anna (2022), *Dlaczego (auto)biografie? Literatura dokumentu osobistego kiedyś i dziś*, „Autobiografia: literatura, kultura, media", nr 1: 125–144.

Sturrock John (2009), *Nowy wzorzec autobiografii*, przeł. Grażyna Cendrowska, w: *Autobiografia*, red. Małgorzata Czermińska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk.