

UNIwersytet WArmińsko-MAZurSKI W OLSZTYNIE
UNIVERSITY OF WARMIA AND MAZURY IN OLSZTYN

PRACE
LITERATUROZNAWCZE

PAPERS IN LITERATURE

IX/2021

Wydawnictwo
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego
w Olsztynie

Rada Naukowa

Prof. Elena Brazgowska (Perm State Humanitarian-Pedagogical University), prof. Barbara Breysach (Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)), prof. Sławomir Buryła (Uniwersytet Warszawski), prof. Zbigniew Chojnowski (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), prof. Alfred Gall (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), prof. Piotr Gwiżdża (University of Pittsburgh), prof. Robert Hampson (Royal Holloway University of London), prof. Grzegorz Igliński (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), prof. Michał Januszkiewicz (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), prof. Jan Jedrzejewski (University of Ulster), prof. Bożena Karwowska (University of British Columbia – Vancouver), prof. Teresa Kostkiewiczowa (Instytut Badań Literackich PAN), dr hab. Ewa Kujawska-Lis, prof. UWM (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), dr hab. Piotr Michałowski, prof. US (Uniwersytet Szczeciński), prof. Francesca Orestano (Università degli Studi di Milano), prof. Laura Quercioli Mincer (Università di Genova), dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. URz (Uniwersytet Rzeszowski), prof. Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski), prof. Maren Röger (Universität Augsburg), prof. Krystyna Stasiewicz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie), dr hab. Violetta Wróblewska, prof. UMK (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu), dr hab. Andrzej Zawadzki (Uniwersytet Jagielloński)

Recenzenci

dr hab. Anna Branach-Kallas, prof. UMK, dr hab. Elena Brazgowska, Perm State Humanitarian-Pedagogical University, prof. dr hab. Bogdan Burdziej, prof. dr hab. Sławomir Buryła, prof. Alfred Gall, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, dr hab. Agnieszka Gawron, prof. UŁ, dr hab. Ewa Górecka, prof. UKW, dr hab. Ewa Grzęda, prof. UWu, dr hab. Aneta Jachimowicz, UWM, prof. Alicja Jakubowska-Ozóg, URz, prof. Jan Jedrzejewski, Uniwersytet w Ulsterze, dr hab. Katarzyna Krasoń, prof. US, dr hab. Krystyna Krawiec-Złotkowska, prof. AP, dr hab. Ewa Kujawska-Lis, prof. UWM, prof. Renata Makarska, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, dr hab. Anna Pytasz-Kołodziejczyk, UWM, dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. URz, dr hab. Agata Ročko, prof. IBL, dr hab. Sławomir Rzepczyński, prof. AP, prof. Ludmiła Safronowa, Uniwersytet w Kazachstanie, dr hab. Radosław Sioma, prof. UMK, dr Ostap Slyvynsky, Uniwersytet im. Iwana Franki we Lwowie, dr hab. Anna Sobiecka, prof. AP, dr hab. Sławomir Sobieraj, prof. UPH w Siedlcach, prof. dr hab. Marek Stanis, dr hab. Monika Szczepaniak, prof. UKW, dr hab. Ewa Szczepkowska, UWM, dr hab. Bartłomiej Szleszyński, prof. IBL, prof. Alla Tatarenko, Uniwersytet im. Iwana Franki we Lwowie, dr hab. Beata Wałęciuk-Dejneka, prof. UPH, dr hab. Tomasz Wiśniewski, prof. UG, dr hab. Violetta Wróblewska, prof. UMK, dr hab. Maciej Wróblewski, prof. UMK, prof. dr hab. Anna Wydrycka, dr hab. Bernadetta Żynis, prof. AP

Komitet Redakcyjny

Joanna Chłosta-Zielonka (redaktor naczelna)
Iwona Maciejewska (zastępca redaktor naczelnej, redaktor tematyczny)
Katarzyna Zawilska (redaktor językowy)
Ewa Makarczyk-Schuster i Karlheinz Schuster (redaktorzy językowi artykułów niemieckojęzycznych)
Dorota Gładkowska (redaktor językowy artykułów anglojęzycznych)
Joanna Daniluk (sekretarz redakcji)
Piotr Przytuła (sekretarz redakcji)

Redaktor wydawniczy

Ewa Zawadzka-Mazurek

Projekt okładki

Piotr Przytuła

Skład i łamanie

Aleksandra Snitsaruk

Redakcja informuje, że wersją pierwotną czasopisma jest wydanie papierowe.

ISSN 2353-5164 (on-line, print)

Czasopismo jest dostępne na licencji Creative Commons – Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych (CC BY-NC-ND)



Adres redakcji

Instytut Literaturoznawstwa, ul. Kurta Orbitza 1, 10-725 Olsztyn
Tel/fax. 89 524 63 33, pok. 267, e-mail: praceliteraturoznawcze@uwm.edu.pl
<https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/pl>

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego • Olsztyn 2021

Wydawnictwo UWM
ul. Jana Heweliusza 14, 10-718 Olsztyn
tel. 89 523 36 61, fax 89 523 34 38
www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/, e-mail: wydawca@uwm.edu.pl

Ark. wyd. 27,00 ark. druk. 22,75

Nakład: 100 egz., druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 318

Scientific Board

prof. Elena Brazgowska (Perm State Humanitarian-Pedagogical University), prof. Barbara Breysach (Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)), prof. Sławomir Buryła (University of Warsaw), prof. Zbigniew Chojnowski (University of Warmia and Mazury in Olsztyn), prof. Alfred Gall (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), prof. Piotr Gwiżdza (University of Pittsburgh), prof. Robert Hampson (Royal Holloway University of London), prof. Grzegorz Igliński (University of Warmia and Mazury in Olsztyn), prof. Michał Januszkiewicz (Adam Mickiewicz University, Poznań), prof. Jan Jedrzejewski (Ulster University), prof. Bożena Karwowska (University of British Columbia, Vancouver), prof. Teresa Kostkiewiczowa (The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences), dr hab. Ewa Kujawska-Lis, prof. UWM (University of Warmia and Mazury in Olsztyn), dr hab. Piotr Michałowski, prof. US (University of Szczecin), prof. Francesca Orestano (Università degli Studi di Milano), prof. Laura Quercioli Mincer (Universita di Genova), dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. URZ (University of Rzeszów), prof. Paweł Rodak (University of Warsaw), prof. Maren Röger (Universität Augsburg), prof. Krystyna Stasiwicz (University of Warmia and Mazury in Olsztyn), dr hab. Violetta Wróblewska, prof. UMK (Nicolaus Copernicus University in Toruń), dr hab. Andrzej Zawadzki (Jagiellonian University in Kraków)

Reviewers

dr hab. Anna Branach-Kallas, prof. UMK, dr hab. Elena Brazgowska, Perm State Humanitarian-Pedagogical University, prof. dr hab. Bogdan Burdziej, prof. dr hab. Sławomir Buryła, prof. Alfred Gall, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, dr hab. Agnieszka Gawron, prof. UŁ, dr hab. Ewa Górecka, prof. UKW, dr hab. Ewa Grzęda, prof. UW, dr hab. Aneta Jachimowicz, UWM, prof. Alicja Jakubowska-Ozóg, URZ, prof. Jan Jedrzejewski, University of Ulster, dr hab. Katarzyna Krasoń, prof. US, dr hab. Krystyna Krawiec-Złotkowska, prof. AP, dr hab. Ewa Kujawska-Lis, prof. UWM, prof. Renata Makarska, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, dr hab. Anna Pytasz-Kołodziejczyk, UWM, dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. URZ, dr hab. Agata Ročko, prof. IBL, dr hab. Sławomir Rzepczyński, prof. AP, prof. Ludmiła Safronowa, Kazakh National Pedagogical University, dr hab. Radosław Sioma, prof. UMK, dr Ostap Slyvynsky, Ivan Franko National University of Lviv, dr hab. Anna Sobiecka, prof. AP, dr hab. Sławomir Sobieraj, prof. UPH w Siedlcach, prof. dr hab. Marek Stanisiz, dr hab. Monika Szczepaniak, prof. UKW, dr hab. Ewa Szczepkowska, UWM, dr hab. Bartłomiej Szleszyński, prof. IBL, prof. Ała Tatarenko, Ivan Franko National University of Lviv, dr hab. Beata Wałęciuk-Dejneka, prof. UPH, dr hab. Tomasz Wiśniewski, prof. UG, dr hab. Violetta Wróblewska, prof. UMK, dr hab. Maciej Wróblewski, prof. UMK, prof. dr hab. Anna Wydrycka, dr hab. Bernadetta Żymis, prof. AP

Editorial Board

Joanna Chłosta-Zielonka (Editor-in-Chief)
Iwona Maciejewska (Deputy Editor-in-Chief, theme editor)
Katarzyna Zawilska (Language editor – Polish)
Ewa Makarczyk-Schuster i Karlheinz Schuster (Language editors – German)
Dorota Gładkowska (Language editor – English)
Joanna Daniluk (Secretary)
Piotr Przytuła (Secretary)

Publishing editor

Ewa Zawadzka-Mazurek

Cover design

Piotr Przytuła

Typesetting

Aleksandra Snitsaruk

The primary version of the journal is its print edition. ISSN 2353–5164 (on-line, print)

This journal is the open access and non-profit enterprise.

The published papers may be collected, read and downloaded free of charge – with Author's rights reserved.
We have adopted a Creative Commons licence CC BY-NC-ND (Attribution – Non-Commercial – No Derivatives).



Address of the Editorial Department

Institute of Literary Studies University of Warmia and Mazury in Olsztyn, Kurta Obitza 1, 10–725 Olsztyn
Phone +48 89 524 63 33, room 267, e-mail: praceliteraturoznawcze@uwm.edu.pl
<https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/pl>

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińskiego-Mazurskiego • Olsztyn 2021

Wydawnictwo UWM
Jana Heweliusza 14, 10–718 Olsztyn
phone +48 89 523 36 61, fax +48 89 523 34 38
www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/, e-mail: wydawca@uwm.edu.pl

Publ. sheets 27,00; Print sheets 22,75
Circulation: 100 units, Print: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, order no. 318

Spis treści

INTERPRETACJE

Kamila Żukowska (Łódź), Mitopia. Miejsce mitu w obrazie świata utopijnej wyspy Nipu w powieści Ignacego Krasickiego <i>Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki</i> ..	11
Grzegorz Igliński (Olsztyn), Brzęcząca i migocząca rzeczywistość. Owady w <i>Panu Tadeuszu</i> Adama Mickiewicza.....	23
Weronika Kocela (Katowice), Kilka refleksji o problemach zdrowotnych bohaterów <i>Trylogii</i> Henryka Sienkiewicza.....	53
Paweł Stangret (Warszawa), Awangarda we wspomnieniach twórców nowoczesnych	65
Jacek Kowalski (Radom), Einige Bemerkungen zur literarischen Intermedialität und zur filmischen Interbildlichkeit der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ (<i>Sansibar oder der letzte Grund</i> von Alfred Andersch)	79
Aneta Jachimowicz (Olsztyn), Die verlorenen Regionen als Narrativ im österreichischen historischen Roman der Ersten Republik – Funktion, Implikationen, Zeitgeschichte.....	93
Alicja Balcerzak (Słupsk), Wpływy chrześcijaństwa w kontekście Zagłady w rozważaniach Henryka Grynberga.....	105

STUDIA KOBIECE

Barbara Stelingowska (Siedlce), Peregrynacje Marii Komornickiej na podstawie listów do matki	117
Beata Morzyńska-Wrzosek (Bydgoszcz), Intimacy and its violation: on the experience of illness in contemporary women's poetry.....	129
Joanna Chłosta-Zielonka (Olsztyn), Obraz dojrzewania w obozie Zagłady. Relacja Haliny Birenbaum <i>To nie deszcz, to ludzie</i>	149

REPREZENTACJE XXI WIEKU

Karol Samsel (Warszawa), Maria Janion <i>in memoriam</i> . Romantyzm jako projekt „humanistyki charyzmatycznej”	165
Dariusz Piechota (Białystok), Nostalgiczne powroty do przeszłości. O fenomenie wielkich blokowisk oraz retroprzedmiotach w najnowszej prozie realistycznej.....	175
Olimpia Orządała (Katowice), Zło patriarchatu. O <i>Gniewie</i> Zygmunta Miłoszewskiego jako kryminale zaangażowanym	191
Lidia Wieczorek (Olsztyn), Transformacja wątku Lenory Bürgera we współczesnej kulturze popularnej	203
Piotr Przytuła (Olsztyn), Temat poszukiwania ojca w twórczości Jacka Dukaja	215

TEMATY REGIONALNE

- Adrian Uljasz (Rzeszów), Edukacja historyczno-kulturalna i regionalna w powieściach z motywem podróży w czasie. Dwie książki Cezarego Leżeńskiego o Bartku..... 229
- Jan Chłosta (Olsztyn), Wpływ zapisów z podróży Maksymiliana Andrysona po południowej Warmii na rozbudzenie świadomości narodowej pod koniec XIX wieku 239
- Joanna Szydłowska (Olsztyn), Krajobraz po bitwie. Narracje kłęski plebiscytu 1920 roku w reportażach Melchiora Wańkowicza i Leona Sobocińskiego 249

O TEATRZE

- Aleksandra Koman (Kraków), *Turandot* Carla Gozziego na scenie Teatru Ludowego w Nowej Hucie 275
- Edward Colerick (Siedlce), *The Will to Live: a Study of Samuel Beckett's Molloy*... 289

RECENZJE

- Maria Janoszka, *Rękopis znaleziony w Saragossie Jana Potockiego i wybrane powieści XX wieku (Fowles – Rosendorfer – Gretkowska)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, ss. 358 (Marlena Olechowska, Białystok) 301
- Przemysław Chojnowski, *Liminalność i bycie „pomiędzy” w twórczości Petera (Piotra) Lachmanna. Studium literacko-kulturowe*, Muzeum w Gliwicach i TAIWPN Universitas, Kraków 2020 (Kornelia Ćwiklak, Poznań)..... 307
- Ewa Zdrojkowska, *Literacki atlas Warmii i Mazur*, Instytut Północny w Olsztynie, Olsztyn 2020, ss. 145 (Joanna Chłosta-Zielonka, Olsztyn)..... 318
- Jan Chłosta, *Pieniężni na Warmii*, Towarzystwo Naukowe im. W. Kętrzyńskiego i Instytut Północny im. W. Kętrzyńskiego, Olsztyn 2020, ss. 287 (Joanna Daniluk, Olsztyn)..... 322
- Beata Morzyńska-Wrzošek, *Wglądamy w siebie nieco głębiej... O refleksji tożsamościowej w polskiej poezji kobiet XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2020, ss. 246 (Joanna Chłosta-Zielonka, Olsztyn)..... 325
- Sylwia Chwedorczyk, *Kowalska. Ta od Dąbrowskiej*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2020, ss. 363 (Agata Mickiewicz, Warszawa)..... 332
- Sławomir Skowronek, *Śnieg, ogień i krew. Pasjonująca powieść historyczna osadzona w Polsce 1807 roku*, t. 1, Wydawnictwo Napoleon V, Oświęcim 2017, ss. 513; tegoż, *Mroki Tuoneli. Opowieść z czasów wojny Napoleona z IV koalicją 1806–1807 i wojny rosyjsko-szwedzkiej 1808–1809*, t. 2, Wydawnictwo Regionalista, Olsztyn 2019, ss. 440; tegoż, *Rozbitkowie. Heilsberg roku 1823. Opowieść o ludziach szukających drogi do domu*, t. 3, Wydawnictwo Napoleon V, Oświęcim 2019, ss. 330 (Izabela Lewandowska, Olsztyn) 342

KRONIKA NAUKOWA

Sprawozdania

Damian Skawiński, Ogólnopolska interdyscyplinarna konferencja naukowa <i>Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze i kulturze XX oraz XXI wieku</i> , Bydgoszcz, 20–21 maja 2021 roku.....	355
Beata Wałęciuk-Dejneka, Sprawozdanie z działalności Ośrodka Badań Historii Kobiet w Białymstoku (2019–2021).....	359
Wytyczne dla Autorów.....	363

Table of Contents

INTERPRETATIONS

Kamila Żukowska (Łódź), Mythopia. The Role of the Myth in the Utopian Image of Nipu Island in the Novel <i>Mikołaja Doświadczynskiego przypadki</i> by Ignacy Krasicki	11
Grzegorz Igliński (Olsztyn), A Buzzing and Shimmering Reality. Insects in <i>Pan Tadeusz</i> by Adam Mickiewicz	23
Weronika Kocela (Katowice), A Few Reflections on the Health Problems of the Heroes in Henryk Sienkiewicz's <i>Trilogy</i>	53
Paweł Stangret (Warszawa), Avant-Garde in the Memories of Modern Authors	65
Jacek Kowalski (Radom), A few remarks about the literary intermediality and cinematic interfigurativeness of the sculpture "The Book Reader" (<i>Sansibar oder der letzte Grund</i> by Alfred Andersch).....	79
Aneta Jachimowicz (Olsztyn), The Lost Regions as a Narrative in Austrian Historical Novels of the First Republic – Function, Implications, Contemporary History	93
Alicja Balcerzak (Słupsk), The Influence of Christianity in the Context of the Holocaust in Henryk Grynberg's Reflections	105

WOMEN'S STUDIES

Barbara Stelingowska (Siedlce), The peregrinations of Maria Komornicka based on the letters to her mother	117
Beata Morzyńska-Wrzosek (Bydgoszcz), Intimacy and its violation: on the experience of illness in contemporary women's poetry.....	129
Joanna Chłosta-Zielonka (Olsztyn), The Image of Adolescence in the Extermination Camp. Halina Birenbaum's Testimony in <i>To nie deszcz, to ludzie</i> [It's not the rain, it's people]	149

REPRESENTATIONS OF THE 21ST CENTURY

Karol Samsel (Warszawa), Maria Janion in memoriam. Romanticism as the Project of „Charismatic Humanities”	165
Dariusz Piechota (Białystok), Nostalgic Returns to the Past. On the Phenomenon of Large Blocks of Flats and Retro Objects in the Latest Realistic Prose.....	175
Olimpia Orządała (Katowice), The Evil of Patriarchy. On Zygmunt Miłoszewski's <i>Rage</i> as a Committed Crime Novel.....	191
Lidia Wiczorek (Olsztyn), The Transformation of the Motif of Bürger's Lenore in Contemporary Popular Culture	203

Piotr Przytuła (Olsztyn), The Theme of Searching for One's Father in the Works of Jacek Dukaj.....	215
--	-----

REGIONAL THEMES

Adrian Uljasz (Rzeszów), Historical, Cultural and Regional Education in the Novels Employing the Motif of Time Travel. Cezary Leżeński's Two Books About Bartek	229
Jan Chłosta (Olsztyn), The Influence of the Records of Maksymilian Andryson's Travels in Southern Warmia on the Awakening of National Awareness at the End of the Nineteenth Century.....	239
Joanna Szydłowska (Olsztyn), A Landscape after the Battle. Narratives of the 1920 Plebiscite's Defeat in the Reports by Melchior Wańkowicz and Leon Sobociński.....	249

ABOUT THE THEATRE

Aleksandra Koman (Kraków), <i>Turandot</i> by Carlo Gozzi on the Stage of the Ludowy Theatre [the Folk Theatre] in Nowa Huta.....	275
Edward Colerick (Siedlce), The Will to Live: a Study of Samuel Beckett's <i>Molloy</i> ...	289

REVIEWS

Maria Janoszka, <i>Rękopis znaleziony w Saragossie Jana Potockiego i wybrane powieści XX wieku (Fowles – Rosendorfer – Gretkowska)</i> , Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, ss. 358 (Marlena Olechowska, Białystok).....	301
Przemysław Chojnowski, <i>Liminalność i bycie „pomiędzy” w twórczości Petera (Piotra) Lachmanna. Studium literacko-kulturowe</i> , Muzeum w Gliwicach i TAIWPN Universitas, Kraków 2020 (Kornelia Ćwiklak, Poznań).....	307
Ewa Zdrojkowska, <i>Literacki atlas Warmii i Mazur</i> , Instytut Północny w Olsztynie, Olsztyn 2020, ss. 145 (Joanna Chłosta-Zielonka, Olsztyn).....	318
Jan Chłosta, <i>Pieniężni na Warmii</i> , Towarzystwo Naukowe im. W. Kętrzyńskiego i Instytut Północny im. W. Kętrzyńskiego, Olsztyn 2020, ss. 287 (Joanna Daniluk, Olsztyn).....	322
Beata Morzyńska-Wrzošek, <i>Wglądamy w siebie nieco głębiej... O refleksji tożsamościowej w polskiej poezji kobiet XX i XXI wieku</i> , Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2020, ss. 246 (Joanna Chłosta-Zielonka, Olsztyn).....	325
Sylvia Chwedorczyk, <i>Kowalska. Ta od Dąbrowskiej</i> , Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2020, ss. 363 (Agata Mickiewicz, Warszawa).....	332
Sławomir Skowronek, <i>Śnieg, ogień i krew. Pasjonująca powieść historyczna osadzona w Polsce 1807 roku</i> , t. 1, Wydawnictwo Napoleon V, Oświęcim 2017,	

ss. 513; tegoż, *Mroki Tuoneli. Opowieść z czasów wojny Napoleona z IV koalicją 1806–1807 i wojny rosyjsko-szwedzkiej 1808–1809*, t. 2, Wydawnictwo Regionalista, Olsztyn 2019, ss. 440; tegoż, *Rozbitkowie. Heilsberg roku 1823. Opowieść o ludziach szukających drogi do domu*, t. 3, Wydawnictwo Napoleon V, Oświęcim 2019, ss. 330 (Izabela Lewandowska, Olsztyn) 342

SCIENTIFIC CHRONICLE

Reports

Damian Skawiński, Ogólnopolska interdyscyplinarna konferencja naukowa *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze i kulturze XX oraz XXI wieku*, Bydgoszcz, 20–21 maja 2021 roku 355

Beata Wałęciuk-Dejneka, Sprawozdanie z działalności Ośrodka Badań Historii Kobiet w Białymstoku (2019–2021)..... 359

Wytyczne dla Autorów..... 363

INTERPRETACJE

DOI: 10.31648/pl.5609

KAMILA ŻUKOWSKA

University of Lodz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2319-8040>

e-mail: UL0072546@edu.uni.lodz.pl

Mitopia. Miejsce mitu w obrazie świata utopijnej wyspy Nipu w powieści Ignacego Krasickiego *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*

Mythopia. The Role of the Myth in the Utopian Image of Nipu Island in the Novel *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* by Ignacy Krasicki

Słowa kluczowe: Ignacy Krasicki, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, utopia, mit, oświecenie
Keywords: Ignacy Krasicki, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, utopia, myth, Enlightenment

Abstract

This essay discusses the phenomenon of literary utopia, as presented in Ignacy Krasicki's novel *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*. It indicates that Krasicki's Nipu Island has all the distinctive features of the conventional utopian novel – the genre which was initiated by Thomas More but gained popularity in the Enlightenment. This essay also aims to show that the genre in question was used by Krasicki in a completely new way to present the Polish form of the myth of the Golden Age. As a consequence, the society of Nipu is conservative in its axiology but utopian in its organisational structure. This combination of the utopian paradigm with the mythical one is referred to in this essay as mythopia.

Wstęp

Jedną z najbardziej znanych utopii w historii polskiej literatury jest utopia wyspy Nipu pojawiająca się na kartach powieści Ignacego Krasickiego *Mikołaja*

Doświadczyńskiego przypadki. Problematyka powieści i jej utopijnych wątków była oczywiście wielokrotnie opisywana w literaturze przedmiotu (m.in. Wołoszyński 1970; Graciotti 1972: 1–16; Lipatow 1980: 65–84; Kostkiewiczowa 2002: 220–269; Żukowska 2015: 83–96). Moim celem jest jednak analiza oryginalnych cech owej utopii, pojawiającej się w powieści o przygodach Doświadczyńskiego, której elementy dotyczą problematyki konstrukcji literackiej świata owej – wydawałoby się – zupełnie skonwencjonalizowanej w swym przedstawieniu wyspy (Baczko 2016: 37–40 i dalej; Juszczak 2014: 17–27; Czeremski, Sadowski 2012). Głównym przedmiotem artykułu jest określenie ideologicznego znaczenia utopii, wyspy z *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków* i wykorzystanego w niej przez Krasickiego sarmackiego mitu Złotego Wieku¹. Sensu istnienia wyspy Nipu nie należy i nie można zamknąć w ramach upraszczającej konwencji naiwnego oświeceniowego dydaktyzmu. Powieść Krasickiego zarazem zostaje tu potraktowana jako ilustracja fenomenu specyficznego rodzaju utopii, którą – z braku odpowiedniej nazwy w literaturze przedmiotu – będziemy nazywać mitopią, czyli takim rodzajem utopii, która w sposobie przedstawienia świata korzysta głównie z symbolicznego instrumentarium mitu². Zredukowanie sensu utopii Nipu jedynie do ram wyznaczonych jej przez ówczesną praktykę literacką znacznie bowiem zubaża sens dzieła Krasickiego, autora reprezentującego w swych tekstach symboliczne połączenie idei oświecenia europejskiego z rodzimą ideą szlacheckiego sarmatyzmu, pojawiających się w znacznej liczbie jego dzieł literackich i publicystycznych (Krasicki 1860; 1988; 1997; 2005). Zanim jednak skoncentrujemy się na problematyce ideologicznego wymiaru społeczeństwa zamieszkującego utopijną wyspę, doprecyzujemy, jakimi cechami dyskursu klasycznej utopii posługuje się autor *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków*.

Krasicki w konstrukcji powieści wykorzystał najpopularniejszy wówczas literacki schemat utopii drugiej połowy XVIII wieku, schemat podróży, prowadzącej bohatera (najczęściej przypadkiem)³ do odkrycia nieznanego społeczeństwa, będącego – zgodnie z oświeceniową ideą uniwersalności ludzkiej

¹ T. Kostkiewiczowa zauważyła, że Krasicki, tworząc swą utopię, odwołuje się przede wszystkim do przeszłości (Kostkiewiczowa 2002: 227). Przeszłość ta nie ma jednak charakteru historycznego, będąc przede wszystkim jednym z głównych mitów sarmackiej kultury szlacheckiej Rzeczypospolitej.

² W literaturze dotyczącej teorii utopii pojęcie mitopii dotychczas nie było używane. W teorii marketingowej mitopia (mytopia) oznacza niechęć do długotrwałego planowania wydatków (finansial mytopia). Zob. (Tomczyk 2011: 388). O zabiegu mityzacji w utopiach pisał A. Juszczak (Juszczak 2014: 74–79).

³ W konwencji utopii literackiej bohater natrafia na społeczeństwa utopijne w wyniku nieprzewidzianych okoliczności, np. morskiej katastrofy (Baczko 2016: 25)

natury – w swym działaniu przejrzyste i bezwzględnie racjonalnym. Ponad 250 lat po opublikowaniu tekstu More'a, który na długie lata wyznaczył standardy tworzenia literackich światów idealnych, Biskup warmiński tworzy więc własny *libellus aureus*, wykorzystując paradygmat utopii stworzony przez arcybiskupa z Yorku: powieść *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* (lub *Przypadki Mikołaja Doświadczyńskiego*, w zależności od wydawcy) oferuje czytelnikowi często powielaną wersję tej samej utopijnej opowieści: o podróży bohatera, która zostaje czytelnikowi zrelacjonowana w ramach narracji pierwszoosobowej, właściwej wówczas licznym i popularnym dziennikom prawdziwych podróży⁴. Narracja powieściowa koncentruje się w znacznej mierze na opisie odkrytego przez bohatera przypadkiem społeczeństwa, które mimo odległości geograficznej, dzielącej je od brzegów Europy, stanowi wzór rozumnej organizacji polityczno-społecznej.

Powieść Krasickiego wykorzystuje najbardziej znane klisze utopii literackiej: czytamy w niej o wspomnianej katastrofie morskiego statku, która jest bezpośrednią przyczyną zetknięcia się obcego z wyidealizowanym społeczeństwem Nipu, czytamy o racjonalnych poglądach autochtona-nauczyciela i o tym, jak wygląda rzeczywistość polityczna Nipuan, jakie zasady rządzą ich społecznością i w jaki sposób zapatrują się oni na system rządów Europejczyków⁵. Poznajemy również kulturowe zwyczaje mieszkańców, będące elementem wywiedzionej z *Utopii* More'a i rozwijanej w oświeceniu wyobraźni utopijnej: Nipuanie są bowiem wyznawcami Najwyższej Istności (monoteizm) oraz monogamistami, zwolennikami prostoty w zachowaniu i ubiorze, nie jedzą również mięsa, jak i brzydzą się bronią oraz wojną (utopijny pacyfizm) (zob. Krasicki 2005: 78–79 i por. Juszczak 2014: 17–27 i dalej). Podkreślanie przez Krasickiego znaczenia religijności, patriotyzmu i sprawiedliwości mieszkańców Nipu, cech typowych dla treści wielu ówczesnych utopii, wpisuje się również w pozytywny mit przeszłości polskiej szlachty, co pozwala autorowi na swoistą kontaminację treści utopijnej wraz z wyidealizowanym wyobrażeniem o sarmackiej przeszłości. Świat wyspy z *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków* nie jest bowiem jedynie kolejnym modusem schematu zapoczątkowanego przez More'a. Dzięki częściowej zbieżności aksjologicznej konkretnego, szlacheckiego mitu, do którego Krasicki się w powieści odwołuje, i *ex definitione* idealistycznej treści utopii, przestrzeń

⁴ Fragmenty dzienników dotyczące ówczesnej refleksji nad ludzką naturą pojawiają się w tekście M.N. Bourguet o filozoficznym znaczeniu odkryć geograficznych w mentalności epoki oświecenia (Bourget 2001: 267–321).

⁵ W literaturze przedmiotu tego typu dydaktyczny opis sposobu funkcjonowania społeczności utopijnej nosi nazwę topotezji. Nazwa została wprowadzona do polskiej literatury przedmiotu przez K.M. Maja (Maj 2015: 28–29).

wyspy Nipu staje się reprezentacją służącą obu tym pojęciom, zamieniając się w mitopię, będącą zespoleniem schematycznej treści utopijnej wraz z normatywnym komponentem mitycznym.

Powieść o przygodach Mikołaja Doświadczyńskiego składa się z trzech względnie samodzielnych rozdziałów, z których pierwszy stanowi parodię powieści awanturniczej i romansu, drugi został poświęcony utopii idealnego świata wyspy, a trzeci można by nazwać krótkim traktatem społeczno-edukacyjnym poświęconym próbie reformowania państwa z perspektywy nawróconej na cnotę obywatelską jednostki. Odmieniony za sprawą przypadków Mikołaj Doświadczyński jest w części trzeciej powieści młodszą wersją Pana Podstolego z traktatu dydaktycznego pod tym samym tytułem, który Krasicki napisał kilka lat później (pierwsza część *Pana Podstolego* ukazała się w 1778 roku). Obraz utopijnej wyspy, co znamienne, jest umiejscowiony w rozdziale środkowym, pomiędzy rozrywkową relacją awanturniczo-sentymentalną pierwszej części powieści i poświęconą refleksji nad kondycją państwa i społeczeństwa częścią trzecią. Można potraktować owo umiejscowienie jako interpretacyjną wskazówkę do odczytania sensu morskiej przygody bohatera, bowiem utopia, o jakiej będziemy tu mówić, *mutatis mutandis*, w swej symbolicznej wymowie znajduje się w przestrzeni między zabawą i refleksją.

Czasoprzestrzeń wyobrażona. Schemat Nipu

Wykorzystanie przez Krasickiego paradygmatu utopii literackiej w drugiej połowie XVIII wieku nie stanowi żadnego *novum* (czas zakończenia powieści to 1775 rok). Jak pisał Bronisław Baczko, tendencja do wykorzystywania schematu zaproponowanego przez More'a była wówczas wspólna europejskiej kulturze oświecenia (Baczko 2016: 45–55). Krasicki jest jednak pierwszym autorem, który przenosi wzorzec powieści utopijnej na nasz rodzimy grunt⁶. Utopia, jaką pisarz proponuje, ma jednak charakter wyjątkowy: łączy się w niej paradygmat znanej na zachodzie od czasów More'a utopii literackiej z treścią przesyconą mentalnością sarmacką, podkreślającą pozytywną rolę tradycji oraz przeszłości, której normatywne wzorce, zgodnie z sensem wymowy powieści, winny być stosowane także w ówczesnej, oświeceniowej teraźniejszości. Krasicki wykorzystał bowiem

⁶ Na temat schematu utopijnego w literaturze polskiej: (Kostkiewiczowa 2002: 220–269). Baczko wysuwa tezę, że konwencja utopii literackiej do oświecenia nie była w Rzeczypospolitej praktykowana ze względu na odmienny od zachodnich krajów europejskich system rządów. O staropolskich początkach utopii literackiej pisała jednak A. Krzewińska (Krzewińska 1994).

klasyczny schemat utopii do przedstawienia określonego światopoglądu, którego fundament tkwi w szlacheckiej, wyidealizowanej przez autora aksjologii. Co zaskakujące, wizja Krasickiego nabiera, dzięki zabiegowi mityzacji przeszłości, cech częściowo wspólnych z oświeceniowym sposobem myślenia o naturze ludzkiej i społeczeństwie, którego reprezentację stanowią ówczesne utopie zachodnie. Dzieje się tak dlatego, że formy myślenia mitycznego i myślenia utopijnego oparte są na tym samym założeniu: wykorzystaniu wyobraźni do zbudowania wiecznotrwałego świata sensu niepoddającego się czasowi ludzkiemu i historycznym przekształceniom. Należy więc prześledzić to, w jaki sposób Krasicki łączy oba wzorce, budując świat swej wyspy. Pomoże nam w tym formalny podział utopii zaproponowany przez Baczkę.

Badacz w swej książce o utopii oświeceniowej wyróżnia dwa podstawowe schematy struktury utopijnej: pierwszy z nich, schemat powieści podróżniczej, znany nam z dzieła More'a, Bacona, Krasickiego i wielu innych autorów, oparty został na kilku kliszach, które z niewielkimi modyfikacjami pojawiają się prawie w każdej powieści o utopijnych wyspach czy społeczeństwach zamieszkujących nieznane kraje⁷. Jak pisze Baczeko, twórczość literacka tego typu była domeną wyłącznie elit intelektualnych i w pierwszej kolejności służyła przede wszystkim rozrywce czytelników (Baczeko 2016: 13, 40). Tego rodzaju strategia miała jednak ograniczony termin ważności – jej apogeum, jak i zarazem początek końca popularności – przypadł na okres europejskiego oświecenia (Baczeko 2016: 45). W drugim rozumieniu utopii, jakie proponuje nam Baczeko, narzędziem służącym budowie szczęśliwego społeczeństwa (eu-topia) jest ujęcie historii jako myślenia o dziejach, które inkorporuje ideę postępu. Utopie te, rozwijane przede wszystkim w wieku XIX, nie wykorzystywały już wzorca oddalenia geograficznego utopijnej przestrzeni, a koncentrowały się na ilustrowaniu myślenia o historii w kategoriach nieustannego progresu.

Można postawić tezę, że wyobraźnia społeczna zareagowała w ten sposób na wydarzenia rewolucji przemysłowej, a w mniej bezpośredniej perspektywie, także rewolucji Newtonowskiej⁸. Utopia rozumiana jako u-chronia (Baczeko 2015: 55 i dalej) bardzo szybko przekroczyła granice samej kultury i literatury, stając się

⁷ Krasicki poza tym, że wykorzystuje najpopularniejszy *topos* utopijnej wyspy, kreuje obraz jej mieszkańców zgodnie z ówczesną, oświeceniową modą. Nipuanie to wegetarianie, pacyfiści, zwolennicy prostoty, równości społecznej i religii naturalnej, która – jak zauważył Baczeko – jest przede wszystkim religią rolników (Baczeko 2016: 359). Rolnictwo traktowane jako podstawa gospodarki Nipu stanowi argument za popularną wówczas ideą fizjokratyzmu, której Krasicki był zwolennikiem.

⁸ O zmianach w mentalności epoki spowodowanych rewolucją naukową i jej wpływie na literaturę mowa w pracy Pierre'a Chaunu (Chaunu 1989: 239).

elementem projektów społeczno-politycznych zakładających konieczny (bo wynikający z nowej koncepcji dziejów) rozwój ludzkości i osiągnięcie przez nią – w bardziej lub mniej określonej przyszłości – równości społecznej, sprawiedliwości i szczęścia. Tak rozumiana utopia miała stać się narzędziem nowych ruchów społecznych, między innymi socjalistów czy sufrażystek walczących o nowy, sprawiedliwszy porządek świata⁹. Schemat u-chronii pojawia się również w powieści Krasickiego, jednak czas, do którego odwołuje się autor, nie jest prostym czasem historycznym, a czasem mitycznym, niepodlegającym krytyce i interpretacjom czasem oddzielonym od współczesności dystansem absolutnym.

Wspomniany przeze mnie sarmatyzm, będący ideowym elementem twórczości literackiej biskupa warmińskiego, korzystał bowiem ze specyficznego rozumienia historii, które – odwołując się do antycznego mitu Złotego Wieku – zakładało regres dziejów, a nie ich postęp. Wykorzystanie schematu klasycznej utopii literackiej podróży u Krasickiego nakłada się z myśleniem o historii jako degradacji wartości i zaniku dawnego systemu normatywnego, regulującego przez wieki sposób postępowania przodków. W *Mikołaja Doświadczynskiego przypadkach* zanik wartości ukazany jest w sposób humorystyczny i karykaturalny na przykładzie rodziny głównego bohatera, której członkowie bezmyślnie ulegają zagranicznym modom: teatralizacji życia codziennego, czytaniu romansów (Krasicki drwi m.in. z *Nowej Heloizy* Jeana Jacquesa Rousseau, w której przecież został nakreślony utopijny wizerunek społeczeństwa Clarens) czy bezgranicznemu zaufaniu do francuskiego gubernatorowi, który jest oszustem (Krasicki 2005: 9–19). Teraźniejszość jawi się więc w powieści jako degradacja przeszłości. Krasicki również w swej poezji wielokrotnie odnosił się do przeszłości ojców-Sarmatów i ich tradycyjnych wartości, które miały być lekarstwem na degradację obyczajów. Tematyka ta pojawiła się między innymi w satyrach i listach poetyckich, w których czytamy, że:

Ojców naszych prostota, cnota starodawna
Ta, która wzniosła naród, ta synom przykładem,
Ich się nauk trzymajmy, idźmy bitym śladem (Krasicki 1988: 163)

⁹ Przepowiadanie osiągnięcia pełni szczęśliwości w określonej przyszłości nie jest oczywiście zjawiskiem, które pojawia się w XIX wieku. Wszystkie ruchy millenarystyczne, pojawiające się przede wszystkim w czasach wielkich kryzysów, wieszczyły zmianę skostniałego i zepsutego porządku (w przypadku ruchów apokaliptycznych zmiana ta miała oczywiście charakter ontologiczny, jak choćby idea Nowego Jerusalemu, które powstanie kiedyś na Ziemi). O idei millenaryzmu i jej związków z myśleniem utopijnym pisze Norman Cohn (Cohn 2007). Nigdy jednak w historii Europy ruchy utopijne nie doszły do głosu z taką siłą jak w czasach rewolucji przemysłowej. Jednym z decydujących czynników świadczących o możliwości zrealizowania idei społeczeństwa utopijnego była częściowa emancypacja grup robotniczych (Baczko 2016: 26).

W innym miejscu poeta stawia dramatyczne pytanie:
Gdzież cnoto, gdzieś prawo, gdzieście się podziały?
Tuście niegdyś najmiłsze przytulenie miały
Czcily nas dobre nasze ojce i pradiady
A synowie co w bite stąpać mieli ślady
Szydząc z świętej podziwyc swych przodków prostoty
Za blask czczego pozoru zamienili cnoty (Krasicki 1988: 12–13).

Łatwo zauważyć, że postawa Krasickiego wobec terażniejszości, a tym samym przyszłości mającej stanowić jej continuum, jest przede wszystkim krytyczna, nie sposób więc przyznać, że autor mógłby wykorzystać model u-chronii progresywnej, o której w swym formalnym podziale utopii wspomina Baczko. Krasicki jednak, wykorzystując klasyczną podróż utopijną, manipuluje perspektywą czasową za sprawą mitu idealnej, sarmackiej przeszłości. Odwoływanie się do mitu Złotego Wieku stanowi bowiem część wyobraźni, którą dziś nazwalibyśmy utopijną, z tym że oczywiście wektor czasu skierowany jest tutaj w przeszłość mityczną, która jawi się jako wzorzec gwarantujący wspólnocie obywateli powszechną harmonię i szczęśliwość. To, co w oczywisty sposób widać było w satyrach Krasickiego, późniejszych od powieści o awanturach Doświadczyńskiego, w sposób subtelniejszy zostaje przez autora zaznaczone w samej powieści. Otóż mieszkańcy wyspy Nipu, mimo oddalenia geograficznego wyspy od granic Rzeczypospolitej, kierują się wartościami wyznawanymi przez „naszych ojców” w czasach, gdy według Krasickiego panowała powszechna sprawiedliwość, ład społeczny i porządek. Jak wyklada bohaterowi mędrzec Xaoo, będący figurą patriarchalnego, sprawiedliwego władcy¹⁰:

Pole, które wydobył, należy do wszystkich w powszechności; kolejno je uprawiają obywatele; a zboże na tyle części, ile osad w wyspie, rozdzielone jest. Gdy częśćka do osady przyniesiona bywa, robi się z niej chleb i ten, na tyle kawałków, ile jest obywatelów w osadzie, podzielony, przy końcu żniwa każdy z wdzięcznością i uszanowaniem pożywa na pamiątkę, iż jesteśmy wszyscy zarówno jednego ojca dzieci.

¹⁰ Azjatyckie w swym brzmieniu imię, które nadał Krasicki nauczającemu Mikołaja autochtonowi, jest być może elementem ówczesnej, oświeceniowej fantazji Europejczyków o mieszkańcach Dalekiego Wschodu, wśród których Chińczycy w swych obyczajach i religijności mieli przypominać chrześcijan. Pogląd ten został jednak szybko zrewidowany. Na temat fascynacji Europy Orientem w XVIII wieku pisał Hazard (Hazard 1974: 40–41). Interesująca jest także nazwa samej wyspy Nipu, która fonetycznie jest bardzo podobna do nazwy Japonii (w języku Japończyków nazwa ich kraju to Nippon). Jak wiadomo, w czasach oświecenia Japonia była już krajem kompletnie zamkniętym dla przybyszów z Europy. Należy także pamiętać, że statek, którym podróżował Doświadczyński, i który zatonął u wybrzeży Nipu, kierował się do holenderskiej Batawii (dzisiejszej Dżakarty, a dawniej stolicy Holenderskich Indii Wschodnich).

Przy tej najuroczystszej uczcie opowiada najstarszy każdej osady przyjście pierwszego ojca, jego prace, jego nauki, dzieje ojców naszych, ich przymioty chwalebne, ich rady i napomnienia, wynalazki zbawienne i pożyteczne. Kończyć się zwykły te uczyt pieśniami młodzieży obojej płci, w których pamięć dobrodziejstw naszych przodków zawarta jest (Krasicki 2005: 68).

Nie sposób nie zauważyć, że zamiłowanie do pracy na roli, prostota obyczajów czy szacunek wobec starszych, wartości wyznawane przez Nipuan, są zarazem naczelnymi wartościami polskiej kultury szlacheckiej. Krasicki wykorzystuje więc w powieści specyficzny rodzaj uchronii, którą nazwałam mitopią. Mitopia jest taką utopią, która klucza do powszechnej zgodności i sprawiedliwości społecznej poszukuje w minionych czasach, zmityzowanej i wyidealizowanej społecznej egzystencji naszych dziadów. Wyspa Nipu staje się więc przestrzenią symboliczną mitu przodków jako sprawiedliwych prawodawców, stojących u podstaw porządku społecznego, i zarazem przestrzenią konwencjonalnej, literackiej utopii.

Znamienne – jak pisze Baczeko – jest to, że utopia wysp szczęśliwych, mająca swój początek w dziele More'a, jest pozbawiona historii w naszym rozumieniu i że szczegółowy opis zwyczajów mieszkańców ogranicza się w większości powieści podróźniczych do zaledwie kilku wzmianek lub też w ogóle nie występuje (Baczeko 2016: 169–175). Schemat utopii, oddalonego od nas przestrzenie świata, według Baczki, wyklucza bowiem historię rozumianą jako rozwój dziejów (Baczeko 2016: 437). Społeczeństwa utopijnych wysp żyją więc zawsze tu-i-teraz, w czasie wiecznej terażniejszości, która jest zawsze tak samo dobra i tak samo sprawiedliwa. Świat wyspy Krasickiego jest światem wartości naszych przodków, światem wyjętym z realnych granic Rzeczypospolitej i przeniesionym na zamkniętą wyspę, której przestrzeń autor „traktuje jak widowisko” (zob. Wunenburger 2012: 184). Struktura wyspy utopijnej stanowi analogię do przejrzystej struktury społecznej, będącej efektem działania wyidealizowanego, w pełni zrjonalizowanego społeczeństwa (Wunenburger 2012: 183). Zgodnie z tą zasadą konstrukcji przestrzeni utopijnej, przesyconej *l'esprit de géométrie*, wyspa Nipuan nie może być od Rzeczypospolitej oddalona jedynie czasowo, dzieli ją bowiem od kraju Krasickiego także dystans przestrzenny; ta pierwsza pogrążona jest w chaosie wynikającym z zaniku dawnych norm i ślepego zapatrzenia w Zachód, którego centrum stanowi bliska Rzeczypospolitej geograficznie Francja, ta druga zaś żyje ciągle w świecie mitycznej przeszłości, niezagrożonej przez obcych, przede wszystkim za sprawą swojego położenia. Nieprzyjazne wody okalające wyspę stają się gwarantem stabilnego trwania społeczeństwa Nipuan w czasie i przestrzeni symbolicznej, będących częścią wyobraźni zarówno mitycznej, jak i utopijnej.

Utopia Nipu a mit założycielski państwa Sarmatów

Wykorzystanie przez Krasickiego zmityzowanej historii jako głównej inspiracji dla charakteru Nipuan sprawia, że kluczowe dla naszych rozważań staje się ustalenie relacji pomiędzy historią i mitem pojawiających się w mitopii *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków*. W tym kontekście szczególnie pomocne są tezy o mitycznych podstawach ideologii politycznych autorstwa Rolanda Barthesa, który w swych *Mitologiach* pisał (co prawda ocennie, my ograniczmy się tu jedynie do informacji), że główną zasadą mitu jest „przekształcenie historii w naturę” (Barthes 2008: 262) i że mit odbiera rzeczom ich historyczność i naturalizuje fakty (Barthes 2008: 277). Dzięki temu dookreśleniu relacji między mitem i historią łatwiej nam zrozumieć sens świata wyspy Krasickiego. Przejrzysta struktura państwa, jasne zasady działania społeczeństwa i przede wszystkim stałość systemu społecznego wyspy Nipu nie byłyby możliwe w zmiennych historycznie czasach. Co więcej, potencjał mityczny z rzeczywistej historii szlacheckiego sarmatyzmu tworzy ideologiczny monolit będący podstawą tożsamości osiemnastowiecznego polskiego szlachcica. Mit, którym posługuje się Krasicki, tworząc utopię wyspy, jest zarazem mitem założycielskim państwa Sarmatów, owym „złotym wiekiem” Rzeczypospolitej, która w trakcie powstawania *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków*, mimo entuzjastycznych, wcześniejszych o kilka lat ocen kraju dokonanych przez Rousseau¹¹, jest już po doświadczeniu pierwszego rozbioru.

Można wysnuć tezę, że Krasicki, zwolennik reform państwowych i autor wielu utworów dydaktycznych (pisanych później niż powieść o perypetiach Doświadczyńskiego), w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach* realizuje dwa równoległe cele: pierwszym z nich jest salonowa gra z czytelnikiem, który czytając rodzimą wersję popularnych opowieści o podróżach do wymyślonych krajów, zaspokaja fantazję rozbudzoną przez popularne (choć wysmiewane przez Krasickiego) romanse (Krasicki 2005: 9–19 i por. z Baczeko 2016: 40). Drugim celem związanym z kontekstem politycznym Rzeczypospolitej jest próba zbudowania określonej ideologii przeszłości: wyidealizowanego czasu, w którym przodkowie Sarmaci, kierując się zdrowym rozsądkiem, prowadzili szczęśliwe i sprawiedliwe rządy. Wizja utopii zaproponowana przez Krasickiego, literacko klarowny i prosty obraz świata, sprawia, że czytelnik mimowolnie staje się *voyerem* (Wunenburger 2011: 184) i bierze udział w literackiej grze, w której z góry może on poczuć

¹¹ Jak pisał Rousseau o ustroju Rzeczypospolitej w przededniu pierwszego rozbioru (1770–1771): „to jedno z najdziwniejszych widowisk jakie mogą wprawiać w zdumienie myślącą istotę” (Rousseau 1966: 186)

się wygranym: jest on bowiem potomkiem owych Sarmatów, którzy tak jak Nipuanie byli szlachetni, prawi i sprawiedliwi. Stosunek do historii i przodków został wyeksplikowany Doświadczyńskiemu przez mędrca z Nipu, Xaoo, który podczas wykładu o znajomości (zmytizowanej?) historii podkreśla jej działanie edukacyjne; wiedza o prawych i cnotliwych przodkach zwiększa miłość obywateli do ojczyzny oraz pobudza jednostki do lepszych zachowań (Krasicki 2005: 60–61). Słowa te, dość niezwykle w ustach przedstawiciela ludu, który nie przykłada żadnej uwagi do dat i nie jest w stanie podać terminu założenia państwa Nipu, odsłaniają nam konwencjonalną strukturę utopii i odsyłają do symbolicznego rozumienia wydarzeń na wyspie (Krasicki 2005: 78). Co ciekawe, ustny i gawędziarski sposób przekazywania historii mieszkańcom Nipu jest właściwy praktyce opowiadania mitów w społeczeństwach niepiśmiennych. Jak mówi Doświadczyńskiemu Xaoo:

Wiadomość historii kraju swojego arcyprzydatna jest; opowiadając albowiem dzieła chwalebne przodków wzbudza następców do naśladowania, powiększa uszanowanie i miłość ojczyzny, staje się szkołą obyczajności. Tym przynajmniej sposobem uważana jest i określona u nas historia kraju naszego. My, jak wiesz, nie mamy książek, nie znamy charakterów; ale wierne powieści podmą [powieją, tu metaforycznie: przyniosą – K.Ż.] następującym pokoleniom żywe i dokładne wyobrażenie tego wszystkiego, co się u nas stać mogło. Najstarszy z rodziny wie dostatecznie, jacy byli od najdalszych czasów przodkowie jego i każdy naukę, którą dale [dalej – K.Ż.] dzieciom, podsyca przykładami pradziadów. Powaga mówiącego, krwi dzielność, sposób opowiadania, wiek młody słuchających, wszystko to wdraża w umysły niezłuzowaną impresją (Krasicki 2005: 59).

Fragment ten, podkreślający kulturową transmisję wartości i rolę starszyny w przekazywaniu tradycji, mógłby stanowić ilustrację działania mitu w kulturze pierwotnej, operującej przede wszystkim opowieścią przekazywaną z pokolenia na pokolenie. Krasicki wykorzystuje dwa schematy. Pierwszy z nich to schemat literackiej skonwencjonalizowanej utopii przeznaczonej w równym stopniu rozrywce, jak i refleksji czytelników nad bieżącym stanem państwa, które zwykle z utopią kontrastuje. Drugi model to wyidealizowana przeszłość historyczna zamieniająca się w mityczny Złoty Wiek. Podstawą obu schematów jest podobne rozumienie natury i kultury. Zgodnie z tym co pisał Baczeko, natura w literackich utopiach ma bowiem zwykle charakter dekoracyjny, podkreślając w ten sposób wymowę powieści (Baczeko 2016: 279). Również w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach* przyroda wyspy harmonizuje z rytmem życia społeczności, która bieg czasu określa za pomocą kalendarza rolniczego. Rolnictwo bowiem, zgodnie z propagowaną przez Krasickiego ideą fizjokratyzmu stanowi podstawową gałąź

gospodarki¹² (na wyspie oczywiście jedyną) i sprawia, że społeczność ta może być w pełni autarkiczna. Podkreślenie naturalności owego stanu rzeczy potęguje opis wyglądu Nipuan, który – co wcale nie zaskakuje – jest połączeniem imaginarium sentymentalnego i staropolskiego: zdrowe i rumiane od pracy na roli twarze przystrojone są w stroje przypominające antyczne togi (Krasicki 2005: 53). Podobnie jak w większości utopii podróżniczych, bohater Krasickiego nie napotyka brzydoty: kobiety są piękne, choć nie noszą sztucznych ozdób, zaś starcy jedynie dostojni, nigdy zaś zniedołężniali. Wszystko to, co mogłoby budzić litość, odrazę czy zmieszanie allochtona, zostało z wyspy, tak jak z większości tego typu utopii, wyrugowane (Baczko 2016: 321).

Zinternalizowana idea. Zakończenie

W ostatniej księdze *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków*, części trzeciej poświęconej powrotowi bohatera do kraju i jego reformatorskiej działalności na płaszczyźnie lokalnej, czytelnik dowiaduje się, że dom był dla nawróconego na cnotę Doświadczyńskiego „jak wyspa” (Krasicki 2005: 116). Odmieniony przez podróżnicze przypadki (poza pobytem na Nipu, bohatera więziono, traktowano jak niewolnika, a następnie więźnia i szaleńca), niczym mityczny Odyseusz, Doświadczyński powraca do ojczyzny, by poświęcić się pracy u podstaw. Autor powieści, mimo parodiowania romansu, nie rezygnuje z zakończenia typowo romansowego; cudownym zbiegiem okoliczności bohater spotyka swoją pierwszą sentymentalną miłość, którą w końcu (choć w czasie wojaży Doświadczyński w ogóle nie myślał o wybrance) poślubia. Jako dobry gospodarz, dla którego głównym filarem dobrobytu państwa jest rolnictwo, poświęca się on w pełni zarządzaniu majątkiem ziemskim. Główną bowiem nauką, jaką Doświadczyński zapamiętał z pobytu na wyspie, jest przekonanie, że człowiek i obywatel powinien się kierować, tak jak w dawnych czasach, przede wszystkim poczuciem obowiązku wobec kraju i wobec najbliższych. Nie dowiadujemy się jednak, czy wartości przyswojone przez bohatera pozwoliłyby mu w imię obrony interesu kraju na równie brutalny czyn jak ten, o którym ze spokojem opowiadał mędrzec Xaoo: na zamordowanie każdego, kto zagroziłby temu naturalnemu porządkowi (Krasicki 2005: 70). Być może zdolność do przemocy jest częścią, jak chcieli przedstawiciele Szkoły Frankfurckiej, owej oświeconej epoki

¹² Fizjokratyzm łączył także moralność obywateli z rozwojem społecznym państwa. Świadectwem idei fizjokratycznych obecnych w kulturze polskiego oświecenia są traktaty A. Popławskiego (Popławski 1774, 1775). Na temat rolnictwa jako podstawy gospodarki w *Umowie społecznej* pisał również J.J. Rousseau (Rousseau 2009: 88).

i jej aktywnej wyobraźni stwarzającej utopijne projekty (Horkheimer, Adorno 2010: 172). Być może jednak Krasicki nie był w stanie pogodzić utopijnego idealizmu i mitu wspaniałej przeszłości z historycznym doświadczeniem.

Bibliografia

- Adorno Theodor, Max Horkheimer (2010), *Dialektyka oświecenia*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa.
- Baczko Bronisław (2016), *Światła utopii*, przeł. Wiktor Dłuski, Warszawa.
- Barthes Roland (2008), *Mitologie*, przekł. Adam Dziadek, Warszawa.
- Bourguet Marie N. (2001), *Odkrywcza*, przekł. Monika Woźniak, w: *Człowiek oświecenia*, red. Michel Vovelle, Warszawa: 267–321.
- Chaunu Pierre (1989), *Cywilizacja wieku oświecenia*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa.
- Cohn Norman (2007), *W pogoni za milenium. Millenarystyczni buntownicy i mistyczni anarchiści średniowiecza*, przeł. Marek Chojnacki, Kraków.
- Czeremski Maciej, Sadowski Jakub (2012), *Mit i utopia*, Kraków.
- Graciotti Sante (1972), *Utopia w dziełach Ignacego Krasickiego*, „Przegląd Humanistyczny”, nr 4: 1–16.
- Hazard Paul (1974), *Kryzys świadomości europejskiej: 1680–1715*, przeł. Janusz Lalewicz, Andrzej Siemek, Warszawa.
- Kostkiewiczowa Teresa (2002), *Polski wiek światel. Obszary swoistości*, Wrocław.
- Krzewińska Anna (1994), *Początki utopii w literaturze staropolskiej*, Toruń.
- Krasicki Ignacy (1860), *Pan Podstoli*, Kraków.
- Krasicki Ignacy (1997), *Uwagi*, Warszawa.
- Krasicki Ignacy (1988), *Satyry i listy*, oprac. Zbigniew Goliński, Wrocław.
- Krasicki Ignacy (2005), *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, w: Wirtualna biblioteka literatury polskiej, online: <http://literat.ug.edu.pl/mikolaj/index.htm> [dostęp: 22.03.2017].
- Lipatow Aleksandr Władimirowicz (1980), *Rousseau i Krasicki: utopia i antyutopia w „Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach”*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2: 65–84.
- Maj Krzysztof M. (2015), *Allotopie. Topografia światów fikcjonalnych*, Kraków.
- Popławski Antoni (1774), *Zbiór niektórych materii politycznych*, Warszawa.
- Popławski Antoni (1775), *O rozporządzeniu i wydoskonaleniu edukacji obywatelskiej projekt*, Warszawa.
- Rousseau Jean Jacques (1966), *Uwagi o rządzie polskim*, przeł. Maciej Staszewski, w: Jean Jacques Rousseau, *Umowa społeczna i Uwagi o rządzie polskim*, Warszawa.
- Rousseau Jean Jacques (2009), *Umowa społeczna*, przeł. Antoni Peretiatkowicz, Kęty.
- Tomczyk Przemysław (2011), *Uwarunkowania i bariery stosowania koncepcji zarządzania wartością klienta w przedsiębiorstwach*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego”, nr 686: 385–396.
- Wołoszyński Roman (1970), *Ignacy Krasicki: Utopia i rzeczywistość*, Wrocław.
- Wunenburger Jean Jacques (2012), *Filozofia obrazów*, przeł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk.
- Żukowska Kamila (2016), *Krasicki: Reinterpretacja. Filozoficzno-antropologiczna analiza wybranych wątków twórczości Ignacego Krasickiego*, Łódź.

DOI: 10.31648/pl.6025

GRZEGORZ IGLIŃSKI

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1548-9211>

e-mail: grzegorz.iglinski@uwm.edu.pl

Brzęcząca i migocząca rzeczywistość. Owady w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza

A Buzzing and Shimmering Reality. Insects in *Pan Tadeusz* by Adam Mickiewicz

Słowa kluczowe: romantyzm, poezja, bestiariusz, larwa, owad

Keywords: Romanticism, poetry, bestiary, larva, insect

Abstract

This essay attempts to determine how frequently the motifs related to insects appear in *Pan Tadeusz* by Adam Mickiewicz. It also aims to specify the function of these motifs. The initial thesis is that their special role in the poem results from the principle of an analogy between people and insects that encompasses almost all the characters. Accordingly, the world presented is marked by some elusiveness and fragility as well as magic. The motifs analysed in this essay indicate that the poem's world, while consistent and limited in its territory, timing and culture, consists of a number of interrelated worlds. The first world is the larval reality; the women in the state of transformation, experiencing love. The second world is the world of flies entangled in the tradition of nobility. There also exists the world of nature with its secrets and symbols; yet the majority of the analysed motifs concern man and his culture. The analogies with insects characterise mainly human behaviour. The cases studied confirm the initial thesis that in the presented reality of *Pan Tadeusz* there is some buzzing, shaking, glimpsing and flapping. This is the volatile world, the world that does not exist, the world whose motion resembles the stillness of dragonflies suspended in the air. It seems it does not express the passing of time but rather the never-ending waiting.

Przedmiotem rozważań niniejszej pracy są motywy owadów występujące w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza. Celem jest ustalenie skali pojawiania się tego rodzaju zoomorficznych wyobrażeń oraz określenie ich funkcji. W poemacie znaleźć można różne zwierzęta, takie jak: cielica/krowa, dzik, koń, łódź,

niedźwiedź, owca, pies, rosomak, ryś, szarak/zając, tygrys, wąż, wilk, żaba, żmija, w tym kilkadziesiąt gatunków ptaków (zob. Bachórz 2003: 85–100). Choć niektórzy z nich nadane zostaje istotne znaczenie, to ośmielamy się postawić tezę, iż szczególna rola (jeśli nie najważniejsza) przypadła owadom. Wynika to z zasady analogii między ludźmi a owadami, która – choć widoczna także w innych utworach Mickiewicza – tutaj obejmuje niemal wszystkich bohaterów. Nadaje przez to światu przedstawionemu znamię jakiejś ulotności i kruchości, widmowości i zjawiskowości.

Analogia ludzie – owady nie jest tylko sposobem obrazowania. Przejawia się w niej romantyczne rozumienie relacji kultura – natura, wiążąc się z pytaniem o dominację jednego z tych członów. Funkcjonowanie świata ludzi w analogii do świata natury mieści się w porządku arkadyjskim i zostaje skonfrontowane w poemacie z porządkiem historycznym. Powstaje napięcie między mitem (wyrażającym pierwotną prawdę o uniwersum) a historią¹.

Niniejsza praca zatrzymuje się na przedstawieniach zwierząt w poezji, traktuje je jako figury, motywy, metafory, porównania, symbole, znaki kulturowe (czasem pośredniczące w odczytaniu ludzkich losów), konstrukcje wyobraźni. Najbliżej jej zapewne do zoofilologii, którą jednak w pełni nie jest (Nawarecki 2011: 16; Nawarecki 2015: 150). W badaniu wyobraźni zoomorficznej może krzyżować się krytyka tematyczna z mitograficzną². Motywy owadzie rozpatrywane

¹ Zwracają na to uwagę badacze analizujący wplecioną w strukturę *Pana Tadeusza* opowieść o mateczniku: „[...] przedstawiony tu [...] układ przestrzenny, wykazujący pokrewieństwo z archetypiczną koncepcją środka, koła, podróży do centrum, a w konsekwencji z mitem «teśknoty do raju», to nie tylko model świata alternatywnego wobec trudnej teraźniejszości. To także próba nadania sensu historii przez wskazanie mitycznej instancji odwoławczej, która pozwala dostrzec celowy ład w zmienności i chaosie. Ujmując to jeszcze inaczej – próba określenia ostatecznego horyzontu ziemskich dziejów człowieka” (Jokiel 1995: 97). Kryłaby się w tym idea powrotu do źródeł (raju utraconego). Matecznik nie musi dowodzić zerwanej więzi kultury z naturą. „Rozumiany jako pradawna enklawa matecznik daje się [...] odczytać nie tylko w sentymentalnym «arkadyjskim porządku» [...]. Pozostaje on miejscem pierwszym, założycielskim, źródłowym także w innym, bliższym animizmowi znaczeniu – jako przejaw «energii życia», która przenika tutaj każde stworzenie bez względu na jego gatunkową przynależność. W mateczniku wyraża się zatem wszystko to, co jest wspólnym warunkiem zarówno ludzkich, jak i nie-ludzkich bytów, a co ma charakter osobowy, relacyjny, społeczny, kulturowy, związany z witalnymi i mortalnymi zachowaniami. Można w nim dostrzec najpełniej ten aspekt archaicznego świadomości, który pozostaje antropocentryczny i anty-antropocentryczny zarazem – do zobrazowanych na wzór państwa człowieka *królestwa zwierząt i roślin stolicy* nie wkrada się bowiem ani supremacyjna pretensja, ani potrzeba tworzenia odgórnych hierarchii, przeciwnie, żyjące i umierające w mateczniku stworzenia zachowują własną odrębność i autonomię” (Filipowicz 2019: 200).

² Jeden z twórców krytyki mitograficznej, Northrop Frye, wskazał dwa wyznaczniki mitu – analogię i tożsamość: „Główne elementy pojęciowe mitu, analogia i tożsamość, pojawiają się także

są w pracy w powiązaniu ze światem przedstawionym bohaterów. Uwzględnia się kontekst tradycji kulturowej (folklorystycznej, religijnej, obyczajowej, społecznej) i utrwalonej przez nią symboliki.

W dotychczasowych badaniach dzieł Mickiewicza dużo uwagi poświęcono naturze. Przykładem tak oddalone od siebie w czasie opracowania, jak Józefa Rostafińskiego (1921) i Jacka Trznadla (1998: 167–177). Mniej pisano o zwierzętach, przy czym wyróżniają się tu szkic Józefa Bachorza (1993: 94–110), opublikowany potem pod zmienionym tytułem (2003: 85–100), oraz tryptyk Aleksandra Nawareckiego, Marka Bieńczyka i Doroty Siwickiej (1998: 180–215). Natomiast o owadach jako jednym z rodzajów zwierząt wypowiediano się głównie z powodu *Dziadów*. Zainteresowanie tematem rozbudził artykuł Zofii Stefanowskiej (1973: 289–309), przedrukowany potem w jej książce (1976: 42–65). Adam Ważyk skupił się na kołatku z czwartej części dramatu (1979: 36–37, 49–55), szerzej problem rozważył jednak Jan Kott (prwdr. 1980), zarysowując małą historię robaka w literaturze, micie i religii (1991: 251–284). Sugestii Kotta, że z Mickiewiczowskim kołatkim spowinowacony jest kołatek z dramatu Augusta Strindberga *Do Damaszku* (prwdr. 1898), przyjrzał się Jerzy Axer (1991: 181–191). Przeglądu owadów i robaków w twórczości wieszcza dokonał następnie Aleksander Nawarecki, nie zatrzymując się tylko na kołatku (1993: 7–26). Dwie prace poświęcił poecie Grzegorz Iglński. W pierwszej przeanalizował motyw konika polnego, który stał się osią sporu między Julianem Przybosiem a Stanisławem Pigoniem (2013: 77–87). W drugiej zaś zbadał częstotliwość występowania i rolę owadów i robaków we wszystkich częściach *Dziadów* (2016: 7–37). Do Mickiewiczowskiego kantorka powróciła Magdalena Kokoszka, omawiając motyw robaczka świętojańskiego, ale koncentrując się przede wszystkim na świecie owadów Juliana Tuwima (2015: 355–367). Z kolei Agnieszka Trzeźniewska scharakteryzowała owady z *Dziadów* części czwartej, przyglądając się relacji człowiek – natura z perspektywy ekokrytycznej (2017: 53–62). Na tle tradycji ludowej motyw Mickiewiczowskiego kołatka rozpatrzyła Magdalena Mrowiec (2018: 148–160) w niepublikowanej rozprawie doktorskiej (podrozdział *Przypadek kołatka z kantorka, czyli niezwykła kariera jednego ludowego motywu*). Interpretacji jedwabnika z wiersza [Snuć miłość...] podjęła się Małgorzata Burta (2019: 129–144), wykorzystując kontekst mistyki św. Teresy od Jezusa (zwanej też Teresą z Ávila).

Owady *Pana Tadeusza* nie zniknęły zupełnie z pola widzenia badaczy, wspomina się jednak o nich zwykle „przy okazji”, z powodu innej problematyki.

w poezji jako podstawowe środki poetyckie – porównanie i metafora. Literatura, podobnie jak mitologia, jest w znacznej mierze sztuką zwodniczych analogii i mylnych tożsamości” (Frye 1977: 303).

Najciekawsza pod tym względem jest praca Marii Cieśli-Korytowskiej (2003: 27–50), analizująca strukturę brzmieniową poematu (ciszę oraz dźwięki natury i dźwięki powodowane przez człowieka), która potwierdza istniejący w utworze paralelizm świata ludzkiego i natury.

Kobiety i larwy

Chociaż w *Panu Tadeuszu* nie występuje określenie „larwa” (w żadnym ze znaczeń słownikowych), to jednak spotykamy się w poemacie z larwalnymi postaciami owadów. Zastanawia przywołanie gąsienicy w opisach trzech kobiet – jakże różnych. O spoczywającej nad strumieniem Telimienie czytamy: „Wydawała się z dała jak pstra **gąsienica**, / Gdy wypełźnie na zielony liść klonu” (ks. III, w. 329–330)³.

Kreacja Telimeny (widoczny w wyglądzie kontrast bieli, czerni i czerwieni) podkreśla jej inność w stosunku do otoczenia. Bohaterkę wyraźnie nie pociąga zbieranie grzybów. Chce być na tyle atrakcyjna, aby ją zauważono. Stąd zapewne odczuwa irytację, że wszyscy interesują się grzybami, a na nią nie zwracają uwagi. Nie bez przyczyny opis zachowania i ubioru Telimeny następuje tuż po opisie wszelakich grzybów – tak, jakby chciano podkreślić jej niedopasowanie do miejsca, w jakim się znalazła. Jednak to usytuowanie na łonie natury pozwala wskazać, że coś ją łączy z owadami (albo właśnie z naturą). W scenie grzybobrania ujawnia się przecież podtekst erotyczny:

Grzybów było w bród: chłopcy biorą krasnolice,
Tyle w pieśniach litewskich sławione l i s i c e,
Co są godłem panieństwa, bo **czerw** ich nie zjada,
I dziwna, żaden **owad** na nich nie usiada.
Panienki za wysmukłym gonią b o r o w i k i e m,
Którego pieśń nazywa grzybów pułkownikiem.
(ks. III, w. 260–265)

Czerwie i owady – w tym wypadku rozumiane jako coś groźnego i złego – nie znamionują wyborów dokonywanych przez ludzi młodych i niewinnych, szukających tego, co idealne i nieskażone. Istnieją więc grzyby pogardzane, choć nie bez wartości, w których owady, a zapewne i czerwie, gustują: „[...] one zwierza pasą / I **gniazdem** są **owadów**, i gajów okraszą” (ks. III, w. 272–273).

³ Wszystkie fragmenty *Pana Tadeusza* podawane są według czwartego tomu Wydania Rocznikowego (Mickiewicz 1995) i lokalizowane za pomocą numeru księgi i wersu. Wytluszczenia w tekście – G.I.

Tymczasem Telimenę „Asesor [...] równał do samicy, / Która miejsca na **gniasto** szuka w okolicy” (ks. III, w. 294–295)⁴. Nie musi to zaraz sugerować, że Telimena jest z gruntu zła, ale że prowadzi własną grę i nosi maskę (pozuje na idealistkę i tuszuje niedostatki urody związane z wiekiem – „wszędzie jakiś fałsz”, ks. V, w. 385). Porównanie jej do gąsienicy oznacza, że nie jest tym, kim się wydaje. W jakiś sposób jest larwą bądź udaje larwę, która dąży do stania się motylem. Krótki związek z Tadeuszem – nawet jeśli nie powoduje jakiegoś istotnego przeobrażenia bohaterki – to jednak ma wpływ na Telimenę i ujawnia, że trochę spóźniony z niej motyl, tracący kolory:

Czy róż w złym gatunku,
Czy jakoś na obliczu przetarł się z trefunku:
Gdzieniegdzie zrzedniał, na wskrós grubszą płeć odsłania.
Może to sam Tadeusz w Świątyni dumania,
Rozmawiając za blisko, omusknął z bielidła
Karmin, lżejszy od pyłków **motylego** skrzydła.

(ks. V, w. 374–379)

Telimena znajduje się w stanie zawieszenia – jest w niej coś z wabiącej gąsienicy (trochę niebezpiecznej, wszak niektóre gatunki prawdziwych gąsienic są niesmaczne lub trujące dla drapieżników) i poszarzałego motyla, oscyluje między nadzieją a zwątpieniem.

Inaczej rzecz wygląda w przypadku Ewy⁵, ukochanej Jacka Soplicy. Bohater wyjaśnia Klucznikowi, dlaczego gwałtem jej nie porwał.

Słaba, lękliwa! był to **robaczek motyli**,
Wiosenna **gąsieniczka!** i tak ją zagrabić,
Dotknąć ją zbrojną ręką, byłoby ją zabić.

(ks. X, w. 638–640)

„Uwięziona” w zamku niewinność (ideał) i zakochany rycerz przywodzą na myśl baśń, ale nie ma ona baśniowego zakończenia. Tym razem gąsienica nie jest trująca dla drapieżcy (jak Telimena dla Tadeusza), ale mimo to okazuje się źródłem kłopotów. Użyte zdrobnienie (gąsieniczka) podpowiada dziecięcość, delikatność, niesamodzielność, skromność. Według tradycyjnej symboliki, gąsienica oznacza brak formy (Tresidder 2005: 54) – Ewa nie jest w pełni ukształtowaną kobietą.

⁴ O „gnieździe” jako miejscu schronienia (świątynia dumania, ogródek Zosi i matecznik) zob. Owczarski 2002: 37–43.

⁵ O obu gąsienicach (Telimena i Ewie) zob. Brzozowski 2002: 138–139.

To samo można powiedzieć o Zosi, która też jest dobrze chroniona, choć inaczej. Hrabia, jakimś trafem patrzący na sad, dostrzega dziewczynę w ogórkach, co „Z grząd zniżając się w bruzdy, zdała się nie stapać, / Ale pływać po liściach, w ich barwie się kąpać” (ks. II, w. 433–434):

Grzędy rozjęte miedzą; na każdym przykopie
 Stoją jakby na straży w szeregach konopie⁶,
 Cyprysy jarzyn; ciche, proste i zielone,
 Ich liście i woń służą grzędom za obronę,
 Bo przez ich liście nie śmie przecisnąć się żmija,
 A ich woń **gąsienice i owad** zabija.
 Dalej maków białawe górują badyle;
 Na nich, myślisz, iż rojem usiadły **motyle**,
 Trzepiocąc skrzydełkami, na których się mieni
 Z różnaitością tęczy blask drogich kamieni:
 Tylą farb żywych, różnych, mak żrenicę mami.
 (ks. II, w. 413–423)

Oto namiastka rajskiego ogrodu, eteryczna przestrzeń z nową Ewą⁷, chronioną przez konopie (znane z bakteriobójczych własności i zapachu) oraz maki – te dwa gatunki roślin wydają się podkreślać, że to również świat złudzeń. Ulega im wkraczający w tę czarowną rzeczywistość drapieżca Hrabia, odurzony widokiem (a może wonią). Nic nie jest tutaj tym, czym się wydaje. To, co idealne, krzyżuje się z tym, co przyziemne. Zosia żyje na pozór w świecie motyli (tj. drogiego piękna), gdy tak naprawdę znajduje się wśród badyli i ogórków. Sytuacja powtarza się podczas drugiego wkroczenia Hrabiego do sadu:

Okazuje się oto, że ogródek jest otoczony kratą, przesłonięty zasłoną i przykryty baldachimem [...] To prawie jak więzienie! Tyle że jakieś mgliste, ulotne i nie najlepiej ufortyfikowane. [...] Schować się, lecz nie zanadto. Ukryć się, lecz nie na długo. Wszystko jest w ciągłym ruchu. Żaden stan nie przynosi ostatecznej satysfakcji (Owczarski 2002: 40)⁸.

⁶ Na temat konopi w *Panu Tadeuszu* (w tej i w innych scenach) pisze Kazimierz Wyka (1963: 149–152).

⁷ Wedle tradycji egzegetycznej nową Ewą jest Maryja (Mastalska 1999: 58–76; Ammicht-Quinn 2004: 5–17).

⁸ „Natura Zosi jest niejednorodna, uosabia ona jednocześnie trzy typy kobiecości: jest zmysłowa jak Afrodyta [...], święta, dziewicza i dziewczęca jak Matka Boska oraz macierzyńska jak Hera i Maryja. Jednocześnie jest władczynią ogrodu, jak i samym symbolicznym ogrodem. [...] Zosia, Panna ogrodu, starannie przygotowuje się do objęcia w Soplicowie roli Pani. Fakt ten jest tym bardziej znamieny, iż ogród to odwieczny symbol kobiecości” (Krysztofiak 2000: 44).

O stanie zawieszenia świadczy chmara motyli, w rzeczywistości niebędących jednak motylami. To tworzące nad Zosią baldachim ważki (drapieżniki wśród owadów). Bohaterka odpędza je od przebywających z nią dzieci (jakby strzegła własnego dzieciństwa). Symbolika ważki bywa w niektórych przypadkach tożsama z symboliką motyla. Ważka oznacza lekkość, lekkomyślność, elegancję i szybkość (Tresidder 2005: 232), jest jednym z najlepszych lotników wśród owadów i jednym z nielicznym stworzeń, które opanowały długotrwały lot wiszący (tzw. zawis).

Zosia nie jest motylem ani tym bardziej ważką, chociaż delikatność i uroda motyli pozwalała widzieć w nich znak kobiecego piękna (Kowalski 2007: 327; Pascual Chenel, Serrano Simarro 2008: 156). Migotliwość jej świata, wyrażona za pomocą trzepoczących się motyli czy niemotliwych skrzydełek, sygnalizuje przemijanie dzieciństwa i zbliżanie się miłości. W tradycyjnej symbolice motyle skrzydła oznaczają właśnie przemijanie lub miłość (z motylimi skrzydłami przedstawiano niekiedy Hory lub Erosa). Bajeczny, kolorowy świat Zosi okazuje się czymś wyjątkowo nietrwałym:

Nad gęstwą różnofarbnych kłosów i badyłów
Wisiała jak baldakim jasna mgła **motylów**
Zwanych babkami, których poczwórne skrzydełka,
Lekkie jak pajęczyna, przezryste jak szkiełka,
Gdy w powietrzu zawisną, zaledwie widome,
I chociaż brzęczą, myślisz, że są nieruchome.

Dziewczyna powiewała podniesioną w rękę
Szarą kitką, podobną do piór strusich pęku,
Nią zdała się oganiać główki niemowlęce
Od złotego **motylów** deszczu – [.....]
(ks. III, w. 65–74)⁹

Pierwotnie Zosia broni dzieci, ale potem będzie musiała bronić samą siebie – przed Hrabią. Czyni to tak skutecznie, że czar, któremu uległ Hrabia, ulatuje i bohater dostrzega, iż Zosia żadnym bóstwem czy nimfą nie jest (a może to resentment – uraza przejawiająca się w odmawianiu wartości temu, czego nie można zdobyć¹⁰):

Kibić miała wysmukłą, ale jak nieskładną!
A owa pulchność liców i rumieńca żywość,

⁹ Na entomologiczny problem związany z „babkami” zwraca uwagę Stefanowska (1976: 43).

¹⁰ Świadczyłyby o tym następujący fragment: „Dusza jego, jak ziemia po słońca zachodzie, / Ostygała powoli, barwy brała ciemne” (ks. III, w. 170–171).

Malująca zbyteczną, prostacką szczęśliwość!
 Znak, że myśl jeszcze drzemie, że serce nieczynne!
 (ks. III, w. 180–183)

Takiego otwarcia oczu na prawdę czy rozczarowania doświadczy potem Tadeusz w związku z urodą Telimeny. Zdaniem Bogdana Zakrzewskiego wiek Zosi „jest dość chybotliwie określony jako przepoczwarczenie się «larwy w motyla»»; w księdze I ubiera suknię, by uczestniczyć w wieczerzy zamkowej, na której się jednak nie pojawia. Według Sędziego właśnie «wyrasta z dziecięcia»” (Zakrzewski 1997: 25). Tropem tym podąża Owczarski, pisząc:

Kobieta u Mickiewicza istnieje poza czasem, w zawieszeniu, między dziecięctwem a dojrzałością [...]. Próżno szukać wyraźnego momentu przepoczwarczenia się Zosi. Jest i nimfą, i prostaczką. Motylem i larwą jednocześnie. Wyobraźnia Mickiewicza utrzymuje Zosię w stanie przepoczwarczenia permanentnego, jakby nie mogła się zdobyć na jakiś konkretny jej wizerunek [...]. Znowu zatem widać, że wyobraźnia poety preferuje sytuacje nieokreślenia, wiecznego stawania się i przemiany (Owczarski 2002: 117–118).

Telimena i Zosia mają swoisty dar przyciągania ku sobie owadów, jakby obie posiadały ich cechy. Jedna i druga spotyka się z owadzią napastliwością i musi się jakoś z tym uporać. Niestety Telimena jest zetknięcie się z mrówkami, ale w ten sposób odzyskuje utraconą przychylność Tadeusza:

U bliskiej brzeziny
 Było wielkie mrowisko; **owad** gospodarny
 Snuł się wkoło po trawie, ruchawy i czarny;
 [.....]
Mrówki, znęcone blaskiem bieluchnej pończoszki,
 Wbiegły gęsto, zaczęły łaskotać i kasać,
 Telimena musiała uciekać, otrząsać,
 Na koniec na murawie sięść i **owad** łowić.
 (ks. V, w. 270–272, 278–281)

Tradycja kulturowa wiąże z mrówkami zdolność mediacji i płodność. W wierzeniach słowiańskich mrowisko pełniło „istotną funkcję w rozbudzaniu miłości” (Kowalski 2007: 329), a w Afryce istniało przekonanie, że kobieta może pozyskać moc rozrodczą poprzez siadanie na mrowisku:

Przypomnijmy, że w wielu kosmogoniach świat narodził się z seksualnego aktu Nieba i Ziemi; mrowisko było kojarzone ze wzgórkami łonowym Ziemi. Z tego samego powodu mrowisko stało się popularnym symbolem płodności (Ziemi i kobiety);

wierzono, że bezpłodne kobiety mogą stać się płodne, jeśli siądą na mrowisku (Pascual Chenel, Serrano Simarro 2008: 156)¹¹.

Dzięki mrówkom dochodzi zatem do porozumienia między Telimeną i Tadeuszem. Powiązanie płci pięknej z owadami ma miejsce jeszcze w jednej scenie – kiedy mieszkańcy i goście dworu w Soplicowie wychodzą po kolacji na dziedziniec „używać wieczoru” i podziwiać niebo. Stają się wtedy mimowolnie słuchaczami koncertu przyrody. I tak jak to było z mrówkami, rzeszę owadów znowuż wabi biel kobiecego stroju:

Niżej zaś – niedoperzów siostrzyczki, **ćmy**, rojem
 Wiją się, przywabione białym kobiet strojem.
 Mianowicie przykrzą się Zosi, bijąc w lice
 I w jasne oczki, które biorą za dwie świece.
 Na powietrzu **owadów** wielki krąg się zbiera,
 Kręci się, grając jako harmoniki sfera;
 Ucho Zosi rozróżnia wśród tysiąca gwarów
 Akord **muszek** i półton fałszywy **komarów**.
 [.....]
 Na finał szmerów **muszych** i ptaszęcej wrzawy
 Odezwały się chorem podwójnym dwa stawy.
 (ks. VIII, w. 23–30, 37–38)¹²

Zosia, rozróżniająca owadzie dźwięki (co może sygnalizować jej pokrewieństwo z owadami), staje się przedmiotem zainteresowania nocnych motyli, które wabi światło. Przez takie ukierunkowanie ciem na bohaterkę uwypuklone zostają jej świetlistość i zjawiskowość, cechy zauważane przez Tadeusza i Hrabiego już wcześniej: „[...] wleciała przez okno, świecąca, / Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca” (ks. I, w. 127–128); „I coś lekkiego [...] przeleciawszy cały ogród w mgnieniu oka, / Pomiędzy zielonymi świeciło ogórki: / Jako promień słoneczny, wykradłszy się z chmurki” (ks. III, w. 5–8); „Spojrzał w okno, o dziwy! W promieni przezroczu, / W owym sercu, błyszczało dwoje jasnych oczu, / [...] Zerwał się; i widzenie zaraz uleciało” (ks. IV, w. 111–112, 135). Zosia wlatuje i ulatuje przez okna niczym owad, którego łatwo spłoszyć. Nawet w opisie jej stroju, w którym występuje jako narzeczona Tadeusza, pojawia się zestawienie z owadem: „Od ramion świecą białe rękawy koszuli, / Jako **skrzydła motyle** do lotu wydęte” (ks. XI, w. 626–627).

¹¹ Por. Oesterreicher-Mollwo 1992: 100; Tresidder 2005: 134. Mit zaślubin Nieba i Ziemi przywołuje Mickiewicz w ósmej księdze swojego dzieła: „[...] niebo w czyste objęło ramiona / Ziemi pierś, co księżycem świeci posrebrzona” (ks. VIII, w. 59–60).

¹² Zob. analizę „koncertu dwóch stawów” (Cieśla-Korytowska 2003: 40–43).

Ćmy tymczasem od dawna były kojarzone ze śmiercią, demonami, wiedzą tajemną, mądrością i zaświatami, nocą, chaosem i nieodróżnicowaniem. Upatrywano w nich zbłąkane dusze zmarłych (też zbawionych), jak i śpiących (Kowalski 2007: 74; por. Moszyński, 2010. II: 95, 555–556).

W poemacie Mickiewicza wykorzystany zostaje zwyczaj kierowania się ciem do światła. Wyjaśnienie tego zjawiska do dzisiaj nie jest ostateczne. O ile w naturze taki lot ku światłu sztuczному kończy się dla owadów zwykle tragicznie, o tyle w *Panu Tadeuszu* jasność Zosi niczym im nie grozi, a może staje się przyczyną euforycznego tańca (skoro jest przy tym koncert) albo kryje się w tym chaotycznym locie jakieś zauroczenie pięknem lub zachwyty wynikający z olśnienia. W sensie religijnym ćma, jako owad przyciągany przez płomień, „w którym się spala, jest symbolem mistycznej, ofiarnej i bezinteresownej miłości duszy do boskiego światła” (Oesterreicher-Mollwo 1992: 30; por. Kopaliński 1995: 237). Scena podkreślała zatem niezmierną czystość Zosi, czego Hrabia z Tadeuszem zdają się świadomi: „Włos w pukle nie rozwity, [...] / Dziwnie ozdabiał głowę: bo od słońca blasku / Świecił się jak korona na świętych obrazku” (ks. I, w. 117, 119–120). Owady wydają się koncentrować przede wszystkim wokół dziewczyny – można ulec wrażeniu, że ćmy tańczą tylko przed nią, a muchy i komary grają tylko dla jej uszu. Widowisko przygotowane przez naturę w celu uhonorowania Zosi.

Musza epopeja

Z owadami silnie związana jest jeszcze jedna z postaci występujących w *Panu Tadeuszu*, mianowicie Wojski – bohater we wszystkim znakomity (świetny myśliwy, wirtuoz gry na rogu, mistrz w rzucaniu nożem, wspaniały gawędziarz i kucharz). Raz po raz pojawia się z nieodstępną „skórzaną placką” na muchy, niczym jakiś nieustrudzony „łapacz much”. Ma on też własną teorię na temat lokalnego „muszego rodzaju”, przenosząc nań swoje rozumienie szlachectwa:

Na Litwie **much** dostatek. Jest pomiędzy nimi
 Gatunek **much** osobny, zwanych szlacheckimi;
 Barwą i kształtem całkiem podobne do innych,
 Ale pierś mają szerszą, brzuch większy od gminnych,
 Latając bardzo huczą i nieznośnie brzęczą,
 A tak silne, że tkanekę przebijają pajęczą,
 Lub jeśli która wpadnie, trzy dni będzie bzykać,
 Bo z pajakiem sam na sam może się borykać.
 Wszystko to Wojski zbadał i jeszcze dowodził,
 Że się z tych **much** szlacheckich pomniejszy lud rodził,

Że one tym są **muchom**, czym dla roju matki,
Że z ich wybiciem zginą **owadów** ostatki.
Prawda, że ochmistrzyni ani pleban wioski
Nie uwierzyli nigdy w te Wojskiego wnioski
I trzymali inaczej o **muszym** rodzaju;
Lecz Wojski nie odstąpił dawnego zwyczaju,
Ledwo dostrzegł takową **muchę**, wnet ją gonił.
(ks. II, w. 699–715)

Spotykamy się tutaj ze społeczną stratyfikacją, według której najsilniejszą i najważniejszą warstwą jest stan szlachecki. Przynależność do szlachty łączyła się z szeregiem przywilejów (podstawowym był przywilej posiadania ziemi) oraz obowiązkiem służby wojskowej w pospolitym ruszeniu. Ze stanowiska Wojskiego można wnioskować, że obok much prawdziwie szlacheckich (wiernych tradycji)¹³, przewodzących innym, istnieją muchy gminne, pospolite (pozostała szlachta, młode pokolenie lub poddani), za które te pierwsze ponoszą odpowiedzialność i ciągle muszą je mieć na uwadze, czyli pilnować.

Znany od dawna jest fakt, że kultura szlachecka wywierała silny wpływ na inne warstwy społeczeństwa, zawsze bowiem i pod różną szerokością geograficzną wzorowano się na obyczajach, sposobie zachowania czy modzie grupy rządzącej (Tazbir 1983: 48).

Wojski to „wcielenie starszlacheckiej kultury”, „zawsze wierny sobie”, „przeżytek dawnych czasów i zarazem dowód, jakie było w tej dawności bogactwo sił żywotnych. Słusznie przeto on właśnie staje się wyrazicielem moralnego jej waloru, przeciwstawiającym polską wolność przez uczucia religijne, moralne hamowaną policyjnemu porządkowi państw nowoczesnych” (Kleiner 1998. II/2: 414, 423). Z jego poglądów na „muszy rodzaj” wynika, iż od istnienia much szlacheckich zależy byt całego szlacheckiego narodu. To stara szlachta kultywuje ważne dla przetrwania społeczeństwa wartości. Gdy jej zabraknie, wówczas „zginą owadów ostatki”. Podkreślenie męstwa, z jakim mucha szlachecka potrafi stawić opór pająkowi, może być przechwałką, ale może też wskazywać wzór postawy, sugerować, że szlachta sama potrafi sobie poradzić z każdym obcym wrogiem. Na rodzime niesforne muchy wystarczy „placka” Wojskiego. „W Afryce packa na muchy jest symbolem władzy (prawdopodobnie ma związek z egipskim cepem jako narzędziem sprawiedliwości)” (Tresidder 2005: 134). Podobnie w buddyzmie, gdzie oznacza władzę, potęgę, ochronę, wyższość, siłę magiczną (Kopaliński 1995: 239).

¹³ Niewykluczone, że chodzi tu o magnaterię.

O Wojskim można powiedzieć, że stoi na straży tradycji i pilnuje wśród much porządku, także moralnego. Chwile zadumy bohatera wiążą się prawdopodobnie ze świadomością przemijania czasów, do których należy. W scenie śniadania nie angażuje się w żadną z dyskusji:

Nie mieszał się w myśliwych ni w starców rozmowę
I widać, że czym innym zajęta miał głowę;
Nosił skórzaną plackę: czasem w miejscu stanie,
Duma długo i – **muchę** zabije na ścianie.

(ks. II, w. 547–550)

Zabijanie much stało się nawykiem, bohater robi to odruchowo. Chyba jednak nie tylko o efekt humorystyczny tutaj chodzi. W przywołanej wyżej scenie Wojski „rozdziela” Tadeusza i Telimenę (rozmawiających „we drzwiach na progu”) tuż po jej opowieści o przygodzie w Petersburgu i komentarzu Sędziego: „Na Litwie, chwała Bogu, stare obyczaje” (ks. II, w. 670):

Wtem pomiędzy ich usta mignęła znieacka
Naprzód **much**a, a za nią tuż Wojskiego placka.
[.....]
Po dwakroć Wojski machnął, zdziwił się, że chybił,
Trzeci raz machnął, tylko co okna nie wybił;
Aż **much**a, odurzona od tyła łoskotu,
Widząc dwóch ludzi w prog u broniących odwrotu,
Rzuciła się z rozpaczą pomiędzy ich lica;
I tam za nią mignęła Wojskiego prawica:
Raz tak był tęgi, że dwie odskoczyły głowy,
Jak rozdarte piorunem dwie drzewa połowy.

(ks. II, w. 697–698, 717–724)

Uderzenie Wojskiego powinno trochę otrzeźwić zapatrzonych w siebie Tadeusza i Telimenę¹⁴. To jakby znak ostrzegawczy (daremnym niestety), mówiący, że nie są oni sobie przeznaczeni. Telimena, jako typ damy modnej, zapatrzona w to, co obce, stanowi zaprzeczenie tego wszystkiego, co jest drogie Wojskiemu. Wkrótce bohater użyje „placki” na uciszenie sporów wśród zebranych, przejawiając swą troskę o młodzież. Martwi go najwyraźniej pokolenie postępowej szlachty lub uleganie cudzoziemskim wzorcom. Winnych znajduje wśród własnej braci szlacheckiej – i to go budzi w końcu z głębokiej zadumy (ks. II, w. 771–786).

¹⁴ Podobna sytuacja ma miejsce wcześniej, podczas początku sporu o Kusego i Sokoła. Głowy Tadeusza i Telimeny odskakują od siebie za sprawą Rejenta: „Odstrychnęli od siebie mimowolnie głowy, / Jako wierzchołki drzewa powiązane spolem” (ks. I, w. 711–712).

Drugie przebudzenie Wojskiego ma miejsce podczas wieczerzy w zamku. Dotknęła go zapadła wśród gości cisza. Nic dziwnego, bohater należy przecież do wielbicieli much szlacheckich, które „bardzo huczają i niezdolnie brzęczą”. Upomina zatem młodzież, jak powinna wyglądać tradycyjna biesiada prawdziwej szlachty. Jego przemówienie, niczym „placka” na gminne muchy, okazuje się skuteczne i rozśmiesza towarzystwo. Wojski zdaje sobie sprawę z roli, jaką starzy powinni odgrywać wobec młodych, jak ważny jest przykład (ks. V, w. 425–452).

Z „placką” Wojskiego zetkniemy się jeszcze dwukrotnie. Bohater posługuje się nią podczas przygotowywania wzorcowej biesiady z polskimi specjalami na dzień zaręczyn aż trzech par. Biesiadę mają uświetnić wodzowie przybyłych wojsk. W tym jedynym przypadku nie chodzi o muchy szlacheckie czy gminne, lecz o zwykłe owady: „W rękę ma plackę **muszą**, owad lada jaki / Odpędza, wpadający chciwie na przysmaki” (ks. XI, w. 113–114). Następnie widzimy Wojskiego, jak próbuje pogodzić Rejenta z Asesorem, inscenizując polowanie na zająca. Tym razem „placka” nie służy przeciwko owadom, ale chyba pomaga wypłoszyć zwierzę z kryjóWKi: „[...] sam się z placką **muszą** do sadu wyprawił, / Depcząc, świszcząc i klaszcząc, bardzo zwierza trwoży” (ks. XI, w. 496–497).

„Placka” na muchy to stały, acz wielofunkcyjny atrybut Wojskiego – przede wszystkim uśmierza spory, przywraca stary porządek, upomina, wymierza sprawiedliwość. Bez tego „oreża” Wojski pojawia się w scenie ogólnego porannego przygnębienia domowników i gości Soplicowa, spowodowanego zamkową kłótnią z Hrabią i Gerwazym, która miała miejsce poprzedniego dnia. Atmosfera jest tak posepna, że – jak czytamy – „Nawet śpią **muchy**” (ks. VI, w. 64). Udzieliła się trochę Wojskiemu, który nie próbuje jej ożywić i ucieka do kuchni, gdzie pograża się w marzeniach (ks. VI, w. 64–69). O ile bohaterowie ulegają tutaj jakimś obeszwałnieniu, o tyle o prawdziwym śnie mowa w scenie pojmania przez Moskali uczestników zajazdu. W opisie zdarzenia dopatrzeć się można aluzji do poglądów Wojskiego, przekonanego, że mucha szlachecka wpadłszy w sieć pajęczą potrafi mimo to długo i skutecznie opierać się pająkowi. Jak widać, nie zawsze:

A chrapali tak twardym snem, że ich nie budzi
 Blask latarek i wniście kilkadziesiąt ludzi,
 Którzy wpadli na szlachtę, jak pająki ścienne
 Nazwane k o s a r z a m i na **muchy** wpółsenne;
 Zaledwie która bzyknie, już długimi nogi
 Obejmuje ją wkoło i dusi mistrz srogi.
 Sen szlachecki był jeszcze twardszy niż sen **muszy**:
 Żaden nie bzyka, leżą wszyscy jak bez duszy.

(ks. IX, w. 1–8)

W tym przypadku mucha oznacza małość i militarną słabość („słaby jak mucha”). Zestawienie z muchami, o charakterze militarnym, inaczej wygląda w scenie rozgrywającej się w karczmie, gdzie Książd Robak prezentuje wnętrze swojej tabakierki:

Tu, wycierając chustką zabrudzone denko,
 Pokazał malowaną armiją, malenką
 Jak roj **much**; w środku jeden człowiek na rumaku,
 Wielki jako **chrząszcz**, siedział, pewnie wódz orszaku.
 (ks. IV, w. 387–390)

Rój much obrazuje armię. Podobnie rzecz przedstawia się w Biblii. „Izraelczycy przyrównywali do plagi much zaborcze wojska egipskie [...] (Iz 7, 18)” (Biedermann 2001: 225). Z kolei w Księdze Wyjścia muchy są czwartą plagą zesłaną przez Boga na Egipt (Wj 8, 17–20). Zaskakujące jest trochę porównanie Napoleona do chrząszcza, bowiem chrząszcz symbolizuje m.in. ślepotę (Cooper: 1998: 40), małość i mizerność, doczesne zgryzoty, ciemność, noc, żalobę – to symbol wanitatywny kojarzony z przemijaniem czasu (Pascual Chenel, Serrano Simarro 2008: 226–227). Jednak w folklorze chrząszcze uchodzą za wrogów orłów, których jaja wyrzucają z gniazd – jak w bajce Ezopa *Orlica i skarabeusz* (Wojciechowski 2006: 30) – albo „wysysają orlątkom krew” (Kopaliński 1995: 45). Mickiewiczowski cesarz-chrząszcz miałby zatem pokonać czarnego dwugłowego orła (widocznego w herbie Rosji z pierwszej połowy XIX wieku).

Chrząszcze to jednak ogólna nazwa najliczniejszego rzędu owadów. Poszczególne gatunki mają swoje odrębne tradycyjne znaczenia. W wierszu *Do chrabąszcza* (prwdr. 1834) Kazimierza Brodzińskiego chrabąszcz uzyskał status rycerza: „Mój ty rycerzu / Wąsaty / W pancerzu!” (Brodziński 1959. I: 257). Z dużych chrząszczy najpopularniejszy stał się skarabeusz (zob. Banaszak 1994: 68), uchodzący za symbol śmierci i odrodzenia.

Skarabeusz był identyfikowany z powstaniem życia, odradzaniem, z wiecznym istnieniem. Dla Egipcjan symbolizował zejście w świat podziemi, w grób, co było jakby wstępem do odrodzenia się i życia bez końca. Śmierć była zatem warunkiem kontynuowania istnienia.

[...] skarabeusz wychodzący z głębin ziemi oraz formowana przez niego kulka nawozu przypominały wschodzącą tarczę słoneczną, dlatego dla chrześcijan stał się symbolem zmartwychwstania i życia wiecznego (Kobielius 2002: 282–283).

Prawdopodobne wydaje się, iż chrząszcz w tabakierze Książdza Robaka to właśnie skarabeusz – ten, który przez śmierć wielu istnień ma przynieść Polsce

odrodzenie. Zestawienie z chrząszczem nie ośmiesza Napoleona, ale raczej go nobilituje, czyni z jego wizerunku święty znak, zapowiedź wolności.

W celu zobrazowania dużej liczby wojsk poeta zastosował w omawianym fragmencie porównanie z rojem much, częściej jednak, bo aż trzykrotnie, wykorzystuje w takich sytuacjach skojarzenie z mrówkami: „Niemczyska jak **mrowie** / Pełzną” (ks. VII, w. 42–43); „Szlachta, gęsta jak **mrówie**” (ks. VIII, w. 797); „Roją się niezliczone piechoty **mrowiska**” (ks. XI, w. 42).

Motyw muchy powraca w opisie koncertu Jankiela – w nowej funkcji. Tym razem nie chodzi o ludzi, ale o dźwięk. Aby lepiej oddać delikatność brzmienia instrumentu, zastosowane zostało porównanie z brzęczeniem owada:

Znów gra: już drzą drążki tak lekkimi ruchy,
Jak gdyby zadzwoniło w strunę skrzydło **muchy**,
Wydając ciche, ledwie słyszalne brzęczenia.
(ks. XII, w. 673–675)¹⁵

Najpierw Jankiel grał głośno, teraz gra cicho. W obu przypadkach krótko, gdyż to tylko próba przed prawdziwym jego koncertem, będącym „wieńcem pieśni narodowych” (Kleiner 1998. II/2: 432). Ów kontrast brzmieniowy uprzedza jednak, jakiej skali dźwięków muzyk będzie używał, aby przedstawić wzloty i upadki, nadzieje i zwątpienia związane z najnowszą historią Polski.

Interesujący nas motyw muchy powraca, kiedy Jankiel zaczyna grać starą *Pieśń o żołnierzu tułaczku* (powstała w XVI wieku). Od XIX stulecia była ona kojarzona z tradycją legionów. Dźwięk wydobywany przez Jankiela okazuje się pierwotnie cichy, bowiem nie jest to utwór triumfalny, ale lament („nuta żałobna”). Jednak w wykonaniu bohatera dźwięk narasta:

Znowu muzyka inna – znów zrazu brzęczenia
Lekkie i ciche, kilka cienkich strunek jęczy,
Jak kilka **much**, gdy z siatki wyrwą się pajęczęj.
Lecz strun coraz przybywa, już rozpierzchłe tony
Łączą się i akordów wiążą legijony.
(ks. XII, w. 715–719)

Rozpierzchnięcie tonów oraz ich połączenie odpowiada wydarzeniom historycznym, staje się ich ekwiwalentem brzmieniowym. Muzyka pozwala wyobrazić sobie tułaczkę żołnierzy polskich po rozbiorach i klęsce powstania kościuszkowskiego. To gra na uczuciach patriotycznych, jak cały zresztą koncert. Tylko

¹⁵ Zob. Brzozowski 2002: 139–140 (tu: *Mucha i Targowica*).

czy przyjmując taką ekwiwalentność, nie musimy powrócić do zestawienia żołnierzy z muchami: rozlatują się po świecie i zlatują, giną jak muchy. Żołnierski los przypomina chaotyczny lub gwałtowny lot owada: „Lot owada [...] sugeruje poddanie się żywiołowi, bezwolność, przypadkowość ruchu. Drobiną ciskana wiatrem to tu, to tam” (Stefanowska 1976: 60). Jedynie właściwej owadom lekkości niepodobna chyba z tym kojarzyć.

Warto zwrócić uwagę na [...] wzajemne powiązanie świata ludzkiego i świata przyrody, jakim jest wspólnota obecnych w nich dźwięków. Stawy, dla przykładu, grają i śpiewają, równocześnie gadają, szepczą i jęczą. Nie ma więc w istocie zasadniczej różnicy między dźwiękami przyrody a mową ludzką; tym, co je łączy, jest specyficzna muzyka, jaką współtworzą. Słynne koncerty *Pana Tadeusza*, koncert Jankiela, koncert Wojskiego, muszą być rozpatrywane w kontekście innych „koncertów” – „koncertu żniwiarzy”, „koncertu dwóch stawów”; u Mickiewicza istnieje bowiem płynne przejście od świata przyrody do świata ludzi, a także – do świata sztuki. Od szmerów, trzasków, wrzasków tylko krok do brzęknięć, dźwięknięć, a dalej – do śpiewu i gry. Żadne ze zjawisk estetycznych tego poematu nie istnieje w próżni: „zakorzenie” muzyki w świecie ludzkim, w świecie przyrody, jest szczególnie widoczne (Cieśla-Korytowska 2003: 38).

Ponieważ muzyka Jankiela na koniec roztapia się w przestworzach („ku niebu wionęła”, ks. XII, w. 742), to jej rolę „można rozumieć nie tylko tak, że wiąże człowieka ze światem go otaczającym (przyrodą) i przez niego współtworzonym (historią), lecz i – ze światem wyższym” (tamże: 47).

Motyw muchy ujawnia jeszcze inne znaczenie. W czasie wieczerzy w zamku, na której Tadeusz poznał Telimenę, zabołało bohatera użyte przez Asesora wobec tej damy słowo „ciocia” („zdać się możemy na sąd Pańskiej cioci”, ks. I, w. 747) i dwuznaczne trochę twierdzenie, że ona „Lepiej zna się na łowach niż myśliwi młodzi” (ks. I, w. 750). Ponieważ Tadeusz o Telimienie za dużo jeszcze nie wie, zaniepokoiła go świadomość, że zaczyna romansować z własną ciotką: „A szczególniej mu słowo «ciocia» koło ucha / Brzęczało ciągle jako naprzykrzona **mucha**” (ks. I, w. 830–831)¹⁶.

¹⁶ Szczegóły dotyczące postaci Telimieny są w poemacie niejednoznaczne: „[...] nie wiadomo, jakie naprawdę więzi łączyły ją z Soplicami – raz uchodzi za siostrę Sędziego, raczej czysto konwencjonalną, to znowu zapewnia Tadeusza, «że nie są kanonicznie z sobą powiązani». Równie niejasno rysują się jej koneksje z rodem Horeszków. A musiały one istnieć, skoro jej przypadła opieka nad osieroconą Zosią i ona miała prawo rozporządzać ręką panielki. Natomiast pojawiające się w poemacie określenie «ciocia Zosi» nie powinno być traktowane zbyt dosłownie. I dawniej, i dziś używa go się w Polsce w sensie konwencjonalnym, nie metrykalnym” (Rymkiewicz 2001: 538). Por. Piechota, *Lyszczyna*, 2000: 324–325.

O tym, że prawda potrafi ranić, przekonujemy się także w innej scenie poematu związanej z tą samą bohaterką. Niemiłe słowa zestawia się tu z owadami. Podczas grzybobrania Sędzia stara się rozmówić z Telimeną, nieświadom relacji, jaka zawiązała się pomiędzy nią a Tadeuszem:

Zrazu słuchała pilnie, potem dłoni ruchem
Przeczyła, ręką żwawo wstrząsając nad uchem,
Odpędzając jak **owad** nieprzyjemne słowa
Na powrót w usta mówcy. –

(ks. III, w. 436–439)

Telimenie trudno zaakceptować plan ożenku Tadeusza z Zosią, stąd taka jej reakcja na argumenty Sędziego. Nie chce ona słyszeć o podobnym pomysle.

Harmonia i niepokój

Trzykrotnie w *Panu Tadeuszu* występuje motyw pszczoły. Przede wszystkim służy zobrazowaniu ludzkich poczynań. Najpierw w scenie nagłego przerwania panującej przed śniadaniem ciszy i wytrącenia Hrabiego z zadumy:

[.....] w cichym i samotnym domu
Wszczął się naprzód szmer, potem gwar i krzyk wesoly,
Jak w ulu pustym, kiedy weń wlatują **pszczoły**:
Był to znak, że wracali goście z polowania
I krzątała się służba około śniadania.

(ks. II, w. 474–478)

Ciszę panującą z kolei podczas kontemplowania przez Hrabiego i Telimenę obłoków wskazanych przez Tadeusza przerywa odgłos dzwonu, zapraszającego uczestników grzybobrania na obiad. W tym momencie Hrabia całuje podany mu przez Telimenę „kwiatek niezabudek” i przyczepia sobie na piersi, a Tadeusz całuje rękę bohaterki – z taką namiętnością czy zapamiętałością, z jaką pszczoła zbiera nektar i pyłek kwiatów: „[...] była to rączka jak lilija; / Pochwycił ją, całował i usta po cichu / Utonął w niej jak **pszczoła** w liliji kielichu” (ks. III, w. 675–677).

Po raz ostatni wzmiankę o pszczołach znajdujemy w opisie postaci Macieja Dobrzyńskiego. W tym przypadku chodzi o rzeczywiste pszczoły i ule, którymi bohater (podobnie jak m.in. polowaniami) zajmował się po powrocie z ostatniej wojny: „[...] żył z własnej rąk pracy, / Sprawując ule dla **pszczół**, lekarstwa dla bydła” (ks. VI, w. 536–537).

„Sielankowości” takiej pozbawiony jest obraz dzikiej natury budzącej grozę. W poemacie wspomina się o miejscach w głębi puszczy litewskich (jak na przykład cmentarz zwierząt), do których „Trud i Trwoga, i Śmierć bronią [...] przystępu” (ks. IV, w. 557), a skąd nawet psy myśliwskie, wpadające tam przypadkiem podczas pogoni, „Uciekają skowycząc, z obłąkanym wzrokiem” (ks. IV, w. 561).

[...] ludowe przekonanie o symetrycznym wobec ludzkiego zwierzęcym uniwersum zdaje się w dużym stopniu tłumaczyć brak dostępu człowieka do matecznikowego cmentarza. Jakimkolwiek próbom rozpoznania owej nie-ludzkiej dziedziny stają bowiem w utworze na przekór symbolizowane przez Trud, Strach i Śmierć przeszkody, które [...] odcinają myśliwych od ryzyka przejścia na zwierzęcą stronę. [...] U Mickiewicza funkcjonują one na prawach swoistej linii demarkacyjnej, chroniącej nie tylko *królestwo zwierząt i roślin stolicę* [...], lecz także *status quo* samych tropicieli. [...] Najlepszym tego przykładem okazuje się w poemacie [...] zachowanie udomowionych [...] stworzeń – wykorzystywanych podczas łowów ogarów [...]. Ich natychmiastowa ucieczka z nie-ludzkiego królestwa oraz długotrwała niemożność znalezienia ukojenia zdają się zaświadczać o niebezpieczeństwie związanym z niezamierzonym „powrotem do swoich” i byciem rozliczanym podług nieprzestrzeganych już przez siebie animalnych zwyczajów (Filipowicz 2019: 199).

Puszcze bronią swych tajemnic i napawają strachem. Poczucie zagrożenia potęguje obecność os i szerszeni, jak również obumierające drzewa niszczone przez robactwo:

Trafisz w głębi na wielki wał pniów, kłód, korzeni,
 Obronny trzęsawicą, tysiącem strumieni
 I siecią zielsk zarosłych, i kopcami **mrowisk**,
 Gniazdami **os**, **szerszeniów**, kłębami węzowisk.

(ks. IV, w. 487–490)

„Matecznik” – raj, mityczne centrum świata przedstawionego, jawi się jako miejsce chroniące objawioną ideę takiej organizacji moralnej, która dawała człowiekowi szansę bytu poza winą, w szczęściu i sprawiedliwości. Niestety, człowiek zdradził tę ideę i odszedł od porządku przedustanowionego przez Boga. Przed apostatą, który w imię cywilizacji wyzwolił demony nienawiści, egoizmu i interesu, droga powrotu została zamknięta: [...] wyobrażenie biblijnego raju, źródła życiodajnej siły i naturalnego rozwoju świata zgodnego z planem boskim musi zostać czyste, nie skażone ludzką winą: „prawami własności” i „wojenną sztuką” (Jokiel 1995: 94).

Negatywnie nacechowane owady przywoływane są w ramach sporów toczone przez bohaterów. Podczas narady u Macieja, jeden z obecnych szlachciców, zwany Konewką, opowiada się przeciwko Sędziemu Soplicy, przypisując mu zarozumialstwo – jako przykład wspomina o jego zachowaniu na weselu:

Pamiętacie, prosiłem na córki wesele;
Poję, nie chce pić, mówi: „Nie piję tak wiele,
Jak wy szlachta; wy szlachta ciągniecie jak **bąki**”.
(ks. VII, w. 424–426)

Jesteśmy świadkami kolejnego porównania szlachty do owadów. *Słownik języka Adama Mickiewicza* podaje, że we fragmencie tym przez określenie „bąk” należy rozumieć „bąka końskiego, gza” (Górski, Hrabec 1962. I: 134). Nie powinno to dziwić, gdyż mylenie bąka z jusznicą deszczową (zwaną potocznie „końską muchą”), ze ślepakiem pospolitym czy z gzem bydlęcym jest powszechne¹⁷. Tymczasem są to cztery różne rodzaje owadów z rzędu muchówek (zob. Banaszak 1994: 76–77, 80).

Sędzia – sygnalizując pijaństwo szlachty – ma na myśli bąka bydlęcego, którego samica pije krew. Konewka może zachowanie bohatera odczuwać jako obrzę, a jego słowa jako przytyk. Wykorzystuje więc nadarżającą się okazję, aby przedstawić Sędziego w złym świetle.

Ten sam Sędzia w rozmowie z Tadeuszem – pragnącym wyjechać z Soplicowa pod pozorem pojedynku z Hrabią, a w istocie z powodu miłosnych komplikacji – używa już określenia „giez”, podejrzewając prawdziwą motywację decyzji bratanka: „[...] czekaj Waśc, czasu jeszcze dosyć. / Chyba inny **giez** jaki Waści stąd wygania” (ks. VIII, w. 342–343). Sens frazy wydaje się oczywisty: co ciębie ugryzło? oszalałeś? czemu się gorączkujesz i chcesz uciekać? Powinien zatem wystąpić raczej kłujący bąk, a nie giez, którego osobniki dorosłe w ogóle nie pobierają pokarmu, nie gryzą, nie tną. Tymczasem nie chodzi o żadnego owada. Gzy, tak jak bąki, latają z głośnym brzęczeniem, co powoduje, że zwierzęta (krowy, konie) wpadają w popłoch i zrywają się do galopu. Zjawisko popłochu, przeniesione na ludzi, otrzymuje nazwę „szaleństwa”. Stąd słownik Samuela Bogumiła Lindego (Linde 1808. I/2: 701) i słownik warszawski (Karłowicz, Kryński, Niedźwiedzki 1900. I: 828) podają, że słowo „giez” oznacza w sensie przenośnym m.in. „szaleństwo”, „manię”. Podobnie postępuje *Słownik języka Adama Mickiewicza* (Górski, Hrabec 1964. II: 469).

Na zebraniu szlachty w Dobrzynie jeden z uczestników, Bartek przezwany przewrotnie Prusakiem, z powodu swej nienawiści do Prusaków, zestawia tychże z karaczanami, a potem z mrówkami:

[.....] wszystkie podobne psubraty
Kłaniają się nam nisko; każdy drży, błednieje,

¹⁷ W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego i Stanisława Skorupki pod hasłem *Giez* funkcjonują synonimy: „bąk, ślepak” (Doroszewski, Skorupka 1996. II: 1124).

Jako **owad prusaczy**, gdy wrzątkiem kto zleje.
 [.....]
 O, to był rwetes! Wszystkie wielkopolskie drogi
 Pełne uciekających; Niemczyska jak **mrowie**
 Pełzną, ciągną pojazdy [.....].
 (ks. VII, w. 33–35, 41–43)

Przytoczony przez Bartka przykład kłęski wojsk pruskich pod Jeną, pokonanych przez Napoleona, ma uzasadnić zaangażowanie się w wojnę z Moskwą prowadzoną przez cesarza Francji.

Projektowanie nowej wojny nie pozostaje w utworze bez wzmianek o walecznej przeszłości. W obrazie domostwa Dobrzyńskich, będącego niegdyś dworem obronnym, kule tkwiące w ścianach przypominają owady, świadcząc o wojennych zmaganiach:

Kto by uważał z bliska lamus, spichrz i chatę,
 Ujrzy ściany od ziemi do szczytu pstrokate
 Niby rojem **owadów** czarnych; w każdej plamie
 Siedzi we środku kula jak **trzmieł** w ziemnej jamie.
 (ks. VI, w. 457–460)

Trzmieł ziemny należy w Polsce do najpopularniejszych trzmieli. Jego kształt, ubarwienie (czarne z dwoma przepaskami – żółtą i ciemnożółtą) oraz wielkość uzasadniają skojarzenie z kulą (np. muszkietową). W sennikach trzmieł traktowany jest jako symbol żywiołowości i męczącej energii prowadzącej do rozdrażnienia lub gniewu. Głośno brzęczący owad zapowiada konflikty.

Jakże odmienny jest opis karczmy prowadzonej przez Jankiela, przyrównanej do arki Noego. Owady, nie wskazując konkretnych gatunków, wymienia się pośród innych zwierząt:

Karczma z przodu jak korab, z tyłu jak świątynia:
 Korab, istna Noego czworogranna skrzynia,
 Znany dziś pod prostackim nazwiskiem stodoły;
 Tam różne są zwierzęta, konie, krowy, woły,
 Kozy brodate; w górze zaś ptastwa gromady
 I płazów choć po parze, są też i **owady**.
 (ks. IV, w. 177–182)¹⁸

¹⁸ Porównanie do arki Noego występuje również w opisie krainy dzikich zwierząt, ukrytej w głębi puszczy litewskich: „Główna królestwa zwierząt i roślin stolica. / W niej są złożone wszystkich drzew i ziół nasiona, / [...] W niej, jak w arce Noego, z wszelkich zwierząt rodu / Jedna przynajmniej para chowa się dla płodu” (ks. IV, w. 511–512, 514–515).

Mimo że arka Noego (korab – „symbol Bożego miłosierdzia”, ocalenia i odrodzenia) i Arka Przymierza (święta skrzynia – „znak Bożej obecności”, zawierająca m.in. tablice z dziesięciorgiem przykazań) nie są tym samym (zob. Lurker 1989: 18–20; Leon-Dufour 1990: 59–60; Ryken, Wilhoit, Longman III 2003: 23–24; Forstner 1990: 386–388), to jednak można arkę Noego nazwać w pewnym sensie Arką Przymierza. Potop zakończył się przecież pierwszym w Biblii przymierzem – Boga z Noem, jego rodziną i jego potomkami oraz ze wszystkimi zwierzętami (Rdz 9, 9–10). Tekst Mickiewicza też zdaje się to sugerować – przez porównanie karczmy nie tylko do arki Noego, ale i do świątyni (a w najświętszym miejscu przybytku, tj. Namiotu Spotkania, a potem właśnie w świątyni przechowywano Arkę Przymierza). Co więcej, Arkę Przymierza można łączyć z wojną: „Wojska ruszające do walki z nieprzyjaciółmi często zabierały ze sobą arkę na pole bitwy. Symbolizowała wówczas obecność Mocarza Wojny wśród armii” (Ryken, Wilhoit, Longman III 2003: 24). W Apokalipsie to „Boży sztandar bitewny” (Ap 11, 19). Skojarzeniu z Arką Przymierza sprzyja ponadto u Mickiewicza nazwanie arki Noego „czworograną [czworoboczną – G.I.] skrzynią”. Arka Noego uchodzi zresztą w symbolice za azyl, schronienie i sanktuarium.

Symbolizuje – zarówno w obrębie natury materialnej, jak i duchowej – moc, dzięki której nic nie ginie i wszystko może się odradzać [...]. Jądem tego symbolicznego sensu jest przeświadczenie, że esencje życia fizycznego i duchowego mogą schronić się w maleńkich zarodkach i trwać tak aż do momentu, w którym zaistnieją warunki do odrodzenia i egzystencji uzewnętrznionej [...] (Cirlot 2000: 74).

Karczma Jankiela jest miejscem pojednania („Wszystko się uściśniło: chłop z tatarskim hrabią, / Mitra z Krzyżem, Poraje z Gryfem i z Korabią; / Zapomnieli wszystkiego”, ks. IV, w. 377–379). To w niej funkcjonują w zarodku myśli o wolności, a sam Jankiel urasta do roli kogoś, kto skutecznie narodził przymierze (ks. IV, w. 265–268).

Pozostał jeszcze jeden przykład. Wyruszenie mieszkańców i gości Soplicowa na łowy poprzedza refleksja o wolności skontaminowana z myśliwskimi wspomnieniami. Ponieważ z wolnością często kojarzy się stworzenia potrafiące latać, stąd w jednej ze strof występują aż cztery rodzaje ptactwa (derkacz, skowronek, orzeł i jastrząb). Z każdym z nich związany jest odpowiedni dźwięk (wrzask, dzwonek, szum i trzepot). W związku z tym, że ptaki te są albo niewidoczne, albo lecą wysoko, można uznać, że każdy z nich stanowi znak, zapowiedź tego, co być może już się zbliża lub ma nastąpić („Wiele jest znaków widnych strzeleckiemu oku”, ks. II, w. 8).

Niby jest to wspomnienie, ale w istocie kryje się tutaj projekcja wyczekiwanej wolności. Myśliwy, co „jak prorok patrzy w niebo” (ks. II, w. 7) lub „jak

czarownik gada z ziemią” (ks. II, w. 9), nie tylko doświadcza jakiejś wspólnoty komunikacyjnej z naturą, ale czuje się ponadto wolny niczym okręt lub ptak („Gdzie chcesz, [...] buja po przestworzu!”; ks. II, w. 6). Jednak ptaki zapowiadają w poemacie coś, czego jeszcze nie ma. Ilustrują stan wyczekiwania lub lepiej – zawieszenia. Stąd derkacza „szukać daremnie” (ks. II, w. 11), skowronek „w niebie schowany” (ks. II, w. 14), orzeł szumi strasząc „jak kometa cary” (ks. II, w. 16)¹⁹, a jastrząb „Trzepie skrzydłem jak **motyl** na szpilce przybity” (ks. II, w. 18). Zwłaszcza ten ostatni przykład pokazuje stan bolesnego szamotania się w chwili pozbawienia wolności.

W *Panu Tadeuszu* można widzieć idyllę, ale będącą ucieczką przed cierpieniem. Następuje powrót do tego, czym się było, w warunkach tego, czym się jest – to próba odzyskania niewinnej naturalności („dziecięcości”) w momencie zdobytej świadomości i kultury, generujących cierpienie²⁰. Celem takiej idylli jest „przywieść nas z powrotem, ale dzięki kulturze, do tego, co było naszym udziałem w naturze, [...] Mickiewicz znajduje się w sytuacji powrotu [...] do dziecięcego sposobu odczuwania [...]. Ale świat *Pana Tadeusza* opisywany jest zarazem z perspektywy wiedzy, odczuć i świadomości człowieka dojrzałego i, co więcej, powalonego cierpieniem” (Ziemia 2007: 102–103). Zranienie okazuje się przyczyną idyllicznego pragnienia. Idylla pojawia się, gdy Mickiewicz jest od niej najdalszy, tworzy swoje dzieło po upadku powstania, daleko od domu rodzinnego. Idylla jest więc „zraniona”, bo z rany poczęta, bo nie do końca prawomocna.

Najpoważniejsze przedsięwzięcie musi być żartem, każdy akt wiary w poezję tchnąć musi ironią, każda rzecz w dziele musi być czym innym niżli się wydaje, gdy substancja ontyczna poezji jest martwa, nie ma rzeczywistego bytu. Tak właśnie jest w *Panu Tadeuszu*, i odbija się to również na jego świecie przedstawionym, w którym ciągle coś nie jest tym, czym miało być (tamże: 108).

Powstaje zatem pytanie, na ile owadzie obrazowanie współtworzy powagę eposu, na ile zaś ma wydzwięk ironiczny, w jakiej mierze kontynuuje lub podważa eposową konwencję. Odpowiedź wykracza poza ramy niniejszej pracy i zasługuje na osobne opracowanie. Dotyczy rywalizacji sztuki (obrazu, przedstawienia, konwencji) z rzeczywistością, słowa z ciałem. Sztuka przegrywa z rzeczywistością?

¹⁹ Zgodnie z wierzeniami ludowymi (różnych narodowości) kometa wieści nieszczęścia i wojny, a nawet koniec świata, zapowiada niezwykle wydarzenia grożące władcom (zob. Bartmiński, Niebrzegowska 1996. I/1: 236–238).

²⁰ „Mickiewicz [...] opisując przeszłość, tkwi w epoce dzieciństwa, pisząc – pozostaje w piekle Historii, które uczynił sam człowiek” (Ławski 2003: 326).

Kto uwielbia obraz, [...] kto chce z mowy uczynić zasłonę, czyniąc z niej rywalkę rzeczywistości, [...] tego bogowie karzą, zamieniając w „czyzy odgłos”, „marę”, albo po prostu w „obraz”. [...]

Jednym więc biegunem jest dla Mickiewicza rzeczywistość, nieuporządkowana, ciągła, zawarta w owym już utraconym na zawsze przeżyciu smaku, zapachu, koloru [...].

A na drugim biegunie są zrymowane: *miejski żołądek i rymów porządek*, jednakowo oderwane od rzeczywistości, jednakowo pogrążone w uniwersum ścigających się nawzajem znaków, „obrazów”, „mar”, „czyzy odgłosów”. [...] Tak, przybywa literatury, coraz głośniejsze brzęczą słowa, ale coraz dalej odbiegamy od rzeczy, od rzeczywistości (Kłosiński 2000: 202, 204–205).

Rozsmakowanie się w codzienności, przyziemności miałyby na celu nie samą rzecz, ale jej blask, piękno. To, co zwyczajne, ulega uniezwykleniu; to, co przemijające, okazuje się tym, co odwieczne. Łączą się światy: naturalny i boski, przeszły i przyszły, zmysłowy i ponadzmysłowy. Łączą się tendencje właściwe realizmowi, alegoryzmowi i idealizmowi.

Rzeczywistość w *Paniu Tadeuszu* nie została ani sprozaizowana, ani zidyllizowana. Świat Mickiewiczowski ma tu swą realną, zmysłowo dostępną powierzchnię i [...] idealną, „boską” głębię [...]. Ten świat odbywa właśnie metamorfozę i w tym momencie uchwycił go poeta. To już nie tylko świat dzieciństwa straconego i jeszcze nie pełnia dzieciństwa [...] odzyskanego. To coś „Pomiędzy”. [...] Między kształtem, kolorem, zapachem, dotykiem, dźwiękiem rzeczy a jego alegorycznym sensem istnieje naturalna korespondencja (Ławski 2003: 368, 370–371).

Świat realny zostaje podniesiony do poziomu mitycznego. Wzniosłość sąsiaduje z ironią, ale można mówić o różnych rodzajach ironii (tamże: 315–320, 437–438). Zauważono ją już dawno, nazywając „lekką, łagodną ironią” (Zathey 1886: 122) pozbawioną pogardy. Posługuje się ona czasem językiem humoru, karykatury czy satyry. Przykładem analogie ze zwierzętami:

[...] Gerwazy podobny jest do zwierząt, bo i do wilka, i do lisa, i do węża, i do rysia. Hrabia natomiast upodabnia się do czapli, kota oraz żaby. Telimena – wiadomo – do gąsienicy. Rejent we fraku – do żurawia, zaś Tadeusz – do szczupaka i do żmii. Moskale podobni są do pająków, a szlachta – do much, lecz pamiętamy też z wykładu Wojskiego, że muchy bardzo podobne są do szlachty [...].

W tym rodzaju literackiej zabawy ze zwierzętami podkreślić trzeba pewien istotny moment – gest degradacji, bez którego zabawa ta nie byłaby chyba możliwa [...]. Degradacja może być brutalna – wtedy humor przekształca się w satyrę (Nawarecki, Bieńczyk, Siwicka 1998: 210–211).

Jednak w ten sposób bohaterowie stają się bardziej ludzcy, prawdziwi. Degradacja nie niszczy „konstrukcji mitycznej świata eposu. Wprost przeciwnie:

umacnia ją – tak jak humor – czyni wiarygodną, ale nie «realistyczną» tylko; witalizuje świat-mit [...]” (Ławski 2003: 320).

[...] Mickiewicz przechodzi [...] w swym dziele od bieguna idyllicznego do satyrycznego. [...] tam, gdzie jest idyllą, *Pan Tadeusz* realizuje się jako poezja naiwna [...].

Tam natomiast, gdzie poeta nie jest w stanie utrzymać się w swej radosnej akceptacji wobec opiewanej rzeczywistości, [...] przechodzi [...] w satyrę [...]. Tonaż idylliczna możliwa zaś jest w tej sytuacji po prostu dlatego, że Mickiewicz [...] przekonany był o szczęśliwości i wielkiej wartości tradycyjnego szlacheckiego życia na Litwie [...] (Ziemia 2007: 104).

Pomimo różnych rys i skaz, życie w *Panu Tadeuszu* jest ogólnie radosne i szczęśliwe. „Chwile śmiechu i uśmiechu są remedium na grozę niewoli i klęski, ale niosą także tolerancyjne wybaczenie drugiemu człowiekowi [...]” (Bachórz 2003: 120–121).

Refleksje końcowe

Ukazana w *Panu Tadeuszu* rzeczywistość jest na tyle spójna (wręcz zamknięta w określonych granicach geograficznych, czasowych, kulturowych), że można mówić o jednym świecie. Analizowane w niniejszej pracy motywy (choć nie tylko one) wskazują jednak, że istnieje kilka powiązanych ze sobą światów. Pierwszy to rzeczywistość larwalna, kobiety w stanie przepoczwarczenia się, dotknięte przez miłość. Drugi świat jest światem much uwikłanych w tradycję szlachecką. Istnieje oczywiście też świat natury ze swoimi tajemnicami i znakami, ale większość z analizowanych przez nas motywów dotyczy człowieka i jego kultury. Analogie z owadami przede wszystkim charakteryzują ludzkie zachowania²¹. Badane przypadki potwierdzają tezę sformułowaną na wstępie naszej pracy – w ukazanej rzeczywistości *Pana Tadeusza* jest coś z brzęczenia, drżenia, migotania, trzepotania. Cechuje się ona ulotnością i zjawiskowością. To świat ulatujący, którego nie ma, ale którego ruch przypomina bezruch zawisających ważek. Wyraża nie tyle przemijanie, ile stan oczekiwania niemającego końca. Świadczy o tym nawet muzyka wybrzmiewająca zwykle na otwartej przestrzeni.

Muzyka rozchodzi się szeroko i, choć jej dźwięki również podlegają prawu przemijania, to, unosząc się „aż w niebiosa”, zdają się płynąć ku jakiejś możliwej przyszłości.

²¹ Szereg analogii między światem natury a światem człowieka wskazuje Stefanowska w *Dziadach* części czwartej (1976: 58–60), wyjaśniając, dlaczego owady, a nie inne stworzenia są rewelatorami tajemnic przyrody.

„Czas się zatrzymał, i odwrócił lice”... by spojrzeć na obrazy odchodzącego świata. Muzyka zdaje się trwać: czy to dlatego, że jej tony zakorzenione są w świecie nieprzemijającej przyrody, czy dlatego, że przypisana jej została perspektywa otwarcia w przestrzeni, ku górze, czy wreszcie dlatego, że współtworzą harmonię, która zdaje się nie mieć kresu... (Cieśla-Korytowska 2003: 50).

Nazwano *Pana Tadeusza* „poezją czystą” i „poezją ostatnią”. Wspomnieniowe ukierunkowanie ku przeszłości sprawia, że dzieło przekracza konwencję epopeiczną charakteryzującą się czasem linearnym.

Wspomnienie dzieciństwa [...] zostało przez poetę obciążone takim ładunkiem wzruszenia, że czas „historyczny”, czas klęski został zawieszony, zatrzymany, a tę lukę czy wyrwę wypełnił czas czysty, czas pierwszy [...]. Natura w tym „czasie pierwszym” [...] jeszcze „nie roznosiła się” dla człowieka „na dwoje”. Był z nią połączony [...] i pozostawał tym samym we wszechogarniającej całości (Krukowska 2016: 109–110).

Świat czysty, wyzwolony z czasu i przestrzeni, to świat wieczny. Wspomnienie, zatrzymanie się ma swój związek z kontemplacją. „Litwa Mickiewicza w *Panu Tadeuszu* nie jest [...] opowiadana czy tradycyjnie opisywana, ale jest kontemplowana” (tamże: 113). Wyrażna antropomorfizacja przyrody wynika prawdopodobnie z tego kontemplatywnego stosunku do świata. W związku z poematem przywoływane są sprzeczne kategorie: złudzenie (baśń, bajka)²² – rzeczywistość (realizm)²³. Mogą one prowadzić do innych rozróżnień: niebo – ziemia, duch – materia. Wszystko jednak jest w utworze poezją (ma udział w pięknie).

W tym arcyepoemacie [...] nie ma nic pospolitego, prozaicznego, zwykłego. [...] „Bydła ryki” są tak samo poezją, jak „warkocza wstęgi”. [...] Wszystko tu wznosi się od piękna zmysłowego do nadzmysłowego, metafizycznego i odwrotnie [...]. Soplicowo to niby zamknięta, domowa zagroda. Jednakże Mickiewicz stale pamięta o jej otwieraniu, a także wznoszeniu nas na poziom kosmiczny, górny [...] (Krukowska 2016: 118–120, 122).

²² Baśń i bajka sytuują się w pobliżu mitu, legendy czy opowieści. Przykładem stary „legjonista”, co „za stołem siadał / I dziwniejsze od baśni historyje gadał” (ks. I, s. 916–917). Innym przykładem puszcze litewskie: „Wiesz tylko albo bajka wie, co się w nich dzieje” (ks. IV, w. 485). „Podsumujemy: ambiwalencja czy poliwalencja semantyczna kategorii bajki i baśni jest u Mickiewicza niezmienna i ich sensy oscylują między «kłamliwym zmyśleniem» a «zmyśleniem oddającym, wyrażającym istotną prawdę»” (Ławski 2010: 97).

²³ „Cechą opisów przyrody, ale także po prostu pejzażu w *Panu Tadeuszu* [...], jest [...] stworzony klasyczny realizm. [...] Realizm oznacza tutaj opis, w którym autor stara się wiernie odtworzyć prawdziwe cechy opisywanych rzeczy [...]. Panuje nowy realizm przetworzonego romantyzmem klasycyzmu” (Trznadel 1998: 167, 170).

Uniwersum *Pana Tadeusza* jest niczym bursztyn z zachowanym owadem w środku: skondensowana, stabilna, acz migotliwa przestrzeń wyjęta spod działania czasu, budząca zachwyt, dająca poczucie stałości, oparcia, w której przenika się to, co duchowe, i to, co materialne.

Ten dziwny „bezczas” wynikać może z występowania sprzecznych ukierunkowań czasu: zwrotu ku przeszłości i wyglądaniu w przyszłość. Następuje spłot czy związek skutkujący dystansem wobec obu kierunków.

[...] terażniejszość przedstawiona w poemacie jest terażniejszością zwróconą w dwie przeciwstawne strony. Jest tym, co „ostatnie”, [...] i zarazem tym, co „pierwsze”, choć [...] zderzają się w związku z tym dwie możliwe propozycje. „Pierwsze” jest to, co przychodzi do Soplicowa z zewnątrz (historia) i prowadzi do przekształcenia tradycyjnego świata bądź „pierwsze” jest to, co już było, powracające na zasadzie mitu (idylla ponawiająca tradycję I Rzeczypospolitej).

W *Panu Tadeuszu* mamy do czynienia [...] z nierozstrzygniętym doświadczeniem czasu: z wyborem sprzecznych możliwości, a więc wyborem mitu – wymiaru ciągłości czasu i zarazem wyborem historii – radykalnego cięcia czasu; a tym samym z brakiem jakiegokolwiek wyboru, z zawieszeniem pomiędzy owymi możliwościami [...]. Pozornie mogłoby się wydawać, że takie zawieszenie czasu oznacza przejście w mit, jak pisali badacze. Jest to jednak [...] raczej rozsuniecie czasu – wyraz przeżycia melancholii – dokonujące się dzięki literaturze, powstrzymującej upływ czasu, ale i ujawniającej go (Kuziak 2004: 74).

Dokonany przegląd motywów owadzich może sugerować, iż przedstawiony w poemacie świat jest niezwykle prozaiczny, charakteryzują go bowiem pospolite, nieciekawe, czasem wręcz dokuczliwe formy istnienia – małe i znikome. Tymczasem jest wręcz przeciwnie, a wynika to stąd, iż większość tego typu motywów nie ma na względzie rzeczywistych owadów, ale wiąże się z bohaterami poematu. Owady bywają zatem czymś więcej niż się wydaje. Są nie tylko elementami scenarii.

Dominują konstrukcje porównawcze: „Jako owad prusaczy”, „Niemczyska jak mrowie”, „jak pstra gąsienica”, „Jako skrzydła motyle”, „wpadli na szlachtę, jak pająki ściennie / Nazwane k o s a r z a m i na muchy w półsenne”, „Jak roj much”, „Wielki jako chrząszcz”, „Szlachta, gęsta jak mrówie”, „Jak gdyby zadzwoniło w strunę skrzydło muchy”, „kilka cienkich strunek jęczy, / Jak kilka much”, „Brzęczało ciągle jako naprzykrzona mucha”, „Odpędzając jak owad nieprzyjemne słowa”, „Niby rojem owadów czarnych”, „kula jak trzmiel”, „Jak w ulu pustym, kiedy weń wlatują pszczoły”, „Utonął w niej jak pszczoła w liliji kielichu”, „ciągniecie jak bąki”, „jak motyl na szpilce przybity”.

Przez zestawienia takie wszystko zostaje pomniejszone niczym na obrazku w tabakierze Księdza Robaka. To swoisty owadzi mikrokosmos, w którym prym wiodą muchy (w znaczeniu narodu szlacheckiego, armii napoleońskiej,

patriotycznych dźwięków wydobywanych przez Jankiela). Paradoksalnie poprzez pomniejszenie (zawężenie perspektywy, skupienie, sprowadzenie wszystkiego do kilku punktów w przestrzeni) ma miejsce powiększenie, wywyższenie, wręcz uswięcenie. Ogródek Zosi nie jest ogródkiem, lecz rajem, a ona sama wręcz świętą; karczma nie jest karczmą, lecz arką Noego i świątynią, a Jankiel niemal Mojżeszem odpowiedzialnym za przymierze swojego ludu. Podobnie z owadami: zwykle muchy okazują się synonimem narodu, a jakiś chrząszcz – cesarzem.

Bibliografia

Źródła

- Brodziński Kazimierz (1959), *Poezje*, t. 1: *Utworky wydane za życia poety*, oprac. i wstępem poprzedził Czesław Zgorzelski, Wrocław.
- Jankowski Augustyn, Stachowiak Lech, Romaniuk Kazimierz (red.) (1989), *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekł. z języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. 4, Poznań – Warszawa.
- Mickiewicz Adam (1995), *Dzieła*, komitet red. Zbigniew Jerzy Nowak [i in.], t. 4: *Pan Tadeusz*, oprac. Zbigniew Jerzy Nowak, Warszawa.
- Wojciechowski Michał (oprac.) (2006), *Wielka księga bajek greckich. Ezop i inni*, przekł., wstęp i komentarz Michał Wojciechowski, Kraków.

Opracowania

- Ammicht-Quinn Regina (2004), *Co Ewa ma wspólnego z Marią? Teologia, etyka i kategoria płci*, przeł. Karolina Krasuska, „Katedra”, nr 5: 5–17.
- Axer Jerzy (1991), *Strindbergowski wariant Mickiewiczowskiego kołatka*, w: *Filolog w teatrze*, Warszawa: 181–191.
- Bachórz Józef (1993), *O „zwierzyńcu” A. Mickiewicza (rekonesans wstępny)*, w: *Literacka symbolika zwierząt*, praca zbior. red. Anna Martuszewska, Gdańsk: 94–110.
- Bachórz Józef (2003), *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie*, Gdańsk.
- Banaszak Józef (1994), *Przegląd systematyczny owadów*, Bydgoszcz.
- Bartmiński Jerzy, Niebrzegowska Stanisława (red.) (1996), *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, t. 1: *Kosmos*, cz. 1: *Niebo, światła niebieskie, ogień, kamienie*, Lublin.
- Biedermann Hans (2001), *Leksykon symboli*, tłum. Jan Rubinowicz, Warszawa.
- Brzozowski Jacek (2002), *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*, Kraków.
- Burta Małgorzata (2019), *O jedwabnej stronie wiersza [Snuć miłość...] Adama Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 67, z. 1: 129–144.
- Cieśla-Korytowska Maria (2003), *Szумы i trzaski w „Panu Tadeuszu”*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4: 27–50.
- Cirlot Juan Eduardo (2000), *Słownik symboli*, przekł. Ireneusz Kania, Kraków.
- Cooper Jean Campbell (1998), *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. Anna Kozłowska-Ryś i Leszek Ryś, Poznań.

- Doroszewski Witold, Skorupka Stanisław (red.) (1996), *Słownik języka polskiego*, t. 2: D – G, Warszawa (reprint wydania: Warszawa 1965).
- Filipowicz Anna (2019), *Zwierzęcy cmentarz z „Pana Tadeusza”*. *Mickiewiczowska zootanatologia w świetle wiedzy indygenicznej*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”, nr 5: 185–201.
- Forstner Dorothea (1990), *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, wybór il. i komentarz Tamara Łozińska, Warszawa.
- Frye Northrop (1977), *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. Elżbieta Muskat-Tabakowska, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, t. 1, red. Michał Głowiński, Henryk Markiewicz, Wrocław: 289–307.
- Górski Konrad, Hrabec Stefan (red.) (1962), *Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 1: A – Ć, Wrocław.
- Górski Konrad, Hrabec Stefan (red.) (1964), *Słownik języka Adama Mickiewicza*, t. 2: D – G, Wrocław.
- Jokiel Irena (1995), *Przestrzeń „matecznika” w „Panu Tadeuszu”*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, R. XXX: 85–100.
- Igliński Grzegorz (2013), *Konik polny Adama Mickiewicza*, w: *Паланістыка – Полоністыка – Polonistyka 2012*, рэд. Аляксандр Кіклевіч, Сяргей Важнік, Мінск: 77–87.
- Igliński Grzegorz (2016), *Z Mickiewiczowskiego bestiariusza. Owady i robaki w „Dziadach”*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, R. IX (LI): 7–37.
- Karłowicz Jan, Kryński Adam, Niedźwiedzki Władysław (red.) (1900), *Słownik języka polskiego*, t. 1: A – G, Warszawa.
- Kleiner Juliusz (1998), *Mickiewicz*, t. 2: *Dzieje Konrada*, cz. 2, wyd. 2 popr., Lublin.
- Kłosiński Krzysztof (2000), *Bigos*, w: „*Pieśni ogromnych dwanaście...*”. *Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*, red. Marek Piechota, Katowice: 192–207.
- Kokoszka Magdalena (2015), *Złotnicy robaczki*, w: *Balaghan. Mikroświaty i nanohistorie*, red. Mariusz Jochemczyk, Magdalena Kokoszka, Beata Mytych-Forajter, Katowice: 355–367.
- Kopaliński Władysław (1995), *Słownik symboli*, wyd. 3, Warszawa.
- Kott Jan (1991), *Cudowny kolatek z Mickiewiczowskiego kantorka*, w: *Pisma wybrane*, t. 1: *Wokół literatury*, wybór i układ Tadeusz Nyczek, Warszawa: 251–284.
- Kowalski Piotr (2007), *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa.
- Krukowska Halina (2016), „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta. *Studia i szkice o Mickiewiczu*, Białystok.
- Krysztofiak Anna (2000), *Zosia – Pani czy Panna ogrodu rozkoszy?*, w: „*Pieśni ogromnych dwanaście...*”. *Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*, red. Marek Piechota, Katowice: 32–45.
- Kuziak Michał (2004), „*Pan Tadeusz*” Adama Mickiewicza: naiwny? sentymentalny? (*Glosa do komentarzy*), „*Ślupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*”, t. 3: 73–92.
- Leon-Dufour Xavier (red.) (1990), *Słownik teologii biblijnej*, tłum. i oprac. Kazimierz Romaniuk, wyd. 3, Poznań.
- Linde Samuel Bogumił (1808), *Słownik języka polskiego*, t. 1, cz. 2: G – L, Warszawa.

- Lurker Manfred (1989), *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. Kazimierz Romaniuk, Poznań.
- Ławski Jarosław (2003), *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok.
- Ławski Jarosław (2010), *Mickiewicz – mit – historia. Studia*, Białystok.
- Mastalska Danuta (1999), *Maryja spełnieniem miłości Ojca odrzuconej przez Ewę*, „Salvatoris Mater”, R. 1, nr 1: 58–76.
- Moszyński Kazimierz (2010), *Kultura ludowa Słowian, cz. 2: Kultura duchowa*, Warszawa (reprint wydania: Kraków 1934).
- Nawarecki Aleksander (1993), *Mickiewicz i robaki*, w: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, red. Ewa Graczyk, Zbigniew Majchrowski, Gdańsk: 7–26.
- Nawarecki Aleksander (2011), *Zoofilologia*, w: *Zwierzęta i ludzie. Praca zbiorowa*, red. Jacek Kurek i Krzysztof Maliszewski, Chorzów: 15–17.
- Nawarecki Aleksander (2015), *Zoofilologia pod auspicjami augurów*, w: *Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, red. Anna Barcz i Dorota Łagodźka, Warszawa: 149–169.
- Nawarecki Aleksander, Bieńczyk Marek, Siwicka Dorota (1998), *Tajemnice zwierząt. Tryptyk*, w: *Tajemnice Mickiewicza*, red. Marta Zielińska, Warszawa: 180–215.
- Oesterreicher-Mollwo Marianne (oprac.) (1992), *Leksykon symboli*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa.
- Owczarski Wojciech (2002), *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, Gdańsk.
- Pascual Chenel Álvaro, Serrano Simarro Alfonso (2008), *Słownik symboli*, przeł. Marta Boberska, Warszawa.
- Piechota Marek, Lyszczyna Jacek (2000), *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice.
- Rostafiński Józef (1921), *Las, bór, puszcza, matecznik. Jako natura i baśń w poezji Mickiewicza*, Kraków.
- Ryken Leland, Wilhoit James C., Longman III Tremper (2003), *Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, metafory, figury stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym*, przeł. Zbigniew Kościuk, Warszawa.
- Rymkiewicz Jarosław Marek (i in.) (2001), *Mickiewicz – encyklopedia*, Warszawa.
- Stefanowska Zofia (1973), *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów”*, w: *Studia romantyczne*, red. Maria Żmigrodzka, Wrocław: 289–309.
- Stefanowska Zofia (1976), *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów”*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa: 42–64.
- Tazbir Janusz (1983), *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*, wyd. 3 zm., Warszawa.
- Tresidder Jack (2005), *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematach*, przeł. Bożenna Stokłosa, wyd. 2, Warszawa.
- Trześniewska Agnieszka (2017), „*Dziady cz. IV*” w zwierciadle ekosystemu romantycznego, „*Polonistyka. Innowacje*”, nr 5: 53–62.
- Trznadel Jacek (1998), *Tajemnicza przyroda w „Panu Tadeuszu”?*, w: *Tajemnice Mickiewicza*, red. Marta Zielińska, Warszawa: 167–177.
- Ważyk Adam (1979), *Cudowny kantorek*, Warszawa.
- Wyka Kazimierz (1963), *Pan Tadeusz. Studia o poemacie*, Warszawa.

- Zakrzewski Bogdan (oprac.) (1997), *Konterfekty z „Pana Tadeusza”*, Wrocław.
- Zathey Hugo (1886), *Uwagi nad „Panem Tadeuszem” A. Mickiewicza*, wyd. 3, Poznań.
- Ziomba Kwiryna (2007), „*Pan Tadeusz*” jako idylla zraniona, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane profesor Halinie Krukowskiej*, red. Krzysztof Korotkich, Jarosław Ławski, Danuta Zawadzka, Białystok: 99–110.

Źródła internetowe

- Mrowiec Magdalena (2018), *Robactwo. Żywiol owadzi w polskim przekazie ludowym i jego współczesne artykulacje*, Katowice, https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/8514/1/Mrowiec_Robactwo_zywiol_owadzi_w_polskim_przekazie_ludowym.pdf [dostęp: 5.05.2021].

DOI: 10.31648/pl.5831

WERONIKA KOCELA

University of Silesia in Katowice

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3251-4896>

e-mail: weronikakocela@gmail.com

Kilka refleksji o problemach zdrowotnych bohaterów *Trylogii* Henryka Sienkiewicza

A Few Reflections on the Health Problems of the Heroes in Henryk Sienkiewicz's *Trilogy*

Słowa kluczowe: medycyna, choroba, literatura, *Trylogia*, Henryk Sienkiewicz

Keywords: medicine, disease, literature, *Trilogy*, Henryk Sienkiewicz

Abstract

This essay focuses on the medical motifs in Henryk Sienkiewicz's *Trilogy*, which relate to various types of diseases (dangerous and mild ones) as well as the methods of fighting them. It primarily attempts to find and explain the reasons for the use of such motifs in literature and to examine their impact on building a specific image of the hero and creating the reality in which he functions.

Postawienie w centrum zainteresowania ciała daje wyjątkowo dużo możliwości do podjęcia rozważań na tematy z rozmaitych dziedzin wiedzy. Pisząc o ciele, z jednakową intensywnością myślimy bowiem o biologii i fizjologii, estetyce – pięknie i brzydocie, filozofii i kulturze, sztuce i religii. Kategoria cieleśności wydaje się w naturalny sposób tak mocno związana z szeroko pojętą działalnością człowieka, że w pewnym momencie zaczynamy się zastanawiać, czy w ogóle można od niej uciec. Także literatura pokochała ciało z wszystkim jego wadami i zaletami, włączając w krąg poruszanych tematów wszystko to, co ciało zmienia, modyfikuje i niszczy, a więc chorobę. Z tej rozumianej jako rezultat utraty dobrego samopoczucia siły uczyniła z jednej strony motywację postępowania swoich bohaterów, z drugiej uzasadnienie ich zachowania i wyborów.

Doświadczenie choroby jest motywem stale obecnym – w mniejszym lub większym stopniu – w twórczości Henryka Sienkiewicza. Niewątpliwie przyczyniły się do tego osobiste przeżycia pisarza, zwłaszcza śmierć żony. Maria z Sienkiewiczów Sienkiewiczowa cierpiała na gruźlicę i od marca 1884 roku do chwili odejścia w październiku 1885 roku stale przebywała w sanatoriach na terenie Europy. Sienkiewicz towarzyszył małżonce, która poddawała się wszelkim możliwym zabiegom, mającym złagodzić uporczywe, osłabiające jej organizm dolegliwości. Niestety, na suchoty ówczesna medycyna nie mogła zaproponować niczego poza leczeniem objawowym, polegającym właściwie na odpoczynku, spacerach, nacieraniu ciała spirytusem, terpentyną bądź stosowaniem zimnych lub gorących okładów. Maria Sienkiewiczowa umarła, pozostawiając dwójkę dzieci i pogrążonego w rozpaczę męża, który będąc przy niej, nie przestawał piąć. Kończył właśnie pierwszy tom *Potopu* (Sztachelska 2016: 442).

Oczywiście ważenie i przeliczanie tego, na ile i jak mocno trauma związana ze śmiercią ukochanej wpłynęła na kształt konkretnych utworów Henryka Sienkiewicza, nie wydaje się zasadne – trudno bowiem o znalezienie w tym przypadku matematycznego wzoru pozwalającego na przeprowadzeniu działania zapewniającego wiarygodny rezultat. Zdecydowanie bardziej cenna staje się obserwacja samego sposobu przedstawiania choroby i w ogóle próba wyjaśnienia wyboru określonego modelu mówienia o dolegliwościach. Ryszard Koziółek w książce *Ciała Sienkiewicza: studia o płci i przemocy* bardzo skrupulatnie przygląda się fizyczności i objaśnia jej silną pozycję w twórczości noblisty, która szczególnie mocno ujawnia się w licznych opisach rezultatów agresji, nierozzerwalnie związanych z wojną. Koziółek przekonuje, że: „niemal bez wyjątku narracje *Trylogii*, *Krzyżaków* i *Quo vadis* opowiadając o niszczonych ciałach, mówią w rzeczywistości o podmiotach tych zniszczeń, kierując uwagę czytelnika w stronę aktywnej przemocy, która ranę spowodowała, samej ofierze i jej poranionemu ciału nie poświęcając zbyt wielkiej uwagi” (Koziółek 2015: 273). Przywołana refleksja zachęca do zastanowienia się nad krzywdą wyrządzoną człowiekowi nie przez drugą osobę, ale spowodowaną pojawieniem się choroby, destrukcyjnie oddziaływającej na ludzki organizm i stanowiącej źródło bólu i cierpienia. Obserwacja ta dotyczyć będzie wyłącznie *Trylogii* z uwagi na jeden element – występujące w niej połączenie staropolskiego podejścia do ciała i dręczących człowieka dolegliwości z wizją dziewiętnastowieczną, która w definicji choroby uwzględnia także aspekt psychiczny.

Najpierw oceny chorób przedstawionych na kartach Sienkiewiczowskich dzieł dokonać należy w myśl zasad leżących u podstaw medycyny klinicznej, nakazującej skrupulatne gromadzenie informacji o stanie pacjenta, rejestrowanie

jego zachowań i obserwację najróżniejszych zjawisk zachodzących w organizmie¹. W rzeczywistości taki sposób diagnozowania to efekt rewolucji, jaka dokonana się w medycynie właściwie w ciągu jednego stulecia – od 1750 do 1850 roku. To wtedy, pod wpływem wyników pracy patologów budujących swą wiedzę o ludzkim ciele na podstawie prowadzonych sekcji zwłok, nastąpiło osłabienie dyktatu teorii humoralnej, a ciało zaczęto postrzegać jako składową organów, tkanek i komórek (Corbin, Courtine i Vigarello 2013: 13). Ponadto pojawiły się dodatkowe narzędzia do badania – wynalezienie w 1816 roku stetoskopu dało nieosiągalne dotychczas możliwości poznania szczelnie zamkniętego wnętrza organizmu człowieka. Co ciekawe, sam Sienkiewicz również podjął studia medyczne. Zgodnie z wolą rodziców rozpoczął je na wydziale lekarskim Szkoły Głównej Warszawskiej. Ostatecznie zrezygnował z nich najpierw na rzecz prawa, później poświęcając się literaturze. Bez względu na końcowe wybory edukacyjne pisarza wypada przypuszczać, że znane mu były największe osiągnięcia w dziedzinie dziewiętnastowiecznej medycyny, przede wszystkim zaś sama idea ówczesnego postrzegania tematu zdrowia i choroby. Okazuje się, że autor *Trylogii* wykazywał skłonności do hipochondrii, co potwierdzać miały wymieniane i opisywane przez niego – zwłaszcza w korespondencji prywatnej – najróżniejsze mniej lub bardziej uciążliwe dolegliwości, takie jak: migreny, zawroty głowy, bóle reumatyczne, bezsenność, nawracające infekcje dróg oddechowych (bez wątplenia potęgowanych przez nałogowe palenie), arytmia, nadciśnienie, żylaki (Mariak 2018: 558). W poświęconych historii medycyny publikacjach niejednokrotnie pojawia się stwierdzenie, że tak naprawdę naturalną szkołą chirurgów niemal od zawsze były wojny. To na polach bitew lekarze nabierali doświadczenia w opatrywaniu rannych. W *Trylogii*, z racji podejmowanej przez nią tematyki, „trup ściele się gęsto”. Nie pomijając brutalnych szczegółów, autor tak przedstawia jeden z momentów obrony Zbaraża:

[...] krew bluzgała pod stopami następujących. Wały stały się śliskie, obsuwały się po nich nogi, ręce, piersi. Oni darli się na nie, spadali i znów się darli, pokryci dymem, czarni od sadzy, klucy, rąbani, strzelani, gardząc ranami i śmiercią. Widziałeś ludzi jakby nieprzytomnych z wściekłości, z wytrzeszczonymi zębami, z twarzą zalaną krwią. Żywi walczyli na drgającej masie pobitych i konających (Sienkiewicz 2017a: 499).

¹ Michel Foucault w *Narodzinach kliniki* zwraca uwagę na niezwykle ważne przeniesienie uwagi z choroby na samego pacjenta. Według badacza wyraża się ono w zmianie sposobu rozmowy z pacjentem, w której następuje zmiana akcentu z pytania *Co panu dolega* na *Gdzie pana boli?* (Foucault 1999: 16–17).

Przywołany opis oddaje atmosferę realiów, w których musieli odnaleźć się bohaterowie. Warto podkreślić, że barwne losy Skrzetuskiego, Kmicica i Wołodyjowskiego są realizacją modelu dzielnego żołnierza, który dla ojczyzny gotów jest do największych poświęceń. Jednocześnie należy zaznaczyć, że w realnym świecie ciągłe przebywanie na polach bitew wiązało się z ogromną liczbą niebezpiecznych sytuacji zagrażających zdrowiu i życiu walczących. Do najczęstszych obrażeń należały rany kłute, cięte, postrzałowe, tłuczone i szarpane, które zazwyczaj stawały się przyczyną krwotoków wewnętrznych i finalnie prowadziły do śmierci. Nierzadko żołnierze ulegali również oparzeniom i mniej lub bardziej rozległym załamaniom (Srogosz 2009: 71). Tymczasem przywołani bohaterowie okazują się wyjątkowo odporni na trudne, wojenne warunki. W odczytanym podczas mszy w Upicie liście królewskim uwagę obok wielkich zasług Andrzeja Kmicica zwrócić mogą także informacje na temat odniesionych przez niego licznych obrażeń. Dla porządku przypomnijmy: w trakcie próby porwania księcia Bogusława zostaje przez niego postrzelony, następnie udaje się do Częstochowy, gdzie po zakończonej sukcesem akcji wysadzenia szwedzkiego działa przypalano go ogniem, wreszcie ratując króla „posieczon i rapierami skłuty, do pół boków we krwi własnej rycerskiej się pławiąc, z pobojowiska jako bez duszy był poniesion” (Sienkiewicz 2019: 901). W świetle wymienionych przypadków Kmicic wydaje się rycerzem ze stali, który jest w stanie wytrzymać więcej niż inny towarzysz broni. Niemniej jednak niewątpliwe zdolności regeneracyjne jego organizmu nie są jedyną przyczyną powrotu do zdrowia, pomimo tak ekstremalnych doświadczeń. Bohater otrzymuje pomoc medyczną między innymi od Kiemlicza, który zapewnia, że na leczeniu zna się jak dobry cyrulik i na dowód swych słów przeprowadza diagnostykę i przekazuje konkretne zalecenia:

Lecz Kmicic sam pić nie mógł, bo i mówił nawet z trudnością – tak mu rana dolegała. Widząc to stary rzekł:

– Nie idzie miód na ranę, chybaby samą zalać, żeby się prędzej wypaliła. [...] – Skóra starta, nic to! Kula po wierzchu przeszła, ale przecie napuchło.

– Toteż jeno dlatego dolega.

– Ale to i dwóch dni nie ma. Matko Najświętsza! Musiał ktoś okrutnie blisko do waszej miłości strzelić.

– A po czym miarkujesz?

– Bo się i wszystek proch nie zdążył spalić, jako czarnuszka pod skórą siedzą. To waszej miłości już zostanie. Teraz jeno chleb z pajęczyną przyłożyć (tamże: 311).

Zaproponowane przez Kiemlicza rozwiązanie stanowi przykład wykorzystania w medycynie pajęczaków. Metoda ta była niezwykle popularną formą domowego leczenia, którą stosowano głównie do tamowania krwotoków, zarówno na

ziemiach polskich, jak i w innych rejonach Europy. Sposób ten zachwalali także ze względu na wysoką skuteczność oraz dostępność składników i łatwość przygotowania samego medykamentu autorzy szesnastowiecznych zielników Marcin Siennik z Urzędowa i Hieronim Spiczyński. W rzeczywistości tajemnica wyjątkowo skutecznego działania owego specyfiku została ujawniona wraz z odkryciem w 1928 roku przez Aleksandra Fleminga penicyliny. Tak naprawdę bowiem na stworzonym z pajęczyny i chleba plastrze znajdowała się pleśń, wykazująca właściwości bakteriobójcze oraz pomagająca skutecznie hamować rozwój groźnych infekcji i ograniczająca występowanie śmiertelnie niebezpiecznych zakażeń (Wdowiak 2016: 148–149).

Odniesione podczas walki obrażenia nie były jednak najczęstszą przyczyną zgonów żołnierzy. Armie dziesiątkowały choroby zakaźne – między innymi tyfus i czerwonka, zwana również dyzenterią, a także inne przypadłości, potęgowane przez fatalny wręcz poziom higieny. Broniący swej ojczyzny przed nieprzyjacielem cierpieli na określane mianem kolki, bóle jamy brzusznej, żółtaczkę i zimnicę, czyli febrę (Srogosz 2009: 74–75). Ta ostatnia dolegliwość stała się przekleństwem głównego oponenta i wroga Kmicica – księcia Bogusława. Typowe dla niej wysoka temperatura i drgawki osłabiały do tego stopnia jego ciało, że przestał przypominać pewnego siebie, przystojnego kawalera, bywającego na salonach światowca i adoratora kobiet:

Jakkolwiek febra w połączeniu z silną gorączką dokuczala mu więcej niż kiedykolwiek, sam wszystkim zawiadywał, że zaś na koniu z trudnością mógł usiedzieć, kazał się więc czterem drabantom nosić w otwartej lektyce [...] Kmicie patrzył na niego [...] febra ściągnęła mu twarz. Ubielony był jak zwykle i na jagodach pomalowany barwiczką, ale właśnie dlatego, gdy tak leżał z zamkniętymi oczami i głową przechyloną, podobny był trochę do trupa albo woskowej figury (Sienkiewicz 2019: 638).

Przywołany opis symptomów dręczącej Radziwiłła dolegliwości uwypukla jej charakter. Nie stanowi ona bezpośredniego zagrożenia życia, ale jest niezwykle uciążliwa. Cierpiącemu na nią człowiekowi utrudnia codzienne funkcjonowanie i uniemożliwia wykonywanie prostych czynności, sprawiając, że w momentach ataków jest on całkowicie nieporadny: „Ruszyli. [...] Po chwili książę, mimo futer, trząść się zaczął tak, że aż zębami kłapał. Wreszcie rzekł. – Licho mnie napadło... żeby nie to...brr! Inne bym kondycje postawił...” (tamże: 638). Choroba zniekształca znany dotychczas wizerunek bohatera, sprawiając, że jawi się on jako karykatura własnej postaci. Trudno też przypuszczać, by czytelnik współczuł postaci negatywnej – moralnie zepsutemu zdrajcy. Można sądzić, że w przypadku Bogusława kłopotliwa przypadłość stała się swego rodzaju karą za popełnione

przewinienia. Co więcej, interesujący jest również fakt, że pomimo iż febra była częstym schorzeniem występującym w XVII wieku na ziemiach polskich, nie dotknęła ona żadnej z trzech głównych postaci *Trylogii*. Przyczyna takiej sytuacji wydaje się oczywista. Dolegliwość wywołująca niekontrolowane, w jednej chwili odbierające siły konwulsje, nie pasuje do obrazu dzielnego żołnierza, niezłomnego obrońcy ojczyzny, który jest w stanie znieść każdy cios i dla dobra innych pokonać nawet najtrudniejsze przeciwności losu. Chorobę księcia Bogusława Radziwiłła należy więc uznać za pewien symbol porażki i kompromitacji. Ten rodzaj dolegliwości nie uszlachetnia, wręcz przeciwnie, jest potwierdzeniem braku odwagi i wyrazem pogardy. Reasumując – okazuje się, że prawdziwy rycerz będący uosobieniem męstwa i szlachetności musi mieć także wytrzymały i zdolny do szybkiej regeneracji organizm.

Co ciekawe, przy jego boku stoi wykazująca równie wysoką odporność fizyczną wybranka serca. Porwana przez Bohuna Helena w akcie rozpacz, a jednocześnie protestu, rani się nożem. Ten desperacki czyn nie kończy się jednak dla niej tragicznie. Wystarcza jednorazowa kuracja ziołami Horpyny, by kobieta odzyskała przytomność i poczuła się lepiej. Obserwująca ją wiedźma szybko stawia pozytywną diagnozę: „Gdy się z tego snu rozbudzi, zdrowa będzie. Rana się jej goi, zdrowa będzie...” (Sienkiewicz 2017a: 309). Kurcewiczówna rzeczywiście w mgnieniu oka wraca do sił, co więcej, wraz z Zagłobą w męskim przebraniu ucieka przed Bohunem z Rozłogów i dzielnie znosi wszelkie niedogodności związane z wędrówką.

Jeszcze lepszą kondycją i nadzwyczajną wręcz zdolnością do szybkiej rekonwalescencji może pochwalić się ukochana żona pułkownika Wołodyjowskiego. Podstępnie uprowadzona przez Azję Tuhajbejowicza, pokonuje zimą wręcz morderczą drogę do domu, udaje jej się wrócić do zdrowia po wywołanych wycieńczeniem dolegliwościach:

Przez tydzień jeszcze Basia chorzała tak ciężko, że – gdyby nie zapewnienia medyka – i mały rycerz, i pan Zagłoba byliby przypuszczali, że płomyk jej życia zgaśnie lada chwila. Dopiero po upływie tego czasu uczyniło się jej znacznie lepiej; przytomność wróciła jej zupełnie i chociaż medyk przewidywał, że przyjdzie jej miesiąc albo półtora leżeć, przecie było już rzeczą pewną, że do zupełnego zdrowia powróci i dawne siły odzyska (Sienkiewicz 2017b: 281).

Oczywiście przywołane bohaterki *Trylogii* stanowiące przykład zdrowia, fizycznej siły i odporności mają swe całkowite przeciwieństwa. Dość wspomnieć efemeryczną i wrażliwą Krzysię, a także drobną i delikatną Anusię Borzobohatą Krasieńską. Ta ostatnia umiera nagle, na bliżej nieokreśloną chorobę, którą

wszyscy, łącznie z badającym ją felczerem, potraktowali jako wynik czarów: „jej kto musiał coś zadać – relacjonuje Kmicicowi i Oleńce przybyły do Wodoktów Charłamp” (Sienkiewicz, 2017b: 10).

Niewątpliwie w kontekście przywołanych refleksji na temat poszczególnych postaci zastanowić powinno postrzeganie i rozumienie przez autora pojęć zdrowia i choroby. Jako student medycyny z pewnością doskonale znał on powszechnie obowiązującą jeszcze przez cały XVIII wiek teorię humoralną, zgodnie z którą zdrowie stanowiło wynik utrzymanej równowagi czterech życiodajnych płynów, tj. krwi, flegmy, żółci, czarnej żółci, a każde jej zaburzenie oznaczało chorobę. Nieobca była mu również wiedza o największych osiągnięciach dziewiętnastowiecznych uczonych, w tym odkrycie drobnoustrojów przez Ludwika Paustera, które zrewolucjonizowało sam sposób postrzegania drogi przenoszenia i rozprzestrzeniania się chorób, wytyczając jednocześnie nowe kierunki w określaniu ich rzeczywistej etiologii. W XIX wieku rozwijała się również psychiatria, choć wyodrębnienie się jej jako osobnej dziedziny nastąpiło dopiero koniec tego stulecia. Nie zmienia to faktu, że świadomość obecności chorób psychicznych i przekonanie o konieczności walki z nimi pojawiły się zdecydowanie wcześniej. Znane dziś przypadłości: lęk, depresja nerwicowa i zaburzenia obsesyjno-kompulsywne od XVIII wieku nazywano „chorobami nerwowymi” i próbowano leczyć. Próbowano, bo tak naprawdę terapia ograniczała się przede wszystkim do tworzenia zakładów dla obłąkanych sprawujących nadzór nad furiatami niebezpiecznymi dla jednych i uciążliwymi dla innych. (Shorter 2005: 18). W takiej sytuacji trudno wierzyć, że potrafiono właściwie zdiagnozować osobę cierpiącą na różnego rodzaju psychiczne problemy zdrowotne, a tym bardziej właściwie jej pomóc. Nie ulega jednak wątpliwości, że objawy wielu chorób dostrzegano i opisywano.

Powtarzany w każdej części *Trylogii* motyw miłości z przeszkodami sprawia, że w relacjach uczuciowych bohaterów wszystko wydaje się proste, głównie ze względu na fakt, że role tych dobrych i złych od samego początku wyraźnie zostają rozdzielone. Ale w każdej z teoretycznie przewidywalnych historii autor umieszcza element skutecznie wprowadzający obawę o szczęśliwe zakończenie. W *Ogniem i mieczem* tym elementem jest postać Bohuna, przede wszystkim zaś wyjątkowy charakter uczucia, jakim obdarzył piękną Helenę. Poznajemy go w drodze do Rozłogów, gdzie po raz pierwszy wchodzi w konflikt z adorującym Kurcewiczównę Skrzetuskim. Stara Kniahini, choć przedstawia go jako sławnego podpułkownika, stwierdza, że to: „szalona głowa i bies kozaczy” (Sienkiewicz 2017a: 37). Te określenia okazują się niezwykle trafne. Ostatecznie oszukany przez ciotkę Heleny zabija ją i jej synów, sam zaś podąża śladem uciekającej ukochanej. Od samego początku miłość do kobiety jest czynnikiem determinującym

działanie Bohuna. Co więcej, bardzo szybko czytelnik nabiera przekonania, że stanowi ona jego obsesję, i zresztą sam bohater przyznaje, że nie potrafi się z niej ani wyzwolić, ani zmienić swego zachowania:

Co ty mnie uczyniła, ne znaju, ale to znaju, że jeśli ja tobie nieszczęście, to i ty mnie nieszczęście. Żeby ja ciebie nie pokochał, byłby ja wolny jak wiatr w polu i na sercu swobodny, i na duszy swobodny, a sławny jak sam Konasewicz Sahajdaczny (Sienkiewicz 2017a: 312).

Wypowiedź bohatera pokazuje, że tkwi on w pułapce. Widzi, jak destrukcyjny wpływ ma na niego uczucie, którym obdarzył Helenę i jak wiele przez nie traci, ale pomimo wszystko poddaje mu się i pozwala kierować swoim życiem. Szaleńcza miłość Bohuna jest niezrozumiała również dla Horpyny, która jego absurdalne postępowanie tłumaczy wyłącznie działaniem czarnej magii:

- Musiała cię urzec ta Laszka – mruknęła Horpyna.
- Ej, chyba urzekła! – odrzekł żałośnie. Niechby mnie pierwsza kula nie minęła, niechby na polu sobacze życie skończył... Jednej ja chcę na świecie i ta jedna mnie nie chce!
- Durny! – zawołała z gniewem Horpyna – toć ty ją masz!
- [...] A jak się ona zabije, to co? Ja by duszę za nią oddał, sławę kozacką oddał, uciekły za Jahorlik hen! (tamże: 305).

Wymienione przypuszczenia wpisują się w funkcjonujące do XVIII wieku przeświadczenia o wywoływaniu u ludzi chorób psychicznych przez moce nieczyste. Jeszcze w czasach odrodzenia wielu medyków żyło w przeświadczeniu, że to właśnie niewytłumaczalne oddziaływanie diabelskiej siły stanowi główną przyczynę zaburzenia humorów i w końcowym efekcie powoduje napady hysterii (Trillat 1993: 30–31).

Miłość Bohuna do Heleny to nie jedyny przykład występującej na kartach *Ogniem i mieczem* obsesji. Zjawisko natręctwa myśli dotyczy także Longinusa Podbipięty herbu Zerwikaptur. Pocziwy rycerz jako ostatni z rodu ślubował powtórzenie wyczynu swego przodka, który podczas bitwy pod Grunwaldem ściął na raz trzy głowy Krzyżaków. Zgodnie z przyrzeczeniem złożonym w Trokach Najświętszej Marii Pannie do momentu pomyślnego zrealizowania swej misji musiał żyć w czystości. Podbipięta dzielnie przemierza kolejne pola bitew w poszukiwaniu okazji do wypełnienia ślubu i chociaż autor przedstawia go jako odważnego i godnego do największych poświęceń dla ojczyzny wojownika, trudno pozbyć się przekonania, że to właśnie powracająca wizja trzech ścinanych głów stanowi podstawę podejmowanych przez niego działań. Bardzo wyraźnie kontrastują ze sobą

opisy zachowania bohatera przed i po udanym wykonaniu postawionego sobie zadania. Wcześniej spokojny, wyważony, ale smutny i odznaczający się nieco melancholijnym usposobieniem Podbięta, nagle staje się człowiekiem radosnym, pełnym energii i gotowym do podejmowania najtrudniejszych wyzwań:

To Turcy – pomyślał pan Longinus. W tej chwili rozległ się straszliwy huk kilku tysięcy muszkietów, zrobiło się widno jak w dzień. Nim światło zgasło pan Longinus zamachnął się i ciał okropnie, aż powietrze zawyło pod ostrzem. Trzy ciała spadły w fosę, trzy głowy potoczyły się pod kolana kłęczącego rycerza. Wówczas, choć piekło zawrzało na ziemi, niebo otworzyło się nad panem Longinem, skrzydła urosły mu u ramion, chóry anielskie rozśpiewały mu się w piersi i był jakby wniebowzięty (Sienkiewicz 2017a: 528).

Autor w odróżnieniu od Bohuna pozwala Podbięciu uwolnić się od dręczącej go obsesji i pomimo iż finalnie dzielny rycerz ginie, wydaje się, że spotyka go los lepszy niż biednego Kozaka. Ten ostatni odjeżdża w dal przegrany i wciąż pogrążony w swym szaleństwie.

Bohaterowie *Trylogii* zmagający się nie tylko z trudami walki na polu bitwy, ale jak się okazuje, także z uczuciami znacząco wpływającymi na ich życie, mają jeszcze jedno możliwie rozwiązanie. To klasztorna furta. Załamany po śmierci Anusi Borzobohatej Krasieńskiej Wołodyjowski decyduje się zostać mnichem, Krzysia, nie wiedząc, jak wyznać Małemu Rycerzowi swą miłość do Ketlinga, oznajmia mu, że idzie do klasztoru, wreszcie przekonana o niewłaściwym zachowaniu Kmicica Oleńka i w konsekwencji niemożności poślubienia go, chce wybrać wskazaną w testamencie dziadka drogę i życie zakonne. Paradoksalnie okazuje się więc, że najbardziej skutecznym i zawsze możliwym do realizacji sposobem na pokonanie skomplikowanych emocjonalnych problemów było zamknięcie. Dziewiętnastowieczni psychiatrzy zwracali uwagę na dwa pozytywne aspekty izolacji chorych – uporządkowany tryb funkcjonowania w przebywającej w odosobnieniu społeczności oraz relację budowaną w tej sytuacji pomiędzy lekarzem a pacjentem (Sorter: 28). W klasztorze rolę terapeutyczną, poza ułożonym wedle ściśle określonych reguł życiem, spełniać miała religia. Gdy Zagłoba odwiezła przygnębionego, wręcz pogrążonego w depresji Wołodyjowskiego i pyta, czy znalazł za klasztorowymi murami pociechę, ten wyznaje:

– Znalazłem – odrzeczł pan Michał – w tych słowach, które tu co dzień słyszę i powtarzam, a które do śmierci chcę powtarzać: *memento mori*. [...] Nie jestem jeszcze zakonnikiem, bom czekał na łaskę bożą i na to, że by wszystkie ziemskie myśli bolesne opuściły duszę moją. Ale łaska jest nade mną, spokój mi wraca, wyjść mogę, ale już nie chcę [...] (Sienkiewicz 2019: 27).

Stan psychiczny Wołodyjowskiego, będący powodem rezygnacji z dotychczasowego żołnierskiego życia, określić można, odwołując się do pojęcia nerwowości, sytuowanego na granicy fizjologii i psychologii. Krystyna Kłosińska w książce *Powieść o wieku nerwowym* podkreśla, że przedfreudowscy specjaliści badający owo schorzenie postrzegali je jako efekt dysfunkcyjności „władz psychicznych”, wywołany działaniem zbyt silnych, jednostronnych i długotrwałych bodźców. Nerwowość miała objawiać się osłabieniem woli, wzmożoną zmysłowością, zmniejszoną zdolnością do wysiłku intelektualnego, co w konsekwencji stopniowo coraz bardziej uniemożliwiała funkcjonowanie jednostki w życiu społecznym. (Kłosińska 1988: 19–36). Wymieniony zestaw cech wydaje się całkowicie nie pasować do słynnego Małego Rycerza, który pełen energii stawał do walki w obronie ojczyzny i który, co wielokrotnie podkreślał autor, pomimo swego niewielkiego wzrostu był uosobieniem odwagi i zaangażowania. Rezygnacja i melancholia bardzo mocno kontrastują z wykreowanym w *Trylogii* i funkcjonującym zresztą w XVII stuleciu wizerunkiem odważnego, przede wszystkim zaś pełnego krzepy, fizycznie sprawnego wojownika, który zawsze gotów jest oddać życie za ojczyznę i wiarę. A jednak, mimo iż Zagłoba podczas rozmowy w klasztorze zachęca Wołodyjowskiego do powrotu do dawnego pełnego przygód życia, to dopiero informacja o śmiertelnej chorobie przyjaciela sprawia, że ostatecznie pan Michał decyduje się opuścić klasztor. Poczucie rycerskiego obowiązku okazuje się słabsze niż uczucia wynikające z przyjaźni. Co ważne, ten rodzaj szaleństwa różni się zdecydowanie od szaleństwa Bohuna, któremu jednak bliżej do modelu opartego na zatracaniu się w emocjach, impulsywnym i nieprzemysłanym działaniu.

Czy w takim razie Wołodyjowski ma być próbą lub zapowiedzią kreacji bohatera – „nerwowca”, którego nie tylko cechuje nadmierna wrażliwość, ale także niepewność, rozstrojenie i zagubienie? Chyba nie, celniejsze wydaje się raczej upatrywanie w nim odzwierciedlenia żałoby samego autora po śmierci ukochanej żony i zasygnalizowania wpływu traumatycznego przeżycia na zachowanie i wybory człowieka. Na bohatera w pełni wpisującego się w wizerunek cierpiącego na „nerwowość”, a więc mającego wyraźne poczucie kryzysu, trzeba będzie poczekać do wydania w 1891 roku *Bez dogmatu* (Dąbrowska 2018: 30) Niemniej jednak autor rozumie potrzebę zwrócenia uwagi na sferę psychiczną swych postaci i ciężar, jaki niesie ze sobą postrzeganie przez nich rzeczywistości w kontekście nieustannych rozterek i niepewności. Widać to szczególnie wyraźnie w *Listach z podróży do Ameryki*, w których opisując swego kompana Dżaka, dokonuje ciekawego podsumowania korzyści płynących z wyzbycia się drobiazgowego analizowania duchowych przeżyć i doznań:

Myślę nawet, że ludzi tak jednostajnego humoru, jak w ogóle skwaterowie, a w szczególności Dżak, nie ma na kuli ziemskiej. Zmienność usposobienia bywa zwyczajnie wpływem rozdrażnionych nerwów i niestałego zdrowia, a skwaterowie nie znają, co to nerwy, zdrowi zaś są jak dęby. Przy tym ogólna, wrodzona amerykańskiemu ludowi męskość charakteru i zupełny brak drobiazgowości wyłącza w skwaterach dręczenie się błahostkami i poruszanie sobie żółci za lada powodem (Sienkiewicz 1986: 135).

Lekarstwem na chorobę człowieczej duszy, która bardzo skutecznie rozprze-strzeniania się w ciele, brutalnie je niszcząc, okazuje się zwrot ku fizyczności. Pielęgnowanie sceptycznej postawy, prowokującej nieustannie nowe wątpliwości, jest jątzeniem rany, która nie będzie chciała się zagoić. Świadomość owego mechanizmu stanowi bez wątpienia początek skutecznego zwalczania tej dolegliwości albo przynajmniej łagodzenia jej skutków.

Na koniec skrupulatność wnikliwego czytelnika nakazywałaby wspomnieć o jeszcze jednej dolegliwości przedstawionej w każdej z części Sienkiewiczowskiego dzieła, a mianowicie o szczególnym zamiłowaniu pana Onufrego Zagłoby do wszelkiego rodzaju trunków. Pomimo iż już najwcześniejsze poradniki medyczne zawierają informacje o negatywnym wpływie na ludzkie zdrowie alkoholu i nakazują wystrzegania się go, w przypadku słynnego szlachcica teoria ta okazuje się błędna. Zagłoba sprawia wrażenie osoby czerpiącej z miodu i wina niezwykłą, wręcz życiodajną energię, stając się ponadczasową reklamą najbardziej zgubnego nałogu i jednocześnie zaprzeczeniem sensu wszelkich prozdrowotnych zaleceń.

Wykorzystanie wątków medycznych, a dokładnie wątków związanych ze stanami zdrowia i choroby z pewnością nie miało służyć eksponowaniu wiedzy pisarza na temat sztuki leczenia. Wydaje się, że ich wprowadzenie stanowi jeden z zabiegów pozwalających na stworzenie ściśle określonych modeli postaci, które w przeświadczeniu odbiorcy urastają do rangi ówczesnych „superbohaterów”. Na zbudowanie takiego obrazu wpływa zwłaszcza posiadanie wyjątkowej odporności na wszelkiego rodzaju urazy, choroby, a także skutki wielu dolegliwości, które dla „zwykłych” ludzi okazują się nie tylko śmiertelnie groźne, ale równie łatwo i szybko mogą doprowadzić ich do fizycznego i moralnego upadku.

Bibliografia

Źródła

Sienkiewicz Henryk (1986), *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa.

Sienkiewicz Henryk (2017a), *Ogniem i mieczem*, Wrocław.

Sienkiewicz Henryk (2017b), *Pan Wołodyjowski*, Wrocław.

Sienkiewicz Henryk (2019), *Potop*, Kraków.

Opracowania

Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques, Viagerllo Georges (2013), *Historia ciała. Od Rewolucji do I wojny światowej*, przeł. Krystyna Belard, Tomasz Stróżyński, Gdańsk.

Dąbrowska Alicja (2018), *Wieloaspektowość choroby w „Bez dogmatu” Henryka Sienkiewicza*, „Literaturoznawstwo”, nr 12: 9–34.

Foucault Michel (1999), *Narodziny kliniki*, tłum. Paweł Pieniążek, Warszawa.

Kłosińska Krystyna (1989), *Powieść o „wieku nerwowym”*, Katowice.

Koziołek Ryszard (2015), *Ciała Sienkiewicza: studia o płci i przemocy*, Katowice.

Mariak Leonarda (2018), *Henryk Sienkiewicz i jego rodzina w świetle korespondencji prywatnej*, „Zeszyty Naukowe KUL” (60), nr 1 (241): 547–560.

Shorter Edward (2005), *Od zakładu dla obłąkanych po erę Prozac*, przeł. Piotr Turski, Warszawa.

Srogosz Tadeusz (2009), *Żołnierz swawolny. Z dziejów obyczajów armii koronnej w XVII wieku*, Warszawa.

Sztachelska Jolanta (2016), *Żona w biografii twórczej artysty. Na marginesie listów z Marii z Szatkiewiczów Sienkiewiczowej*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, R. IX (LI): 423–444.

Trillat Etienne (1993), *Historia hysterii*, przeł. Zofia Podgórska-Klawe i Elżbieta Jamrozik, Wrocław–Warszawa–Kraków.

Wdowiak Lilianna (2016), *Stosowanie pajęczaków i produktów od nich pochodzących w lecznictwie ludowym na dawnych ziemiach polskich na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Leki i choroby odzwierzęce*, red. Lilianna Wdowiak, Bożena Płonka-Syroka, Andrzej Syroka, Wrocław: 148–149.

DOI: 10.31648/pl.6978

PAWEŁ STANGRET

Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5162-4804>

e-mail: p.stangret@uksw.edu.pl

Awangarda we wspomnieniach twórców nowoczesnych

Avant-Garde in the Memories of Modern Authors

Słowa kluczowe: awangarda, wspomnienia, autokomentarz, kreacja wizerunku

Keywords: avant-garde, memories, self-commentary, image-building

Abstract

This article is devoted to the analysis of the statements by avant-garde writers formulated years later, after 1956, and related to political, social and artistic transformations. It analyses the forms of expression (essays, memories, analyses, interpretative sketches, etc.) employed by former avant-garde authors. The research material consists of the memories of Julian Przyboś, Anatol Stern, Adam Ważyk and Aleksander Wat. What is significant is the analysis of the narrative strategy adopted by each of these authors as well as the position they gained after 1945 and, then again, after October 1956. This article focuses mainly on presenting the problematic aesthetic changes and indicates that, in this context, the attitude of avant-garde writers to neo-avant-garde art, to the new literary trends emerging after the Second World War, is particularly important. The central issue examined is the formulation of the concept of the avant-garde and its definition on Polish soil. The poets' statements presented show concern for the image of the Polish avant-garde as well as the importance of the competition for historical narratives. This is connected with the individual perception of the notion of the avant-garde. Some of the authors, for instance Julian Przyboś, considered the program and the theoretical nuances specified a hundred years ago very significant, while the others put great emphasis on the synthetic orientation which viewed the avant-garde as a whole set of heterogeneous trends. It should be observed that there seems to be a significant difference of opinion between Adam Ważyk and Aleksander Wat. The former sees the avant-garde in the context of modernism and its changes, whereas the latter shows the degree to which twentieth-century art resulted from the innovativeness of futurists.

W niniejszym artykule chciałbym spojrzeć na kształt polskiej sztuki awangardowej, jaki wyłania się z późniejszych pism twórców nowej sztuki. Za kryterium doboru tekstów przyjąłem wypowiedzi powstałe, opublikowane (bądź przez

artystów taką datą opatrzone) po 1956 roku. Są to najczęściej eseje, wspomnienia, szkice, które z jednej strony same klasycyzują dokonania sprzed kilkudziesięciu lat. Z drugiej zaś odpowiadają głównemu wyznacznikowi awangardy – jakim jest związenie twórczości z komentarzem. Tendencja do autorefleksji była obecna już w pierwszych latach działalności np. futurystów, czego dowodzi publikacja przez Bruna Jasińskiego *Futuryzmu polskiego (bilansu)* w 1923 roku czy wydany w tym samym roku *Mój futuryzm* Tytusa Czyżewskiego.

Nowa, niezrozumiała sztuka musiała być wyjaśniona (i była wyjaśniana) manifestem, komentarzem *etc.* Po latach naturalne stało się także analizowanie znaczenia twórczości awangardowej i jej wkładu w historię literatury. Tutaj pojawia się oczywista rywalizacja pomiędzy „izmami” i koncepcjami. Organicznie związana z metatekstem sztuka podatna jest na kształtowanie jej obrazu właśnie w komentarzu, w eseistyce wspomnieniowo-analitycznej. Jednakże wyłania się główny problem awangardy, obecny już od pierwszych wystąpień. Podnoszony zarówno przez przeciwników, jak i samych twórców nowej sztuki – co ma większe znaczenie – dzieła literackie czy koncepcje teoretyczne?

Najbardziej to widać w datowanym na 1960 rok tekście Juliana Przybosia „Zwrotnica” *Tadeusza Peipera* (Przyboś 1963), gdy poeta pisał:

Gdyby nie ta druga seria Zwrotnicy, nie odkryłbym w sobie nerwu polemicznego, czy też lavaretowskiego guza myśli, z którego wysnułem z czasem aż trzy tomy moich pisań o poezji i sztuce. Ale to były zadania – wydawało mi się i wydaje – łatwiejsze do napisania, niż te, których nikt mi nie zadawał, a które przemożnie a zniechęca sami mi się narzucały. Mówię o poezji i układaniu wierszy. [...] Zdumiewałem się więc, gdy Peiper twierdził, że nieraz trudniej mu obmyślić i napisać artykuł, niż ułożyć wiersz. Ta i inne różnice w samej zasadzie pisania uświadomiły mi rychło, o ile w głowie Peipera wydatniejszym był „guz” teoretyczno-krytyczny niż płat mózgu poetycki (Przyboś 1963: 145–146).

Przyboś mianuje się więc twórcą, który w praktyce poetyckiej realizuje najlepiej idee awangardy. Liczne polemiki (także z okresu międzywojennego) występujące w tych „późnych” pismach odnoszą się do kontekstu innych ruchów nowej sztuki. Tak naszkicowana sytuacja, po latach, pokazuje strategię narracyjną autora *Sponad*. To on jawi się jako wyraziciel idei awangardowych, prawdziwie awangardowych. Temu właśnie służy krytyka innych nurtów poezji z początku ubiegłego wieku. Jednocześnie potwierdza, że prawdziwa awangarda leży nie tylko w poezji (kreację własnego wizerunku widać w przyznawaniu lauru teoretycznego Peiperowi przy jednoczesnej krytyce jego wierszy), ale jest nierozzerwalnie związana z teorią i komentarzem. Oczywiście idee redaktora „Zwrotnicy” przedstawia jako jedynie polski „od czasów Reja” wkład w rozwój teoretyczny poezji.

Co warto podkreślić, Przyboś mówi o pisaniu artykułów, o ideach programowych. To jeszcze jeden element kreacji własnego wizerunku „prawdziwego awangardzisty”. W takiej narracji, krytykuje i jednocześnie odcina się od manifestomanii (głównym przeciwnikiem czyniąc polskich futurystów) awangardowej. W takim ujęciu Awangarda Krakowska jawi się jako nie tylko nowa (nowatorska), ale przede wszystkim jest pokazywana jako sztuka wyrosła z precyzyjnie skonstruowanych idei teoretycznych. Nie jest plagiatem nowinek (co było jednym z argumentów krytyków przeciwnych awangardzie w Polsce), a oryginalnym wkładem teoretyczno-artystycznym w rozwój poezji. Dobrze to widać w jego *Zapiskach bez daty*, gdzie sam tytuł już sugeruje ciągłość myślową twórcy.

Napięcie pomiędzy poetyką dzieła a komentarzem dostrzega też Anatol Stern. W eseju *Futuryści polscy i inni* (Stern 1970) pisze, że teoria Tadeusza Peipera była efektywnie sformułowana, natomiast należy metatekst teoretyczny traktować jako komentarz do dzieła. *Źle się dzieje* (Stern 1970: 10), kiedy jest odwrotnie. Jednocześnie sam przyznaje, że „właściwą siłą naszego kierunku była jego praktyka poetycka” (Stern 1970: 10). W swoim tekście analizuje manifesty i idee programowe. Jak sam zastrzega, przyjął taką metodę, ponieważ twórczość poetycka została już opublikowana, wiersze znane są publiczności, doczekały się już wtedy licznych opracowań krytycznych, a także historycznoliterackich (do tego problemu jeszcze powrócę).

Strategia retoryczna Sterna jest odmienna od Przybosiowej. Współautor *Ziemni na lewo* koncentruje się w swoich wywodach na wierszach, ponieważ w ten sposób chce pokazać problematykę nowej sztuki. Jest świadomy po latach, że „izmy” w swoim wielkim rozproszeniu i zróżnicowaniu *de facto* składają się na zespół zjawisk obecnych w poezji danego czasu. Dlatego właśnie jest w stanie włączyć do pojęcia nowoczesnej poezji także twórczość Skamandrytów. Co ważne, to powtórzenie gestu z 1919 roku, kiedy przez kilka miesięcy (od stycznia do marca) futurysty występowali „Pod Pikadorem”. Stern po latach może udowodnić słuszność ówczesnych poczynań pozwalających kwalifikować nową poezję.

Jego narracja dotyczy więc twórczości, a nie – jak u Przybosi – operowania kwantyfikatorem „awangardowości”. W dalszej części krytykuje manifesty „Zdroju” oraz „Skamandra” za niedostatecznie ukształtowany aspekt teoretyczny. Jednakże, zwraca uwagę na jakość poezji, jaka powstała w obrębie tych grup. Stern, porównując idee zawarte w manifestach futurystów polskich, włoskich i rosyjskich, udowadnia swoją tezę o „epokowości” pierwszych wystąpień awangardowych. Zaznacza, że nowość to cecha wspólna dla danego okresu, stąd wiele podobieństw – jednakże skupia się także na różnicach. Oczywiście, jego strategia również podyktowana jest kreacją wizerunku prawdziwej awangardy

i skierowana jest polemicznie wobec Przybośia i jego obrazowi polskiej awangardy. W innym fragmencie eseju zaznacza:

Z czym walczyła „Zwrotnica” ogłaszając zasadę rygoru? Oczywiście nie z futuryzmem i jego burzeniem estetyki paseistycznej, ale z poetyką „Nowej Sztuki”, z jej teoretycznym uzasadnieniem pewnych twórczych przesłanek poezji futuryzmu, który z ukazaniem się „Nowej Sztuki” właściwie zakończył pierwszą swą manifestację (Stern 1970: 88).

Stern po latach nie tylko udowadnia wartość poezji tworzonej przez futurystów. Przede wszystkim broni słuszności swojego projektu „Nowej Sztuki”. W komitecie redakcyjnym pisma w pierwszym numerze z 1921 roku podpisani zostali zarówno Stern, jak i Jarosław Iwaszkiewicz (który, co prawda, zrezygnował z członkostwa już w następnym numerze). To pokazuje, że autor *Uśmiechu Primavera* od początku swojej awangardowej działalności myślał syntetycznie o zespole tendencji charakteryzujących nową twórczość poetycką. Jednocześnie teraz z perspektywy czasu może udowadniać słuszność swoich koncepcji, powołując się również na powstające opracowania akademickie coraz bardziej skłonne do postrzegania początku stulecia i awangardyzmu jako wielu różnych tendencji rozproszonych w różne grupy i metody twórcze.

Oczywiście jego strategia retoryczna podyktowana jest rywalizacją o obraz historii polskiej nowoczesności. Wbrew tendencjom do określania mianem „papierstwa”, czy „ojcostwa” – jak chciał Przyboś – Tadeusza Peipera dla naszej nowej poezji, Stern pokazuje, że jednak dopracowana formalnie twórczość grupy futurystów więcej dała polskiej literaturze niż teoretyczne rozważania zwrotniczian.

Tu warto zatrzymać się nad metodami przedstawiania roli „Zwrotnicy”. Przyboś pokazuje to w ten sposób, że do pierwszego numeru zaproszeni byli futurysty, aby „wybuch nowości”, jaką było to pismo, odsunąć w czasie. Ich udział miał pozyskać publiczność (już obytą z tymi wierszami), aby dopiero na tej płaszczyźnie porozumienia zaprezentować swoje koncepcje. Z kolei Stern nie wspomina o tej współpracy, dość silnie podkreślając odrębność swojej grupy i działalności periodyku. Widać tu wyraźnie pojedynek na wizerunki. Obaj poeci po latach rywalizują o miano prawdziwej awangardy i prawdziwej nowości. A przede wszystkim ich celem jest pokazanie własnego wkładu w historię literatury.

Stąd koncentracja Sterna na analizowaniu wierszy. W eseju *Bruno Jasieński, poeta tragiczny* (Stern 1970) przeprowadzona jest gruntowna analiza *Słowa o Jakubie Szeli*. Skupienie się na twórczości „naszej”, jak sam podkreśla, doprowadziła go właśnie do oparcia perswazji na pokazywaniu jakości wierszy. Podobnie wyglądają jego eseje o dziełach Majakowskiego. Dlatego między innymi

pokazuje, że twórczość Juliana Tuwima także powstawała pod wpływem „naszej” działalności (Stern 1970).

Przyboś zaś kreuje sytuację, w której pomysły Awangardy Krakowskiej okazały się innowacyjne i słuszne – z perspektywy późniejszej. Zaznacza, że

[...] futuryzm i późniejszy nadrealizm nie wywarły na nas wpływu. Ani Peiper, ani ja nie znaleźliśmy wtedy Pounda i Eliota. I niemalą satysfakcją jest dziś dla mnie odkrycie, że E. Pound dopiero w roku 1939 określił wielką literaturę jako język naładowany znaczeniami do ostatecznych granic, gdy ja w r. 1930, w komunikacie grupy „a.r” (artyści rewolucyjni) zdefiniowałem poezję jako „maksimum aluzji wyobrażeniowych w minimum słów” (Przyboś 1963: 57).

Przyboś jako uobecnienie awangardy (Wołowicz 1999) przenosi jej ideały również pomimo przeciwności politycznie kreowanej estetyki powojennej (Wołowicz 1999).

Retoryczna strategia manifestowania własnej oryginalności daje przewagę nie tylko w historiograficznej rywalizacji o pierwszeństwo, nie tylko pozwala kreować obraz historii polskiej awangardy literackiej i nowoczesnej myśli teoretycznej, lecz przede wszystkim daje możliwość Przybosiowi pokazania się jako strażnika dziedzictwa awangardowego. W innym tekście z 1957 roku, pisząc o wystawie malarstwa w roku 1948, krytykuje „abstrakcję niegeometryczną, zwaną u nas taszyzmem” (Przyboś 1963: 217) właśnie za to, że płótna reaktywowanej Grupy Krakowskiej są wynikiem naśladowania idei i malarstwa zachodniego. Zarówno w warstwie praktyki twórczej, jak i komentarza. Powtarza tym samym zarzuty (między innymi Karola Irzykowskiego) w stosunku do wystąpień poetów awangardowych z początku XX wieku (*nota bene* w tekście *Falszywe sygnały nowości* (Przyboś 1963) porówna siebie i swoją postawę krytyka najnowszych trendów artystycznych właśnie do publicystyki autora *Pałuby*). Krytykując malarstwo materii i rodzącą się antysztukę, napisze, że „tylko takie obrazy się liczą, w których pod pozorami przypadkowości rozlanych czy wystrzelonych plam – znać jednak domyślną zasadę kompozycyjną” (Przyboś 1963: 217). Autor *Linii i gwaru* skrytykuje nowe tendencje właśnie opierając się na sformułowanej i praktykowanej przez siebie idei konstruktywistycznej w sztuce. Co ciekawe, przy dowartościowywaniu Awangardy Krakowskiej nie wspomina o silnych wpływach właśnie tego kierunku na postulaty „precyzyjnego” dzieła sztuki. Warto zaznaczyć, że po latach właśnie taki zabieg (tym razem z pominięciem Przybosia) zastosuje Tadeusz Kantor, który idee konstruktywistyczne będzie przeciwstawiał sztuce performansu lat osiemdziesiątych.

Retorycznie sytuacja wspomnienia jest o tyle użyteczna, że pozwala stworzyć pełniejszą definicję awangardy – w opozycji do jeszcze nowszych tendencji.

Przyboś, a podobną wypowiedź widać w *Dzienniku bez samogłosek* Aleksandra Wata, próbuje wyznaczyć granice awangardy w ruchu nowej sztuki z początku ubiegłego stulecia. Akcentując znaczenie „Zwrotnicy”, napisze:

[...] bez Peipera i „Zwrotnicy” byłby niemożliwy ów szeroki ruch poetycki w przedwojennej Polsce znany pod nazwą *awangardy*, ten, który rozwijał swoje zmienne prądy w „Linii”, w wileńskich „*Żagarach*”, w „*Naszym Wyrazie*”, w „*Piórze*” itd. (Przyboś 1963: 142).

Przyboś świadomie operuje pojęciem *awangarda*, pomijając twórców (a i cały okres lat przełomu pierwszej i drugiej dekady XX wieku) tradycyjnie za awangardowych uchodzących. Przemilcza przede wszystkim polskich futurystów. Nie tylko pokazuje, że jest „prawdziwym” teoretykiem awangardy. Uwzględnienie jedynie (chronologicznie) późniejszych zjawisk poetyckich daje mu możliwość kreacji swojej osoby na prawodawcę dyskursu, mówiąc językiem Michela Foucaulta (Foucault 1999). Dzięki takiej narracji pokazuje doniosłość Awangardy Krakowskiej poprzez naszkicowanie jej wpływów na twórców późniejszych. Warto wypowiedź autora *Sponad* skonfrontować z zapiskiem Aleksandra Wata. W *Dzienniku bez samogłosek* notuje on:

Beau monde zgubił ich, jak zgubił Cocteau, bo na samym wstępie ich poetyki [...] zastój umysłowo-poetycki, zahamowanie rozwoju tym oportunistycznym, dandyzm w najlepszym razie, i to staroświecki, tym bardziej naturalny, zatem nie odczuwany jako oportunizm, bo Polska jest w poezji opóźniona, więc trzeba kontynuować tradycje, nie odrywać się od społeczeństwa. A przecież przy tym ładunku talentów i dowcipu powinni właśnie oni być awangardą poetycką, a nie my. Wielka szansa poezji polskiej została zwichnięta, stracona, zmarnowana i to się nie da odrobić, puste miejsce zajęli głupcy i dzikusy: Przybosi i Różewicze (Wat 2001: 141).

Dalej autor *Ciemnego świecidła* mówi, że Skamander co prawda nowoczesny, jednak nie odciął się zbyt mocno od estetyki Młodej Polski, przez co „stał się kamieniem przeszkody” (Wat 2001). Widać tu siłę oskarżeń Karola Irzykowskiego, który naszych futurystów określił mianem „Najmłodszej Polski” (Irzykowski 2000).

W wypowiedzi Wata istotne jest nie tylko określenie swojego ugrupowania mianem awangardy, przyznanie sobie najważniejszej roli w kształtowaniu się nowej poezji w Polsce. Ważne jest włączenie w obręb tego ruchu Skamandrytów, którzy w systematyce historycznoliterackiej nie przynależą do głównych „izmów”. Wat posługuje się więc szerszym rozumieniem kategorii awangardy. Jednocześnie jego sposób patrzenia na zjawiska literackie z początku ubiegłego wieku pokazują, że jest on bliższy dzisiejszym, syntetycznym ujęciom awangardy

jako zjawiska szerokiego, heterogenicznego, zakresem swoim graniczącym z pojęciem nowoczesności. Podobnie szerokie znaczenie przypisuje temu terminowi Anatol Stern. W *Futurystach polskich i innych* (Stern 1970) analizuje rolę słowa „w wierszach futurystów i awangardzistów Nowej Sztuki” (Stern 1970: 9). Dodać należy, że czasopismo „Nowa Sztuka” powstałe w 1921 roku właśnie jako wynik syntetycznego postrzegania nowatorskich tendencji. Co więcej, Stern jako przedstawiciel głównego trzonu awangardy nie aspiruje do bycia „prawodawcą”. Jego krytyka dotyczy zarzutów osób, które nie zrozumiały istoty nowoczesności. Stąd jego esej przybiera formę próby analitycznej całego ruchu w kontekście przemian modernistycznych.

W późnych pismach Sterna często pojawia się wyrażenie, w którym pojęcie awangardy wydaje się używane w znaczeniu wykreowanym przez Przybosią. Pisząc o stosunku do poezji Bolesława Leśmiana, mówi o stosunku „naszym, mam na myśli przede wszystkim przedstawicieli futuryzmu i awangardy polskiej” (Stern 1969: 15). Z kolei pisząc o pobycie Igora Strawińskiego w Warszawie, zaznaczy, że *publiczność powitała go z burzliwym entuzjazmem – z takim samym, z jakim powitaliśmy go my, twórcy naszej awangardy poetyckiej* (Stern 1969: 145). Warto także zauważyć, odmienne strategie kreacji nadawcy. Przyboś pokazuje się jako strażnik doktryny, natomiast Stern pisze w konwencji wspomnienia, minionego młodzieńczego buntu. Stern jakby oddawał pojęcie awangardy Przybosiowi. Rzeczywiście, w czasie „burzy i naporu” z początku XX wieku tym pojęciem posługiwali się zwrotniczanie, natomiast futuryści mówili albo o tym kierunku albo o nowej sztuce.

Warto zauważyć, że Julian Przyboś także odnosi się do nowoczesnych definicji terminu awangarda. W eseju *O pojęciu awangardy* (Przyboś 1963) stwierdzi, że awangarda to sztuka, która „podoba się tylko najwrażliwszym” (Przyboś 1963: 228), nielicznym. Tym samym sparafrazuje przedwojenną teorię Tadeusza Peipera, który mówił o sztuce dla dwunastu (Peiper 1979).

Parafraza Przybosią ma dwie funkcje. Pierwszą jest potwierdzenie słuszności i wartości idei Peiperowskich, co tym samym ma retorycznie wzmocnić pozycję nadawcy. Drugą zaś funkcją jest zredefiniowanie, powtórzenie definicji awangardowości. Przyboś redefiniuje „swoje” pojęcie, pokazując pewną ciągłość w działalności artystycznej. Jednocześnie odnosi się do aktualnych (przez cały czas) zarzutów o elitarność sztuki awangardowej, o zbyt wykoncypowanie teoretyczne (mimo programowej masowości). To jest jego strategia pokazująca aktualność, już nie tyle samej poetyki, ile właśnie doniosłość definicji, projektu teoretycznego.

W tym kontekście należy zwrócić uwagę na wypowiedź na temat autora *Tędy* sformułowaną w *Moim wieku* przez Aleksandra Wata:

Bił nas wszystkich dojrzałością myśli. Myśl była bardzo konsekwentna, bardzo skonstruowana. Ale w zamęcie czasu nie widziało się tego – właściwie mówiąc, widziało się, ale to było zupełnie sprzeczne z nowatorami warszawskimi, w ogóle z pierwszą grupą nowatorów. Nasza właściwa rola – jeżeli mówić o naszej roli, której nie mieliśmy – to byliśmy jakimś wycinkiem, zajmowaliśmy jakieś miejsce w całej panoramie zjawisk i tendencji, jakie zachodziły w literaturze (Wat 1990: 40).

Autor *Ja z jednej i Ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka* chce wpisać polską awangardę w szeroki zespół tendencji obecnych w twórczości nowoczesnej. Tym samym stosuje pojęcie awangardy w szerokim znaczeniu. Jest to o tyle istotne, że obraz nowej sztuki tworzony po latach jest u Wata dość pejoratywny. Z jednej strony bowiem mamy „poronny” ruch futuryzmu, z drugiej zaś dopracowany teoretycznie, lecz niedostatecznie ukształtowany literacko program „Zwrotnicy”.

Wat o wstępie do antologii *GGA* stwierdzi: „Jak widzisz, interesujące, bo jednak oczywiście to jest amalgamat, dużo tu marinetyzmu, ale to jest przeciwstawne Marinettiemu. Nietrudno tu widzieć rzeczy bardzo bliskie temu, co się dzieje w dzisiejszej poezji polskiej” (Wat 1990: 42). W dalszej części rozmowy z Czesławem Miłoszem powie, że idee zawarte we wstępnym artykule do pierwszego numeru „Nowej Sztuki” odnieść można do twórczości Tadeusza Różewicza. Widać więc paradoksalny obraz polskiej awangardy kreowany przez Wata. Z jednej strony oddziałuje on strategią wizerunku zdystansowanego wobec młodzieńczego wygłupu (niedoskonałego, niedostatecznie uformowanego). Z drugiej zaś to twórczość, która otwiera nowy rozdział poezji polskiej. W pewien sposób wyprzedzający swoją epokę.

Warto zastanowić się nad tym, który aspekt awangardowej działalności Wat uważa za istotny, na tyle ważny, aby wyrzec wpływ na następne pokolenie pisarzy. Chodzi o uświadomione – także przez Wata – napięcie pomiędzy praktyką poetycką a komentarzem teoretycznym. Autor *Świata na haku* i pod kluczem jako poeta, mówiąc o publikacji *GGA*, opowiada, że autorzy antologii umieścili w niej celowo swoje najgorsze, najdziwniejsze wersje. „Ale co tam jest ciekawe, może najciekawsze z tego okresu, to wstęp, duży wstęp pisany przez nas dwóch” (Wat 1990: 40). Oczywiście mowa o wstępie ułożonym wraz z Anatolem Sternem. Wat poeta bardzo silnie kładzie nacisk na dokonania teoretyczne swoje i polskiego futuryzmu. Oczywiście doniosłość projektu polskiego futuryzmu podkreślana jest retorycznie, wbrew narracji Przybosia. Pokazuje, że niedoskonałości wynikające z przełomowego charakteru tej twórczości, pozostającej jeszcze w fazie eksperymentu, leżały jedynie po stronie poetyki. Że taka poezja musiała zamknąć się w obrębie rozważań metaliterackich. Oczywiście tym samym pokazuje wartość

wierszy, które zaczął tworzyć po okresie futurystycznym. Dalej zaznaczy, że „nie mieliśmy słuchaczy, że nie było uszu, które by nas słuchały i oczu, które by nas widziały. I to nas skazało na to, że staliśmy się poronną formą tego, co wypłynęło dopiero po drugiej wojnie światowej” (Wat 1990: 46–47).

Wat określa tak niefortunność polskiego futuryzmu, diagnozuje niedostateczny wpływ właśnie na narrację dotyczącą awangardy. Przede wszystkim wini za taki stan rzeczy skamandrytów i ich popularność, to, że stali się oni dominującym wzorcem poezji współczesnej. Niezrozumienie poezji futurystycznej wynikało – według Wata – właśnie z tego, że została ona podporządkowana schematowi odczytań. W czasach powstawania *Mojego wieku* wizerunek futuryzmu przykryty był narracją Przybosia o dominującej roli Awangardy Krakowskiej. Stąd taka kreacja wizerunku poety. W późniejszych partiach „pamiętnika mówionego” Wat, wspominając publikację *Piecyka*, swojego przełomowego poematu, powie:

No i – wyobraź sobie – tego rodzaju rzeczy nie mogły, nie miały ani jednej duszy, która by je przyjęła. Ani jednego umysłu i ani jednej świadomości, która mogła by je przyjąć. I stąd poronność tego ruchu, co się zresztą często zdarza. Dużo było białoszewszczyzny. Mnóstwo było wtedy rzeczy pisanych jak Białoszewski (Wat 1990: 47).

Wat pozornie krytyczny i zdystansowany (pomija jednak tłumne zainteresowanie wystąpieniami futurystów (Jarosiński 1978)) pokazuje znaczenie sztuki awangardowej. Ale nie tylko. Taka konstrukcja pozwala przedstawić futurystów jako awangardzistów prawdziwych. Ich niezrozumiałość świadczy właśnie o przełomowym, nowatorskim charakterze tej twórczości. Poza tym ich idee zapisane w komentarzach i manifestach pokazują, że nie tylko doskonale umieją oni definiować teraźniejszość (a tym samym wpływ tradycji kulturowej), ale również określają przyszłość i sposoby działania późniejszej sztuki: „Na całym świecie nowocześni wyróżniali się tym, że wiedzieli, jak się rzeczy mają, a także jak do tego doszło i jak będzie w przyszłości” (Łapiński 2002: 18). Właśnie dlatego, jak twierdzi Zdzisław Łapiński, formułowali normatywne wypowiedzi. Tym samym awangardowość nie dotyczy jedynie krytyki tradycji, lecz także, a może przede wszystkim, jest projektem pozytywnym, próbą stworzenia sztuki przyszłości.

Z kolei Dorota Wojda pisze, że „Przyboś uznaje siebie za nowatora-klasyzystę, bowiem w jego program sztuki wpisany jest konstruktywistyczny imperatyw rugowania sztuki współczesnej (aktualnej)” (Wojda 2002: 159). Tym samym badaczka określa kreację Przybosia jako tego, który próbuje budować obraz awangardy w stosunku do sztuki współczesnej. O ile autor *Sponad* jest krytyczny

wobec neoawangardy i tak buduje znaczenie prądów sprzed stu lat, o tyle Wat pokazuje doniosłość nowej sztuki poprzez szukanie analogii w późniejszej estetyce. Dlatego poeta próbuje wpisać awangardę nie tylko w ruch przemian z początku ubiegłego wieku, ale także w następujące po niej projekty. Stąd taka jego pozycja nadawcza:

Futuryzm w Polsce a latach 1919–1924 był spóźniony o lat dziesięć, nawet w stosunku do Rosji, i znalazł już gotowe obce wzorce [...] Pozostał ruchem poronnym, nie wpłynął w sposób wyraźny na poetów późniejszych. Jednakże dalej autor *Mopsozelażnego piecyka* zaznacza, że była to prawdziwa antypoezja, antyliteratura, w dzijszym znaczeniu tego słowa” (Wat 2015: 832).

Całościowy, syntetyzujący sposób przedstawiania awangardy Wata odmiennie wygląda w przypadku wspomnień i analiz Adama Ważyka. W *Dziwnej historii awangardy* poeta posługuje się określeniami używanymi przez samych twórców nowej poezji (np. futuryści warszawscy). Chce dokładnie pokazać różnice między „izmami” (bardzo przecież zniuansowane). Postępuje tak, ponieważ koncentruje się na analizie poetyki wierszy. Trudność, jaką Ważyk dostrzega w swojej metodzie, jest relacja pomiędzy estetyką a teorią, awangardowym metatekstem:

W pierwszych latach niepodległości ogłaszano programy i manifesty poetyckie, prowadzono namiętne polemiki. Co najmniej dziewięćdziesiąt procent tych publikacji nie miało nic wspólnego ze znaczącą praktyką poetycką i nie wpływało na jej przebieg. Najwięcej hałasu teoretycznego robili ekspresjoniści ze „Zdroju”, którzy nie mieli czym się wykazać w praktyce (Ważyk 1976: 38).

Poeta stosuje szerokie ujęcie awangardy. Zastępuje je czasami określeniem ruch nowatorski (Ważyk 1976: 68). W swojej publikacji używa terminu „nowator czy awangardzista” (Ważyk 1976). Pokazuje tym samym, że nie jest pewny definicji terminu „awangarda”. Jednocześnie widać, że te określenia traktuje synonimicznie. Tym samym obraz awangardy tworzonej przez Ważyka również jest ujęciem syntetycznym. Dotyczy więc nie samej poetyki wierszy, ile właśnie cechy charakterystycznej, jaką jest nowoczesna poezja. Jest nią powiązanie – trudne do określenia – relacji z autokomentarzem. Jednocześnie poeta wpisuje awangardę sprzed stu lat w relację do nowszych tendencji artystycznych. W przedwojennej jeszcze wypowiedzi Ważyk mówił o zawłaszczaniu pojęcia awangardy przez zwrotniczán:

Za kolebkę *awangardy* uchodzi Kraków. Nazwę tę przyjął prąd literacki, reprezentowany przez grupę poetów, którzy początkowo skupiali się przy osobie Tadeusza Peipera, zanim każdy z nich zdobył własne, odrębne oblicze. Ten prąd krakowski był

tylko wąską bardzo stateczną odnogą szerokiego, burzliwego potoku „Nowej Sztuki”, który niestety rozproszył się, zamarł, wsiąkł w piasek milczenia (Śpiewak 1939).

Analizy Ważyka służą mu do tego, aby pokazać specyfikę twórczości sprzed stu lat. Poeta zauważa, że nowa sztuka zapoczątkowała tę tendencję, natomiast za koniec awangardy uznaje on twórczość zdyskursyfikowaną, skoncentrowaną na metatekście (która doszła do głosu po drugiej wojnie światowej). Tym samym nie tylko operuje ideami teoretycznymi, lecz przede wszystkim akcentuje wartość literacką projektu nowej sztuki. Nie wyjaśnia on, jakie są różnice, jakie znaczenie ma projekt awangardowy dla przyszłości. Jego analizy poetyki wierszy są próbą stworzenia tradycji estetycznej nowoczesnej poezji polskiej. Jednak skupia się także na tym, że późniejsi poeci mogą korzystać (i korzystają) z idei wytworzonych przez awangardystów. Wypowiedź Ważyka pokazuje, że późniejsze tendencje badawcze utożsamiające modernizm z awangardą (obecne między innymi u Theodora W. Adorna, Petera Bürgera *etc.*), pozwalające traktować ruch awangardowy syntetycznie, używając dużych kwantyfikatorów (Adorno 1994) nie odbiegały od zamysłu twórców awangardowych, którzy w początkach wieku koncentrowali się na niuansowaniu poetyk i teorii. Jednocześnie widać, jakie niebezpieczeństwa wiążą się z takim podejściem. Bowiem:

Proces ten rozpoczął się zresztą w połowie lat dwudziestych, kiedy następowała terminologiczna zmiana warty: był to czas, gdy „awangarda” stopniowo zastępowała „nową sztukę”. [...] ceną, jaką za tę korekturę *terminologiczną zapłaciła rodzima nowatorska literatura, był zanik wiązki możliwości, które znalazły się poza obszarem zakreślonym przez coraz bardziej wypływowy w kolejnych latach dyskurs konstruktywistyczny* (Wójtowicz 2017: 12).

Łatwość zawłaszczania tego terminu to jedno z niebezpieczeństw. Kolejnym jest utrudnianie jasnego zdefiniowania awangardy i awangardyzmu. Dlatego właśnie twórcy poezji nowoczesnej po latach zabierają głos, próbując stworzyć obraz ruchu, który zmienił oblicze sztuki współczesnej. Jednakże mają świadomość, że upowszechnienie się terminu „awangarda” stworzyło duży kwantyfikator. Tym samym problem jest nie tylko z definicją nurtu, ale także z epoką nowoczesności. Czy ona bowiem była pierwsza i wpłynęła na twórczość późniejszą, czy może stała się częścią epoki modernizmu, w której wiele zjawisk i procesów się mieści? Wypowiedzi „wspomnieniowe” spisane *ex post*, uwzględniające również recepcję historycznoliteracką, pokazują wieloznaczność tych pojęć. Jednocześnie te teksty świadczą o tym, że twórcy awangardowi są świadomi stworzenia przez nową sztukę sposobu komunikacji opartego na estetyce osadzonej w metatekście. Kreowanie obrazu awangardy po latach ilustruje doniosłość jej dokonań.

Jednocześnie naprzemienne akcentowanie jakości literackich i teoretycznych pokazuje, że status tej twórczości wynikający z napięcia pomiędzy tymi dwiema tendencjami jest dla awangardy konstytutywny.

Bibliografia

- Adorno Theodor W. (1994), *Teoria estetyczna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa.
- Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki* (1978), wstęp. Zbigniew Jarosiński, wyb. i oprac. Helena Zaworska, Wrocław.
- Duk Józef (2017), *Czego jeszcze nie wiemy o biografii Przybośia?*, w: *Przyboś dzisiaj*, red. Zenon Ożog, Janusz Pasterski, Magdalena Rabizo-Birek, Rzeszów: 543–548.
- Foucault Michel (1999), *Kim jest autor?*, przeł. Michał M. Markowski, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, przeł. Bogdan Banasiak i in., oprac. Tadeusz Komedant, Warszawa: 199–219.
- Jarosiński Zbigniew (1978), *Wstęp do: Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp. Zbigniew Jarosiński, wyb. Helena Zaworska, Wrocław.
- Irzykowski Karol (2000), *Słoń wśród porcelany*, Gdańsk.
- Łapiński Zdzisław (2002), *Szkoła lwowsko-warszawska, Awangarda Krakowska, konstrukttywizm łódzki*, w: *Stulecie Przybośia*, red. Stanisław Balbus i Edward Balcerzan, Poznań: 15–26.
- Peiper Tadeusz (1979), *Tędy*, w: tegoż, *Pisma wybrane*, oprac. Stanisław Jaworski, Wrocław.
- Przyboś dzisiaj* (2017), red. Zenon Ożog, Janusz Pasterski, Magdalena Rabizo-Birek, Rzeszów.
- Przyboś Julian (1963), *Sens poetycki*, Kraków.
- Przyboś Julian (1963), „Zwrotnica” Tadeusza Peipera, w: tegoż, *Sens poetycki*, Kraków: 134–148.
- Przyboś Julian (1963), *Falszywe sygnały nowości*, w: tegoż, *Sens poetycki*, Kraków: 241–251.
- Przyboś Julian (1963), *O pojęciu awangardy*, w: tegoż, *Sens poetycki*, Kraków: 261–270.
- Przyboś Julian (1963), *Sens poetycki*, w: tegoż, *Sens poetycki*, Kraków: 50–61.
- Przyboś Julian (1963), *Sztuka abstrakcyjna, jak z niej wyjść?*, w: tegoż, *Sens poetycki*, Kraków: 215–224.
- Przyboś Julian (1970), *Zapiski bez daty*, Warszawa.
- Stern Anatol (1969), *Legendy dni naszych*, Kraków.
- Stern Anatol (1969), *Leśmian a jego współcześni*, w: tegoż, *Legendy dni naszych*, Kraków: 11–18.
- Stern Anatol (1969), *Spotkania ze Strawińskim*, w: *Legendy dni naszych*, Kraków: 144–153.
- Stern Anatol (1970), *Poezja zbuntowana. Szkice i wspomnienia*, Warszawa.
- Stern Anatol (1970), *Bruno Jasiński, poeta tragiczny*, w: tegoż, *Poezja zbuntowana. Szkice i wspomnienia*, Warszawa: 99–177.
- Stern Anatol (1970), *Futuryści polscy i inni*, w: tegoż, *Poezja zbuntowana. Szkice i wspomnienia*, Warszawa: 5–97.
- Stern Anatol (1970), *Z nie domkniętej nocy (O poezji Juliana Tuwima)*, w: tegoż *Poezja zbuntowana. Szkice i wspomnienia*, Warszawa: 375–405.

- Stulecie Przybosia* (2002), red. Stanisław Balbus i Edward Balcerzan, Poznań.
- Śpiewak Jan (1939), *Rozmowa z Adamem Ważykiem*, „Sygnały”, nr 65: 5.
- Wat Aleksander (1990), *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. I, oprac. Lidia Ciołkoszowa, Warszawa.
- Wat Aleksander (2001), *Dziennik bez samogłosek*, oprac. Krystyna i Piotr Pietrychowie, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. 3, Warszawa.
- Wat Aleksander (2015), *Notatniki*, oprac. Adam Dziadek i Jan Zieliński, Warszawa.
- Ważyk Adam (1976), *Dziwna historia awangardy*, Warszawa.
- Wojda Dorota (2002), *Związki między awangardą Juliana Przybosia i klasycyzmem Jarosława Marka Rymkiewicza*, w: *Stulecie Przybosia*, red. Stanisław Balbus i Edward Balcerzan, Poznań: 153–168.
- Wołowicz Grzegorz (1999), *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*, Wrocław.
- Wójtowicz Aleksander (2017), *Nowa Sztuka. Początki (i końce)*, Kraków.

DOI: 10.31648/pl.6979

JACEK KOWALSKI

Kazimierz Pulaski University of Technology and Humanities in Radom

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7671-5411>

e-mail: j.kowalski@uthrad.pl

**Einige Bemerkungen zur literarischen Intermedialität
und zur filmischen Interbildlichkeit der Plastik
des „lesenden Klosterschülers“
(*Sansibar oder der letzte Grund* von Alfred Andersch)**

**Kilka uwag o literackiej intermedialności oraz filmowej
interobrazowości rzeźby „Czytającego Nowicjusza”
(*Sansibar oder der letzte Grund* Alfreda Anderscha)**

**A few remarks about the literary intermediality and cinematic
interfigurativeness of the sculpture “The Book Reader”
(*Sansibar oder der letzte Grund* by Alfred Andersch)**

Słowa kluczowe: literacka intermedialność, filmowa interobrazowość [interfiguratywność], Alfred Andersch, Walter Benjamin, rzeźba „Czytającego Nowicjusza”

Keywords: literary Intermediality, cinematic Interfigurativeness, Alfred Andersch, Walter Benjamin, Sculpture of “The Book Reader”

Abstract

This article consists of four parts: the first, which briefly outlines the interdependence of literature and media such as film and photography in the context of narrative strategies related to World War II; the second is the intermedial location of “The Book Reader” as an expressionist sculpture by Ernst Barlach in the story of novel A. Andersch “Sansibar oder der letzte Grund” (relation: kaleidoscope of characters – sculpture) in the context of the concept of “Aura” by W. Benjamin, the third – cinematic interimage of the sculpture “The Book Reader” (sculpture–film relationship) and a summary of the considerations taken.

Literatur und Medien (Fotografie und Film) – Interdependenz der Begriffe

Die literarische Kommunikation im Medienzeitalter bedient sich unterschiedlicher Medienarten, d.h. Vermittlungsformen (Installation, Malerei, plastische Künste, Musik) und medienorientierter Darstellungstypen. Die immer stärker werdende Relevanz solcher (audiovisueller) Erzählmedien wie Fotografie und Film¹ manifestiert sich im Kontext deutschsprachiger Literaturtexte nach 1945, die den Zweiten Weltkrieg thematisieren, weil mit der Darstellung der unvorstellbaren Kriegsgräuere aus erzähltheoretischer Sicht zwei grundlegende Erkenntnispunkte in den Vordergrund gerückt werden: der fiktionale (fingierte Wirklichkeitsaussage) und der nichtfiktionale (dokumentarische) Aspekt bei der Textanwendung der Erzählmedien wie Fotografie und Film. Auch die Textform und Erzähltechnik beginnt von vielen Schriftstellern, z.B. bei Alfred Andersch (Bühlmann 1973: 138) oft experimentell betrachtet zu werden, was anderen nichtliterarischen Ausdrucksmitteln einen natürlichen Weg öffnet (z.B. simultane Figurenführung, Stilisierung eines literarischen Erzähltextes zu einem Drehbuch bzw. der Perspektivenwechsel auf der Ebene der Erzählperspektive (Sollman 1994: 37). Das Besondere daran ist, dass ein literarischer Text bzw. eine literarische Aussage die Form und Funktion eines solchen nichtliterarischen Ausdrucksmittels übernehmen kann. Darüber hinaus:

[...] führt (es – J.K.) zu forcierten Distinktionskämpfen zwischen Literatur und audiovisuellen Medien, zur Neubestimmung der Autorposition und zur verstärkten Integration intertextueller und intermedialer Darstellungstechniken in literarische Texte. Zudem gewinnt, wie es exemplarisch an den zwischen historischen Fakten und Fiktionalisierung oszillierenden Geschichtserzählungen W.G. Sebalds abzulesen ist, die Verwischung der Grenzen zwischen virtueller Medienwelt und «realer» Welt, zwischen geschichtlicher Dokumentation und literarischer Fiktion, als Darstellungsproblem an Brisanz und Aktualität (Kaulen 2010: 364).

Zu beachten ist auch, dass sowohl die Literatur als auch die Erzählmedien, mit welchen sie kooperiert, jeweils ihre funktionelle Souveränität beibehalten können, d.h. voneinander unabhängig bleiben. Deswegen kann man meines Erachtens nicht nur von einer „Medienwissenschaft der Literatur“ (Ludorowska 2000: 113), sondern von einer Literaturwissenschaft der Medien sprechen, weil aus heutiger narratologischer Sicht dem Erzählmedium die konkrete Rolle einer

¹ Ich erwähne absichtlich das Medienpaar: Fotografie und Film, weil das eine visuelle Erzählmedium das andere bedingt, sowohl auf textueller als auch auf visueller Erzählebene – J.K.

narrativen Vermittlungsinstanz zugewiesen werden kann. Im vorliegenden Artikel möchte ich mich auf die Kunstfigur der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ im Lichte der literarischen Intermedialität und der filmischen (romanbezogenen) Interbildlichkeit konzentrieren.

Einige Bemerkungen zur literarischen Intermedialität der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ im Kontext des Aura-Begriffs von Walter Benjamin

Die Formulierung „literarische Intermedialität“ verstehe ich als Paraphrase der Worte Walter Benjamins über den Begriff der „Aura“ des Kunstwerkes in der Zeit seiner technischen Reproduzierbarkeit, die lauten: »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«. (Benjamin 2011: 104) Das Kunstwerk hat in der Zeit seiner technischen Reproduzierbarkeit seine einzigartige und einmalige Eigenschaft verloren – seinen ästhetischen Wert – und ist zu einem Instrument in der Zeit der technisierten Massenkommunikation geworden. Ähnlich weist auch die Literatur als Medium, das in ikonografischer Umgebung und unter Mitbeteiligung anderer Künste ja ebenfalls Reproduktionstechniken verwendet, starke Tendenzen zur Absorption von Merkmalen des medialen, d.h. fotografischen und filmischen Diskurses auf. Daher haben wir es mit zahlreichen Interbildlichkeitsverfahren nicht nur auf intertextuellem und intermedialem Boden zu tun (Entfernung vom Original oder Nachahmung, Annäherung an Merkmale des Originals z.B. in gattungsmäßiger Hinsicht, oder verstanden als Teil der narrativen Struktur des literarischen Werkes), sondern auch auf ideologischem Boden (Präfiguration, d.h. Übergang von einem Zeichensystem zu einem anderen – Literatur-Fotografie, Literatur-Film). Charakteristisch für die Entwicklungsphase des Intermedialitätsbegriffes zwischen 1960 bis zum Ende der 1980er Jahre ist die Debatte, die sich auf Film und Literatur konzentriert – mit besonderer Rücksicht auf die wechselseitige Konnexion beider Erzählmedien, denn Mitte der 1970er Jahre entstehen solche Begriffe wie *filmische Literatur* und *literarisierter Film*. (Rajewsky 2002: 40–41). Der Schriftsteller Alfred Andersch integrierte die Plastik „des lesenden Klosterschülers“ in die Romanhandlung, um einen spezifischen Freiheitswillen der jeweiligen Romanfigur auszulösen. Im Kaleidoskop der verschiedenen Charaktere und Lebenserfahrungen gelingt jeder Romanfigur unter dem Einfluss der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ die Selbstverwirklichung in einem totalitären Staat. Diese Selbstverwirklichung ereignet sich auf den verschiedenen Bedeutungsebenen: die Verantwortung für die eigene Tat (der Junge),

die bewusste Befreiung von den sozial-politischen Zwängen (der Funktionär Gregor), der existenzielle Entschluss, dem die Erkenntnis der eigenen Lebenslage zugrunde liegt (Fischer Knudsen), Flucht und Bewahrung des Menschenseins (Judith Levin) und der Tod als Protest gegen die Starre der bedrohten Welt und die geistige Erfahrung des wahren Ichs (der Pfarrer Helander). Die Medialität der expressionistischen Skulptur verbindet im literarischen Sinne zwei Aspekte der intermedialen Erzählperspektive² (Kowalski 2009: 34):

- die Perspektive der Nähe – direkte und detaillierte Beschreibung des kunstgeschichtlichen Objektes in der Kirche;
- die Perspektive der Ferne – Verhältnisse zu anderen Romanfiguren (Gregor, Knudsen, Judith, Helander, Junge);
- den Erzählpunkt, an dem die fotografische Perspektive der Nähe und der Ferne zusammenfallen – z.B. Gregors Projektion des Ichs dank der Konfrontation mit der Skulptur in der Kirche, die man meines Erachtens in der fotografischen Sprache als den entscheidenden Augenblick im Sinne von Henri Cartier-Bresson bezeichnen kann:

Das Auge muss in der Realitätsszene einen Gegenstand finden und sich auf ihn konzentrieren. Die Aufgabe der Kamera besteht allein darin, die Entscheidung, die das Auge gefällt hat, auf den Film zu übertragen. (Stiegler 2010: 203).

Durch die Konfrontation mit der Holzfigur begreift beispielsweise Gregor eine Hauptfunktion des Lesens, die auf der unabhängigen, distanzierten Einstellung (Perspektive der Ferne) zum Gelesenen beruht. Als kommunistischer Funktionär musste er ausgewählte Texte lesen, die eine an der Ideologie der Partei orientierte Lesart forderten. Das Wesen dieses Lesens zielt auf die kritische Einstellung zum Text ab und es weist auf die Gedankenfreiheit hin, der eine individuelle, unabhängige Lesemotivation zugrunde liegt:

Er [der „lesende Klosterschüler“ – J.K.] trägt unser Gesicht, dachte er, das Gesicht unserer Jugend, das Gesicht der Jugend, die ausgewählt ist, die Texte zu lesen, auf die es ankommt. Aber dann bemerkte er auf einmal, dass der junge Mann ganz anders war. Er war nicht versunken. Er war nicht einmal an die Lektüre hingeben. Was tat er eigentlich? Er las sogar in höchster Konzentration. Aber er las kritisch. Er sah aus, als wisse er in jedem Moment, was er da lese (Andersch 1970: 39).

² Einige bild- bzw. filmorientierte Erzähltechniken (jedoch ohne direkten Bezug auf den Aura-Begriff von W. Benjamin) habe ich anhand ausgewählter Texte von A. Andersch in folgender Arbeit analysiert und zusammengefasst.

Die detaillierte Beschreibung der Skulptur im Romantext gilt meines Erachtens als klassisches Beispiel für die literarische Visualität der bildenden Künste – es ist ein Textbild:

Die Figur stellte einen jungen Mann dar, der in einem Buch las, das auf seinen Knien lag. Der junge Mann trug ein langes Gewand, ein Mönchsgewand, nein, ein Gewand, das noch einfacher war als das eines Mönchs: einen langen Kittel. Unter dem Kittel kamen seine nackten Füße hervor. Seine beiden Arme hingen herab. Auch seine Haare hingen herab, glatt zu beiden Seiten der Stirn, die Ohren und die Schläfen verdeckend. Seine Augenbrauen mündeten wie Blätter in den Stamm der geraden Nase, die einen tiefen Schatten auf seine rechte Gesichtshälfte warf. Sein Mund war nicht zu klein und nicht zu groß; er war genau richtig, und ohne Anstrengung geschlossen. Auch die Augen schienen auf den ersten Blick geschlossen, aber sie waren es nicht, der junge Mann schlief nicht, er hatte nur die Angewohnheit, die Augendeckel fast zu schließen, während er las. Die Spalten, die seine sehr großen Augendeckel gerade noch frei ließen, waren geschwungen, zwei großzügige und ernste Kurven, in den Augenwinkeln so unmerklich gekrümmt, dass auch Witz in ihnen nistete. Sein Gesicht war ein fast reines Oval, in ein Kinn ausmündend, das fein, aber nicht schwach, sondern gelassen den Mund trug. Sein Körper unter dem Kittel musste mager sein, mager und zart; er durfte offenbar den jungen Mann beim Lesen nicht stören (Andersch 1970: 39).

Der intermediale Charakter der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ ist direkt mit dem Begriff der Transzendenz verbunden, d.i. mit der menschlichen Disposition zur Freiheit. Der Mensch ist frei, weil er, ob er feige oder mutig ist, eine bestimmte Entscheidung über seine weitere Handlung treffen kann. Deswegen liegt jeder Romanfigur ein bestimmte Perspektive der Nähe und Ferne zugrunde, die im Kontext der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ allen Romanfiguren die Verwirklichung ihrer individueller Freiheitsideale ermöglicht.

Einige Bemerkungen zur filmischen Interbildlichkeit der Plastik des „lesenden Klosterschülers“

Die Interbildlichkeits-Konzeption Bruns (Bruns, online) mit Blick auf die Verwandtschafts- und Beziehungsverhältnisse zwischen Bildern abgeleitet von Intertextualität und von Intermedialität steht in der Nähe des älteren kunsthistorischen Paradigmas der Ikonographie – auch hier handelt es sich um das Auffinden von Bildmotiven, Bildreihen, Stilanlehnungen u.ä., weshalb sie von manchen als modische Neuformulierung älterer Verfahren der Bildanalyse abgelehnt wird (Bruns, online).

Die frühesten Aspekte der Interbildlichkeitskonzeption in der deutschen Gegenwartsliteratur nach 1945 lassen sich an keinem literarischen Beispiel so gut

veranschaulichen wie an dem im Jahre 1957 veröffentlichten Roman *Sansibar oder der letzte Grund* von Alfred Andersch, der von Anfang an als medienreiche Unterlage bzw. als ein literarisches Drehbuch, d.h. ein anschauliches Kaleidoskop von Gestalten und Motiven „Prinzip der parallelen Figurenführung“ (Hinderer 1994: 152) für das filmische Erzählmedium konzipiert war:

Von Anfang an hat man in der fotografischen Kunst das Medium einer kosmologischen Weltansicht erkannt, ein Medium, welches das wahre Verhältnis des Menschen zur leblosen Gegenstandswelt, sein Bezogensein zu allem Seienden neu zur Geltung bringt, also menschliche Wirklichkeit als Realitätsbezug erschließt, wie es Anderschs Intentionen entspricht (Bühlmann 1973: 131).

In Bezug auf den aktuellen Forschungsstand wird Interbildlichkeit als dynamischer Prozess behandelt (Rybszleger 2013: 103), der innerhalb bestimmter kultureller Rahmenbedingungen stattfindet und im kollektiven Gedächtnis funktioniert. Im Kontext der Kunstfigur als Ideal der zeitlosen Freiheit kann man die Verwirklichung der individuellen Freiheitsideale der anderen Romanfiguren sehen. Der Roman als literarischer Text ist im Spannungsfeld zwischen Fotografie, Kunst und Verfilmung zu untersuchen. Als literarisches „Fotoobjekt“ (Grąbczewska 2013: 13), das das Zentrum der Erzählstruktur bildet, gilt die Kunstfigur des „lesenden Klosterschülers“, das nicht nur eine fiktive „sechste“ Romanfigur ist, sondern auch als ein authentisches Exponat im Museum in Güstrow zu besichtigen ist. Unter der Formulierung „literarisches Fotoobjekt“ ist das Resultat eines Medienwechsels zu verstehen, d.h. das Resultat einer Übersetzung der Kunst in das literarische und dann in das filmische Feld (Lewicki/Ohneheiser 2001: 40), denn die Fotografie als Erzählmedium kann nicht nur dynamische (Fotosequenz), sondern auch statische Objekte registrieren (Chmielecki 2008: 114). Das Konzept des literarischen Fotoobjektes, das im Roman *Sansibar oder der letzte Grund* an der interbildlichen Figur des „lesenden Klosterschülers“ geschildert wird, gleicht meines Erachtens dem temporalen Charakter des fotografischen Erzählmediums – einem visuellen Freiheitssymbol:

Einen Augenblick immortalisierend isoliert die Photographie einen Moment aus dem Zeitkontinuum und hebt damit die Zeitlichkeit gleichsam auf, denn ohne die Referenzpunkte vorher und nachher gibt es keine Zeit (Hertrampf, online).

Der Schriftsteller Alfred Andersch gilt als ein Vorläufer des fotografischen Blickes in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1945. Davon zeugt die literarische Darstellungsform seines Romanerstlings, d.h. die Zerstückelung der Figurenpanorama in einzelne Schicksalsdarstellungen, was eine alineare Textlektüre fördert und an die filmische Erzähltechnik des Cutting erinnert:

Anderschs Erzählhaltung [...] entspricht ganz der Haltung der Filmkamera: durch filmische Querschnitt-Technik, durch ständigen Wechsel der Perspektive [...] wird gleichsam die Distanz, der leere Raum zwischen den Figuren ausgemessen (Bühmann 1973: 135).

Diese Form ähnelt auch dem Prinzip eines Fotoalbums, in dem die einzelnen Fotofiguren eine willkürliche Chronologie und oft autobiographische Merkmale im Verhältnis zum Schriftsteller aufweisen. Genauso wie mit Hilfe des Fotoapparats kann man die literarische Wirklichkeit durch sprachliche Ästhetik abbilden, d.h. in eine fotoähnliche Sprache übersetzen, dank welcher die Einzelfiguren und Gegenstände als bildhafte Konstrukte in die Nähe einer literarischen Fotoperspektive gerückt werden. Fotografierte Kunstobjekte sind als eine Art Symbiose zwischen der Darstellungstechnik und dem Darstellungszweck zu verstehen. Das betrifft in erster Linie die angesprochene Kunstfigur des „lesenden Klosterschülers“, die als kunsthistorische Versinnbildlichung im konkreten Sinne in die Handlungsstruktur integriert worden ist, um dann als literarisches Kunstobjekt ins filmische Feld übersetzt zu werden, d.h. es wurden von der Filmexpedition entsprechende Aufnahmen der fiktiven Handlungsorte in der ehemaligen DDR gemacht, die den Erzählrahmen der gleichlautenden Verfilmung ausmachten (Niggemeier: 90). Die Figur des „lesenden Klosterschülers“ als Erzählzentrum des Romans ist demnach als Kunstzitat im Romantext und als fotografisch-filmisches statisches Objekt zu verstehen, das zwischen Kunst, Literatur und Verfilmung erzählt wird, d.h. im einflussreichen intermedialen Gewand dargestellt wird.

Der interbildliche Charakter der Figur des „lesenden Klosterschülers“ hat seinen Ursprung in den kulturellen und historischen Ereignissen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, d.h. in der Zeit, in welcher die fotografische Kunst als visuelles Erzählmedium der Re-präsentation im Zusammenspiel mit anderen bildenden Künsten, d.h. mit plastischen und malerischen Künsten, ihre Blüte erlebte. Zwischen Kunst und Foto kam es jedoch zur funktionellen Zersplitterung ins Ästhetische und ins Mechanische:

In der Frage, ob Photographie als Kunst gelten könne, waren Baudelaire und Figuiere entgegengesetzter Meinung, aber über das Kriterium von Kunst herrschte vollkommene Einigkeit zwischen ihnen: Wirkliche Kunst muss geprägt sein von der Individualität und phantasievollen Interpretation ihres Schöpfers (Stiegler 2010: 64).

Dieser Stellungnahme ist zu entnehmen, dass keinesfalls eine Kooperation zwischen Kunst in Form einer expressionistischen Skulptur und zwischen anderen sich zu dieser Zeit weiterentwickelnden Darstellungsmedien wie Fotografie und Film möglich wäre, denn wie weiter in demselben Artikel zu lesen ist:

Und wenn es noch so mühsam war, den Apparat vorzubereiten, das Bild zu komponieren, die Camera in Gang zu setzen und das Bild zu entwickeln, dieses Verfahren galt trotzdem (im besonderen Kontext seiner Zeit) als ein im Vergleich zur Arbeit mit dem Zeichenstift auf Papier nicht nennenswerter Aufwand (Stiegler 2010: 64).

Dies stimmt meines Erachtens nicht, weil die Hände des Künstlers Ernst Barlach, der die Skulptur des „lesenden Klosterschülers“ geschnitzt hat, doch zur Umsetzung eines an die Vollkommenheit und an die ewige Freiheit erinnernden Kunstwerkes in das literarische und dann in das filmische Feld beigetragen haben. Die Fotogenität der Kunst, d.h. ihre Disposition im Zusammenwirken mit dem filmischen Erzählmedium, das Ästhetische und das Mechanische (technische Reproduzierbarkeit auf fotografischer und filmischer Ebene) miteinander verbinden zu können, erklärt das intermediale Potenzial der Figur des lesenden Klosterschülers. Selbst im Jahre 1859 wurde der Terminus Technicus *Photosculpture* [*Fotoskulptur*] von Francois Willème geprägt (Gerling 2010: 153). Dabei handelte es sich um Erzielung eines Bewegungszustands einer Skulptur in Form von narrativen Fotosequenzen. Dies war möglich dank mehrerer Kameras, die bei der Foto- bzw. Filmaufnahme eingesetzt wurden. Friedhelm Niggelmeier bedient sich sogar in seiner Arbeit, dem Metatext (Génette 1993: 13) zum Romantext *Sansibar oder der letzte Grund*, folgender Formulierung: *Schreibender Bildhauer und ästhetischer Schriftsteller* (Niggelmeier: 72) um auf die Zusammenhänge zwischen Kunst und Literatur hinzuweisen. Alfred Andersch hat sich bei der Textproduktion seines literarischen Erstlings an der fotografischen Denkweise orientieren müssen, denn er hat die Barlachsche Figur des „lesenden Klosterschülers“ als Vermittlungsprinzip in der bestimmten Textsequenz eingesetzt, d.h. als Kunstmedium der Freiheitserfahrung für jede von den fünf Romanfiguren konzipiert. Die Textsegmentierung des Romantextes in 37 Textabschnitte entspricht meines Erachtens der Simulation einer Bewegung, in dessen Zentrum die Schlüsselfigur des „lesenden Klosterschülers“ steht. Ein Romantext ähnelt in seiner Erzählstruktur dem filmischen Erzählprinzip:

Der Film zeigt die Relativität von Zeit, Raum und visueller Perspektive, die Fragmentarität der Wahrnehmung, die Simultaneität der Erfahrungen; auch dem Drang nach Bewegung kommt dieses Medium am überzeugendsten entgegen (Rajewsky 2002: 29).

Das so genannte „Lesemotiv“ hat Ernst Barlach fasziniert. Viele von seinen Plastiken zeigen lesende Figuren. Neben dem „lesenden Klosterschüler“ sind das „Der Buchleser“, „Lesender Mann im Wind“ oder „Lesende Mönche“. Das Lesemotiv, das mit einer tiefen Versenkung ins Buch eng zusammenhängt, entspricht

genau der Absicht von Alfred Andersch, der dieses Motiv zum Zentrum seines Romans gemacht hat. Obwohl die Plastiken von Ernst Barlach, darunter auch „Der lesende Klosterschüler“, als ausdruckskräftige expressionistische Meisterstücke ihrer Zeit gewertet wurden, waren sie in der Zeit des Nationalsozialismus einer politischen Gefahr ausgesetzt, weil sie verbotene Inhalte in der Öffentlichkeit allzu deutlich präsentierten. Sie fielen unter den Begriff der sogenannten „Entarteten Kunst“, der von den Nationalsozialisten geprägt wurde. Unter diesem Begriff ist Folgendes zu verstehen:

Diffamierende Bezeichnung aller Kunstwerke und -strömungen, die dem engen und rückständigen Kunstverständnis der Nationalsozialisten und ihrem zwanghaften Schönheitsideal nicht entsprachen. Das in rassistischer Terminologie für angebliche Verfallserscheinungen verwendete Wort ‚Entartung‘ richtete sich vor allem gegen die verschiedenen Richtungen der Moderne – Impressionismus, Expressionismus, Kubismus, abstrakte Kunst, Fauvismus, Dadaismus, neue Sachlichkeit – aber auch gegen alle politisch nicht genehmten Werke (Ritter 2003: 131).

Der „lesende Klosterschüler“ als eine reale Kunstfigur war in der Zeit vor dem Kriegsausbruch bis 1939 durch die NS-Politik bedroht, die mit ihrer faschistischen Ideologie gegen jede freie Kunst, die zur Beeinflussung des gesellschaftlichen Denkens der damaligen deutschen Gesellschaft beitragen konnte, hart und entschlossen kämpfte. Entweder wurden die Holzskulpturen aus den öffentlichen Treffpunkten wie Museen und Ausstellungen weggeschafft oder sie wurden einfach vernichtet. Im Roman von Alfred Andersch gibt es eine direkte Anspielung auf die sog. „Entartete Kunst“, auch „Verfallskunst“ genannt, die der Leser aus dem Munde des Pfarrers Helander, des fiktiven Schützers der Holzfigur, erfährt. Die Vorkriegsgeschichte wird literarisch zitiert:

Er steht nun einmal auf der Liste [...] Auf der Liste der Kunstwerke, die nicht mehr in der Öffentlichkeit gezeigt werden sollen (Andersch 2007: 27).

Ernst Barlach als Ästhet und Bildhauer hat viele Gemeinsamkeiten mit Alfred Andersch. Ihre Ansichten über die Kunst und Natur waren fast identisch. In dem „lesenden Klosterschüler“ sah Ernst Barlach das Menschliche, das jeder schwierigen Zeitprobe Widerstand leisten konnte. Die Plastik des „lesenden Klosterschülers“ war eine Waffe gegen den Nationalsozialismus und gegen alle Versuche der Manipulierung des Menschen. Folgerichtig stellte diese wie auch andere Holzfiguren eine ernsthafte Bedrohung für das totalitäre Regime dar, das sich jeden menschlichen Bereich der Kreativität und der geistigen Freiheit unterzuordnen versuchte. In einem seiner Briefe schrieb Ernst Barlach:

Der künstlerische Wert oder Unwert meiner Arbeiten steht außerhalb der von der politischen Polizei zu treffenden Entscheidungen. Meine Kunstwerke sind [...] Schilderungen rein menschlicher und zeitloser Zustände (Droß 1969: 66).

Das interbildliche Potenzial spiegelt sich gerade deswegen in der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ wider, weil er neben einem Kunstwerk auch eine Symbolfigur ist – genauso wie das fotografische Erzählmedium die Zeit im bestimmten Sinne aufheben kann, um *das Unsichtbare sichtbar zu machen* (Hertrampf, online). Aus der expressionistischen Sicht wird die Holzfigur fast wie eine denkende, den höchsten Sinn des Menschenlebens umfassende Gestalt betrachtet. „Der lesende Klosterschüler“ ist eine Plastik, die mehr als nur einen Klosterschüler darstellt. Darin ist ihre tiefe Symbolik zu sehen. Barlachs Idee war, einen jungen Mann zu entwerfen, der in ein Buch versunken ist, das ihn sehr beschäftigt. Der Klosterschüler als Motiv selbst sollte nur den geistigen Aspekt der Holzfigur unterstreichen, welcher mit dem andächtigen Lesen verbunden ist. Wichtig bei der Symbolik der Plastik sind folgende Attribute: ihre Lesehaltung und das Buch, das gelesen wird. Die Lesehaltung zeigt die Andacht eines Menschen, die für eine richtig zu leistende Arbeit obligatorisch ist. Darüber hinaus kann man dabei seine Gedanken sinngemäß ordnen und einen Denkprozess auslösen. Die Lesehaltung ist auch ein Beweis dafür, dass diesen Denkprozess eine reife und klare Einstellung zum Gelesenen begleitet. Diese in sich versunkene Lesehaltung verleiht der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ eine dauerhafte, ungestörte Ruhe. Die Dauerhaftigkeit dieses Leseprozesses enthält auch das Ideal der geistigen Freiheit, weil die Lesehaltung von Barlachs Figur zu einem Stillstand gebracht worden ist, der das Lesen als eine fleißige Tätigkeit in die Wahrnehmungssphäre des Betrachtenden überträgt. Die Lesehaltung der Plastik betont den geistigen Aspekt des Lesens und schließlich seine hohe Relevanz, die hier für Unabhängigkeit steht. Der „lesende Klosterschüler“ wird durch das absolute Gebundensein an die zu leistende Tätigkeit charakterisiert.

Die Interpretation, welche Alfred Andersch mit dem lesenden Klosterschüler in seinem Roman suggeriert hat, und Barlachs Idee, das elementar Menschliche in der Holzfigur zu verewigen, fallen zusammen:

Im ‚Lesenden Klosterschüler‘ begegnen sich Barlach und Andersch. Die Figur steht stellvertretend nicht nur für die Gefährdung der Freiheit der Kunst in Diktaturen. Sie steht auch symbolisch für den kritisch denkenden Menschen, der frei entscheiden kann, losgelöst von allen Zwängen gleich in welcher Gesellschaftsform. Barlachs Figur ist Symbol der Demokratie, Zeichen für geistige Auseinandersetzung (Niggemeier: 76).

Die Figur des „lesenden Klosterschülers“ erfüllt meines Erachtens drei wichtige Funktionen, die für den interbildlichen Zusammenhang relevant sind:

- das kunstgeschichtliche Phänomen, das außerhalb des literarischen Romantextes seine selbständige Bedeutung besitzt;
- als Romantext, der das Handlungszentrum bildet („Fotoaufnahme“ im Text durch detaillierte Beschreibung des Objektes);
- das filmische Erzählmedium (Literaturverfilmung) als Resultat des Medienwechsels:

Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts bzw. Produkt-Substrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium; nur letzteres ist materiell präsent, z.B.: Literaturverfilmung und -adaptation (Rajewsky 2002: 19).

Es gibt zwei Literaturverfilmungen des Romans *Sansibar oder der letzte Grund* von Alfred Andersch: die Romanverfilmung unter dem Titel *Sansibar* unter der Regie von Rainer Wolffhardt aus dem Jahre 1961 und die Romanverfilmung nach dem gleichnamigen Romantext unter der Regie von Bernhard Wicki aus dem Jahre 1987. Für beide Literaturverfilmungen ist die Szene in der Kirche relevant, wo sich die sprechenden Personen um die Skulptur sammeln und wo die Rettungsaktion – der Hauptpunkt des Romans – angelegt wird³ (Kowalski 2015: 155). Bei den Darstellungskonventionen ist gemeinsam, dass sich ein Wechselspiel zwischen filmischer Annäherung und Entfernung von den sprechenden Gestalten ereignet, die sich Schritt für Schritt auf die Rettung der Skulptur konzentrieren. Solcher Mechanismus der filmischen Annäherung und Entfernung entspricht genauso der fotografischen Perspektive von Nähe und Ferne. Auf der Ebene des Romantextes wird das vollständige Figureninventar präsentiert, während es auf der Ebene des Filmtextes durch darstellende Nähe (die meist im Handeln gefilmten Romanfiguren) und darstellende Ferne (seltene Filmaufnahmen von bestimmten Romanfiguren) zu einer gewissen Reduktion kommt. Die erste Literaturverfilmung aus dem Jahre 1961 bietet zehn Filmkapitel zur Auswahl, wodurch die Navigation im filmischen Text und die Suche nach entscheidenden Szenen erleichtert werden. Im dritten Kapitel des filmischen Romantextes, der noch nicht in Gang gesetzt worden ist, sieht man auf einem Freeze Frame – einer gefrorenen Filmszene in Form von Fotografie – die Figur von Gregor und die Skulptur, zwischen denen eine Face-to-Face-Kommunikation im Stehen-Bleiben zustande kommt. Nach der Einschaltung des dritten Filmkapitels startet die Szene in der Kirche und die Perspektiven der fotografischen Nähe und Ferne werden im filmischen Prisma gezeigt – Gregor, der inzwischen die

³ Einige Aspekte der intersemiotischen Übersetzung Literatur-Film (jedoch ohne direkten Bezug auf den Interbildlichkeitsbegriff im Kontext der Plastik des „lesenden Klosterschülers“) habe ich der zitierten Arbeit analysiert und kommentiert.

Kirche betritt und sich die Fresken an der Kuppel der Kirche anschaut, nähert sich der Skulptur und beobachtet sie ausführlich, ohne dabei ein einziges Wort fallen zu lassen – der eigentliche Romantext wird in diesem Moment variiert. In diesem Schwarz-Weiß-Film wird die Szene als eine stumme Erfahrung des eigenen Ichs konstruiert. Dank dem filmischen Erzählmedium hat man den Eindruck, dass die beiden Romangestalten eine visuelle Nähe und Ferne auf einmal erfahren, d.h. dass sie sich gründlich äußerlich und innerlich betrachten. Diese Szene verfügt über eine magnetische Anziehungskraft und stützt sich auf eine besondere Wahrnehmungsfähigkeit, auf die es dem Schriftsteller Alfred Andersch ankam.

Die zweite Literaturverfilmung mit siebzehn Kapiteln zur Auswahl liefert eine andere Darstellungsconvention der Plastik des „lesenden Klosterschülers“. Die bedeutungstragende Szene in der Kirche lässt sich in Kategorien der fotografischen Betrachtungsweise beschreiben. Der Schnittpunkt, an dem die Perspektive der Nähe und der Ferne markiert werden, d.h. Gregors Blickkontakt mit der Skulptur, wird durch zufälligen Anblick akzentuiert, wobei die Filmkamera sich der Skulptur mal nähert, mal entfernt. In dieser Darstellungsconvention zeigt Gregor seine Begeisterung über den Anblick der Skulptur, indem er die Skulptur umkreist und sie berührt – es werden Textfragmente aus dem Roman zitiert. Wiederum unterhalten sich die Romangestalten in der Abwesenheit der Holzfigur, als wäre sie eine von den Sprechenden gewesen. Ungefähr am Ende dieser Szene wird die Kameraaufnahme auf das Gesicht der Holzfigur im Zoom gerichtet, was meines Erachtens ihre sprechende Rolle im Sinne der sechsten Romanfigur unterstreicht – auch während der Rettungsaktion „spricht“ der Junge die Holzfigur an, was in der ersten Literaturverfilmung kaum zu beobachten ist. Der Unterschied zwischen beiden Literaturverfilmungen bezüglich der Holzfigur des „lesenden Klosterschülers“ liegt darin, dass durch die häufigere Anwendung der fotografischen Perspektive der Nähe und der Ferne in der zweiten Filmfassung eine Skulptur in ein intermediales Gewand gekleidet wird, das sie zwischen Fotografie, Kunst, Selbstsprache und Verfilmung situiert:

Das Medium einer Skulptur etwa ist nicht der Stein, aus dem sie ebenso wie aus Eisen oder Bronze gemacht sein kann, sondern das, was sie als Skulptur, d.h. als Form, vom Stein, Eisen oder Bronze unterscheidet und als Form im Raum beobachtbar macht. Aber auch das jeweilige Material macht einen Unterschied als Form der Unterscheidung zwischen einer steinernen, eisernen oder bronzenen Skulptur. Die Fotografie einer Skulptur dagegen lässt sie auf ihrer Oberfläche in Formen, die als Medien ihrer Unterscheidung von anderen Formen, zum Beispiel vom Grund, dienen, womöglich deutlicher ›als eine Skulptur‹ beobachten als jene Formen, die sie von unterschiedlichen Medien (ihren Materialien in diesem Fall) unterscheiden (Paech 1997: 333).

Obwohl es in der Romanfassung aus dem Jahre 1957 kein direkt abgedrucktes Foto im Textfluss gibt, findet sich es auf der Umschlagillustration der im Jahre 2007 veröffentlichten Jubiläumsausgabe ein Szenefoto, die die Holzfigur und den Jungen während der Rettungsaktion zeigt, d.h. eine Filmaufnahme. Die Literaturverfilmung als literarisierter Text bietet ein bestimmtes Vertextungsschema. Für die filmischen Zwecke findet am Romantext eine charakteristische Bastelarbeit statt – die Dialoge werden bewusst verkürzt oder in einen anderen Situationszusammenhang eingebettet, weil die Montagetechnik auf filmischer Ebene nicht direkt der literarischen Erzähltechnik entsprechen muss – manchmal wird auf bestimmte Textfragmente in der Literaturverfilmung überhaupt verzichtet. Der intertextuelle Charakter eines literarischen Textes, der zwischen Roman und Film liegt, sowie der unterschiedliche Schilderungsaspekt der Skulptur des „lesenden Klosterschülers“ in beiden Literaturverfilmungen des Romans lässt meines Erachtens denken, dass die auf dem Foto gezeigte Plastik ein literarisches Fotoobjekt ist, dank welchem aus intermedialer Sicht verschiedene Darstellungskonventionen umgesetzt werden können.

Schlusswort

An der (literarischen) Intermedialität und der (filmischen) Interbildlichkeit der Plastik des „lesenden Klosterschülers“ – ihrer Selbstsprache – liegt ein Impuls für individuelle Entscheidung und Wahrheitserschließung im Kontext jeder Romanfigur. Es ist ein literarisches Fotoobjekt, weil es als Kunstzitat mit Vorbehalt des fotografischen Potenzials einer Skulptur zwischen zwei verschiedenen Erzählebenen, der literarischen und der filmischen, fungiert. Die Kunstfigur als Kunstmedium stimuliert die kognitive Aktivität der anderen Romanfiguren, die sie als Quelle von Erinnerungen aus der Vergangenheit, als Projektion der Zukunft und als Chance sehen, ihr Schicksal vor der drohenden Gefahr des Zweiten Weltkrieges zu verbessern.

Bibliographie

Sekundärliteratur

Andersch Alfred (1970), *Sansibar oder der letzte Grund*, Zürich.

Andersch Alfred (2007), *Sansibar oder der letzte Grund mit zwei Literaturverfilmungen* (DVD), Zürich.

Benjamin Walter (2011), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart.

Bühlmann Alfons (1973), *In der Faszination der Freiheit. Eine Untersuchung zur Struktur der Grundthematik im Werk von Alfred Andersch*, Berlin.

- Chmielecki Konrad (2008), *Estetyka intermedialności*, Kraków.
- Droß Friedrich (1969), *Barlach, Ernst: Die Briefe II (1925–1938)*, München.
- Génette Gerard (1993), *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übersetzt von Dieter Hornig und Wolfram Bayer, Frankfurt am Main.
- Gerling Winfried (2010), *Die eingefrorene Zeit oder das bewegte, stillgestellte Filmbild*, w: *Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, red. Diekmann, Stefanie/Gerling Winfried: Bielefeld: 146–172.
- Grąbczewska Małgorzata Maria (2013), *Miscellanea photographica. Narodziny języka fotografii*, „Teksty Drugie”. Fotojęzyki, nr 4: 13–29.
- Hinderer Walter (1994), *Arbeit an der Gegenwart: zur deutschen Literatur nach 1945*, Würzburg.
- Kaulen Heinrich (2010), *Mediendiskurs und literarische Erinnerungskultur. Zur Darstellung und Funktion audiovisueller Medien in Kriegsromanen der Gegenwart*, w: *Das »Prinzip Erinnerung« in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Deutschsprachige Literatur und Medien 3, red. Carsten Gansel, Paweł Zimniak, Göttingen: 361–376.
- Kowalski Jacek (2009), *Zur modernen Erzähltechnik nach 1945 und ihrer Funktion anhand ausgewählter Prosa von Alfred Andersch (Sansibar oder der letzte Grund, Efraim)*, „Lubelskie Materiały Neofilologiczne“ nr 33: 33–49.
- Kowalski Jacek (2015), *„Filmowość” dzieła literackiego czy literacki charakter filmu? Granice i możliwości adaptacji filmowej jako przekładu intersemiotycznego na podstawie powieści Alfreda Anderscha Sansibar oder der letzte Grund (1957)*, „Radomskie Studia Filologiczne, nr 1: 153–163.
- Lewicki Roman, Ohnheiser Ingeborg (2001), *Intermedialność – Intermedialität*, Lublin.
- Ludorowska Halina (2000), *Literatura i nowe media*. w: *Publicystyka – Literatura*, red. Halina Ludorowska, Lech Ludorowski, Lublin: 107–114.
- Niggemeier Friedhelm, *Auf den Spuren von Alfred Andersch und Ernst Barlach »Sansibar oder der letzte Grund« und »Der lesende Klosterschüler«*, Wismar.
- Paech Joachim (1997), *Paradoxien der Auflösung und Intermedialität*, w: *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*, red. Martin Warnke, Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen, Basel & Frankfurt am Main: 331–368.
- Rajewsky Irina O. (2002), *Intermedialität*. Tübingen.
- Ritter Alexander (2003), *Alfred Andersch. Sansibar oder der letzte Grund. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart.
- Rybszleger Paweł (2013), *Interobrazowość i intertekstualność w tekstach i obrazach w sieci – próba zdefiniowania pojęć*. w: *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, red. Andrzej Radomski, Radosław Bomba, Lublin: 101–114.
- Sollman Kurt (1994), *Alfred Andersch. Sansibar oder der letzte Grund*, Frankfurt am Main.
- Stiegler Bernd (2010), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart.

Internetquellen

- Hertrampf Marina Ortrud M.: *PHOTOTEXT – TEXTPHOTO: Photographische Schreibweise in den postmodernen Romanen von Patrick Deville* [epub.uni-regensburg.de, [dostęp, 4.01.2021].
- Burns Katja: *Interbildlichkeit* [https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon-&tag=det&id=8512, [dostęp, 4.01.2021].

DOI: 10.31648/pl.6980

ANETA JACHIMOWICZ

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5203-0760>

e-mail: aneta.jachimowicz@uwm.edu.pl

Die verlorenen Regionen als Narrativ im österreichischen historischen Roman der Ersten Republik – Funktion, Implikationen, Zeitgeschichte

The Lost Regions as a Narrative in Austrian Historical Novels of the First Republic – Function, Implications, Contemporary History

Utracone regiony jako temat w austriackiej powieści Pierwszej Republiki – funkcje, implikacje, historia współczesna

Słowa kluczowe: powieści historyczne, antyslawizm, Pierwsza Republika Austriacka, literatura narodowo-ojczyźniana, literatura międzywojenna w Austrii, Karl Hans Strobl

Keywords: historical novels, antislavism, First Republic of Austria, „völkisch” literature, literature of the interwar period in Austria, Karl Hans Strobl

Abstract

After the collapse of the Habsburg Monarchy, many Austrian nationalistic writers were reinforcing anti-Slavic resentment by means of highlighting the superiority of German culture and heritage over Slavic culture across the territory of the newly formed states. On the example of several historical novels, above all the novel “Die Fackel des Hus” (1929) by the Sudeten writer Karl Hans Strobel, who was one of the leading writers of the Viennese nationalist and pro-fascist faction in the First Austrian Republic, it is shown how national-patriotic and catholic writers fostered the myth of the elitism of German spiritual culture in Austria.

Der historische Roman in Österreich nach dem Ersten Weltkrieg ist meistens als Antwort auf brennende Themen und die sozialpolitische Situation in der Ersten Republik zu lesen und die Breite der Rezeption dieses Genres in Österreich illustriert, „dass es in dieser Zeit ein wichtiges gesellschaftliches Medium allgemeiner weltanschaulicher und politischer Fragen sowie Orientierungen war“ (Jachimowicz 2018: 27). Deswegen wäre es nicht überholt, die historischen Romane dieser Zeit gleichfalls als Zeitromane zu betrachten, denn – obwohl sich ihre Handlung in früheren Jahrhunderten abspielt – entwickelt der Leser ein bestimmtes Verhältnis zum historischen Stoff, der mit seiner aktuellen Wirklichkeitserfahrung einhergeht¹, und das Geschichtliche funktioniert als ein Kostüm, in das das Aktuelle und Zeitgenössische eingekleidet ist². An einigen historischen Romanen, vor allem am – nicht zu Unrecht – weitgehend vergessenen Roman *Die Fackel des Hus* (1929) von Karl Hans Strobl (1877–1946), einem völkischen sudetendeutschen Schriftsteller, der in der Ersten Republik Österreich zu den Bestsellerautoren gehörte³, wird in diesem Artikel gezeigt, wie in der nationalen Literatur der Ersten Republik Österreich die Sehnsüchte nach den verlorenen Regionen nach dem Zerfall der Donaumonarchie zum Ausdruck gebracht und wie diese Regionen zur Stätte des deutschen Kulturgeistes sowie Quelle des poetischen Fühlens stilisiert wurden. Mit dem ideologiekritischen Blick auf diesen und weitere Romane und zum Teil auch auf ihre Rezeption soll weiterhin auf die Mythologisierungprozesse der verlorenen Regionen in der Literatur der Ersten Republik hingewiesen werden.

Angefangen wird es demnach mit einem Zitat aus der in der *Wiener Zeitung* erschienenen Rezension des Romans *Die Fackel des Hus*, die schon von Anfang

¹ Mit dem Ansatz dieses Artikels deckt sich der von Mainzer Kultur- und Literaturwissenschaftlern vorgeschlagene Begriff der „Geschichtstransformation“, der „den Prozess der produktiven Rezeption sowie der formal wie inhaltlich variierenden Reproduktion von Geschichte als verifizierbarer faktischer Entität in unterschiedlichen Medien, Epochen, sozialen, kulturellen sowie kommunikativen Prozessen“ (Georgi et al. 2015: 17) bezeichnet. Mit diesem Begriff nimmt man also eine kulturtheoretische Befragung von historischen Referenzen in historischen Romanen vor.

² Ich beziehe mich dabei auf den von David Roberts vorgeschlagenen Ansatz bezüglich der Gattungsbestimmung des historischen Romans. Roberts setzt sich für einen übergreifenden „Zeitroman“ ein und hebt die Trennung zwischen historischem Roman und Zeitroman auf. Vgl. Roberts 1991: 1–17. Mehr über den historischen Roman als Zeitroman siehe Jachimowicz 2018: 28–37.

³ Strobl wurde nach 1945 weiterhin aufgelegt und rezipiert, allerdings als Autor von zahlreichen fantastischen Romanen. In den sechziger Jahren bemühte sich die Forschung, Strobl als Vorläufer der deutschsprachigen fantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts zu vermarkten, ohne seine nationalsozialistische Vergangenheit zu erwähnen (vgl. Frank 1964). Erst Anfang der achtziger Jahre entstand eine Dissertation über Strobels Bismarck-Trilogie, in der der Autor, Ferdinand Schmatz, die literarischen Mechanismen, mit denen Strobl das völkisch-nationale Programm promulgierte, entlarvte (vgl. Schmatz 1982).

an die Sehnsüchte der Leser nach dem verlorenen Böhmen, das nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg ein Bestandteil der Tschechoslowakei geworden ist, anspricht:

Prag! Der Name schon ein rauschender, hochaufquellender Blutstrom deutschen Schicksals, deutschen Kulturgutes, deutscher Kunst. Prag! – Welche Fülle von Bildern dringt selbst in der Erinnerung aus dem bloßen Wort! [...] Bilder, Wesentlichkeiten, Stimmungskomplexe, Anrufungen, die für jeden Deutschen, den Österreicher von einst, Vision und Spuk und Glorie und Schmach [...] bedeuten. (R.H. 1929: 1)

Die „immer tiefgefühlte, begeisterte Liebe zum schönen, reichen Lande Böhmen“ (R.H. 1929: 1) soll nicht nachlassen, denn es ist nur die Frage der Zeit, bis dieses Stück deutscher Erde einmal wieder ein rechtmäßiger Bestandteil des deutschen Kulturgutes werden wird – scheint der Rezensent sagen zu wollen, denn die Rezension spiegelt mit ihrem pathetischen Sprachstil die geistige Botschaft des Romans wider. Es ist das Jahr 1929, also elf Jahre nach dem Untergang der Habsburgermonarchie und der radikalen Veränderung der österreichischen Grenzen. Die Gebiete wie Südtirol, Kärnten, Sudetenland sind im Ganzen oder zum Teil den sogenannten Nachfolgestaaten zugefallen. Im „Staat, den keiner wollte“ (Andics 1962) hat sich inzwischen die nationale Frage radikalisiert und die Literatur – vor allem die völkische, aber auch die katholische, worauf noch eingegangen wird – spielt bei der Intensivierung des deutschen Bewusstseins keine geringe Rolle. Nach dem Verlust der strittigen Gebiete und angesichts der sich überspitzen nationalen Probleme in den Grenzregionen suchte man in der Geschichte nach ähnlichen Krisensituationen, um zu veranschaulichen, dass die Unterdrückung des Deutschtums kein neues Phänomen ist und dass noch die Zeit kommt, wenn diese Gebiete wieder deutsch werden. Dass sich bei der Etablierung dieser Narration die deutsch-slawischen Ressentiments verstärkten, ist nicht so sehr die Folge der nationalen Konflikte als das Ziel an sich.

Der Roman Stobls verschreibt sich diesem nationalen Trend. Seine Funktion ist, die Leser daran zu erinnern, dass es die Deutschen gewesen waren, denen alle Kultur und Zivilisation in den Donauländern zu verdanken ist. Die Idee war so einfach wie groß das Ziel: An einem historischen Beispiel zu zeigen, dass die Völker der ganzen Monarchie, vor allem die Slaven (die „Bedienstetenvölker“ (Hohlbaum 1918: 238) – wie die Slaven im Roman des anderen sudetendeutschen und völkischen Autors Robert Hohlbaum genannt werden) von ihren ersten Anfängen an auf deutsche Arbeit und Kultur angewiesen gewesen waren, und dass alle, die jetzt in ihren neugegründeten Staaten von Erzeugnissen der Deutschen Nutzen haben, den Deutschen zu unvergänglichem Dank verpflichtet sind. Diese Narration

entsteht jedoch nicht – wie man denken könnte – nach dem Desaster des Ersten Weltkrieges, sondern sie war schon früher betrieben. 1916 erscheint z.B. ein Buch unter dem Titel *Ruhmeshalle deutscher Arbeit in der österreichisch-ungarischen Monarchie*. Die Publikation wurde u.a. von Adam Müller-Guttenbrunn herausgegeben, einem in dieser Zeit prominentesten Schriftsteller aus dem antisemitisch-deutschnationalen Umfeld, sowie von Richard von Kralik, einem katholischen Kulturphilosophen und Verkünder des religiös-nationalen Kulturprogramms. Das Ziel dieser Publikation war, den Deutschen vor Augen zu führen, wie groß in den letzten Jahrhunderten ihr kultureller Beitrag für alle Völker der ganzen Monarchie gewesen war. Je größer also die Krisensituation war, umso stärker was das Bedürfnis, sich die intellektuellen und wirtschaftlichen Leistungen der Deutschen ins Bewusstsein zu rufen.

In der Ersten Republik Österreich ließ von den Nachfolgestaaten insbesondere die Tschechoslowakei die Regierung in Wien deutlich ihre neue Position spüren. Zähe Verhandlungen über Kohlelieferungen seitens der Tschechoslowakei an Österreich, Nichteinhaltung zugesagter Kontingente, die Abtretung deutschsprachiger Gebiete an die Tschechoslowakei sorgten bei der österreichischen Bevölkerung zunehmend für Verbitterung, die in der Literatur dieser Zeit ihre Widerspiegelung finden musste (vgl. Vyslonzil 2017: 37). Beispielhaft dafür ist eine Gesprächsszene aus dem Roman *Das Vorspiel* des bereits erwähnten deutschnationalen Schriftstellers Robert Hohlbaum, der wie Strobl Sudetendeutscher war. Die Handlung spielt in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts, doch auch dieser Roman erzählt in seiner historischen Einkleidung von Problemen der Ersten Republik Österreich. In der Szene kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen dem deutschen Protagonisten Reißberger und einem Tschechen Dr. Rybicz, der im Roman das ganze Slawentum repräsentieren soll. Zu Dr. Rybicz sagt Reißberger: „Ich bin ein Deutscher [...] und sehe natürlich in jedem einen Gegner, der deutschem Besitz entgegen tritt. Und das ist doch im Norden oben, in Schlesien, Böhmen und Mähren der Fall“ (Hohlbaum 1918: 236). Vom deutschen Stolz überragt und von Rybiczs Arroganz, der den Deutschen einen schnellen Untergang ihrer Kultur prophezeit, indem er sagt, „[d]ie Zukunft steht im Zeichen des Slawentums“ (Hohlbaum 1918: 240), erwidert Reißberger: „Aber heute müssen Sie wohl zugeben, daß [...] Ihr Volk sich mit uns nicht messen kann“ (Hohlbaum 1918: 238) sowie: „Sie vergessen eins: die Germanen waren hell und kämpften gegen ein dunkles Volk. Wir sind hell geblieben. Dunkel ist Ihr Volk“ (Hohlbaum 1918: 240). Der Roman Hohlbaums kommt zwar schon 1918 heraus, trotzdem wird es an seinem Beispiel erkennbar, wie die Literatur darauf hinarbeitete, unter ihren Lesern antislawische Ideologeme zu verbreiten.

Auf dieser Antithese ‚helle Deutsche‘ und ‚dunkle Slawen‘ baut auch Strobl seinen Roman *Die Fackel des Hus*. Strobl konnte seine privaten Gründe gehabt haben, um den Tschechen gegenüber negativ eingestellt zu sein. In Mähren, in der deutschen Sprachinsel Iglau geboren, wurde er von den Auseinandersetzungen zwischen Deutschen und Tschechen geprägt und schloss sich früh den Burschenschaften an. Das Studium der Rechtswissenschaften an der Prager Universität intensivierte seine deutschnationalen Tendenzen. Nach der Promotion arbeitete er in Iglau und Brünn. Er engagierte sich in der Deutschnationalen Bewegung, was ihn in Konflikt mit seinen tschechischen Vorgesetzten brachte und er seine Stelle im Staatsdienst verlor. Nach 1918 erwarb er österreichische Bürgerschaft, fand schnell den Anschluss an die deutschnationale Literaturszene, wurde freier Schriftsteller und trat in seinen Werken als Sudetendeutscher für die Reichsidee ein⁴. Der Roman *Die Fackel des Hus* erscheint im Leipziger Staackmann-Verlag, einem Nest der völkisch gesinnten Autoren, in dem sich auch die großdeutschen und nationalen österreichischen Autoren wie zu Hause fühlen. Ihren Romanen haben sie eine politische und sozialpsychologische Aufgabe auferlegt, die darauf hinzielte, die antimodernen, antirepublikanischen und faschistischen Widerstandskräfte zu artikulieren und durchzusetzen (vgl. Amann 1988: 74). Strobl ist zu dieser Zeit ein hochangesehener Schriftsteller, Autor von einer großangelegten Bismarck-Biografie in drei Bänden, die 1915–1919 auch bei Staackmann erschienen ist. Großangelegt ist auch *Die Fackel des Hus*, denn die 560 Seiten machen den Roman zu einem ziemlich beachtlichen Band. In der Zwischenkriegszeit wurde das Buch viermal aufgelegt, die letzte und fünfte Auflage erfolgt im Jahr 1953. Danach gerät es wahrscheinlich wegen der antislawischen Ressentiments in Vergessenheit, auch wenn viele andere fantastische Romane Strobbs neulich neuaufgelegt wurden⁵.

Der Roman erzählt in der Ich-Perspektive die Erlebnisse eines Nürnberger Scholaren Nikodemus Endesland in Prag in der Zeit von 1407 bis 1420, also zu Zeit des Lebens des böhmischen Reformators Jan Hus, dem der Roman seinen Titel verdankt. Die Ich-Erzählung Nikodemus' ist von zahlreichen Abenteuern übersät: studentischen Freveln, Liebes- und Mordgeschichten, metaphysischen, okkultistischen oder kabbalistischen Erlebnissen, für die Strobl ein Faible hatte, so dass dieser historische Roman sowohl die Elemente eines Abenteuerromans,

⁴ Mehr über Strobbs institutionelle Verbindungen und sein Engagement in der Verbreitung der nationalistischen Ideen siehe Gradwohl-Schlacher 2018: 799–814.

⁵ In den Jahren 2018 und 2019 sind in einem unbekanntem Berliner Verlag Hofenberg, der literarische Texte aus alten Quellen veröffentlicht, gegen acht fantastische Romane Strobbs erschienen, ohne aber dass die nationalsozialistische Vergangenheit Strobbs erwähnt wird.

eines Unterhaltungsromans als auch einer phantastischen Erzählung in sich schließt. In seinem Mittelpunkt steht aber das Spannungsverhältnis zwischen den Deutschen und Tschechen in Böhmen und vor allem in Prag. Strobl widmete den Roman seiner Alma mater, „der deutschen Carolo-Ferdinanda zu Prag“, „in treuer Schicksalsgemeinschaft“ – wie er auf der Widmungsseite schreibt, kein Wunder, denn die Prager Universität ist im Roman wie eine Linse, in der die nationalen Probleme Böhmens vom Anfang des 15. Jahrhunderts zusammenlaufen.

Zuerst kurz zur Geschichte: Böhmen war zu dieser Zeit das einzige Königreich im Heiligen Römischen Reich und Prag kaiserliche Residenzstadt. Neben dem deutschen König oder „Römischen“ Kaiser gab es den Böhmisches König. In der lateinischen Kirche herrscht das abendländische Schisma (1378 bis 1417), dessen Auslöser ein schwerer Konflikt innerhalb der Kirche war. Es gab bekanntlich gleichzeitig zwei Päpste (vorübergehend sogar drei): einen italienischen in Rom und einen französischen in Avignon. Als die Prager Universität zum Schisma Stellung nehmen wollte, kam es an der Hochschule auch zur Spaltung, denn es entstanden zwei Fronten, die entgegengesetzte Pole des kirchlichen Konfliktes unterstützten. Die Universität war nach den vier Nationalitäten Bayern, Sachsen, Polen und Böhmen gegliedert. Deutsche Nationen hielten an ihrem römischen Papst, während die Tschechen sich zusammen mit dem böhmischen König Wenzel für neutral erklärten⁶. König Wenzel war zuvor vom Papst Gregor XII. als römischer König abgesetzt worden, so dass seine Entscheidung nicht nur eine politische, sondern vielmehr eine persönliche war. Infolge dieses Konfliktes verließen viele deutsche Gelehrte (80% des akademischen Personals) und Studenten (ca. 1000 Personen) die Universität und gingen nach Leipzig, wo sie die dortige Universität gründeten. So verlor die Karlsuniversität ihre bisherige Bedeutung in Europa. Jan Hus dagegen war Wortführer der Tschechen. Nach der Auswanderung der Deutschen wurde er kurz Rektor der Universität. Zeitlang unterstützte er den böhmischen König Wenzel, bis es zu einem Konflikt zwischen den beiden kam.

Strobl nimmt die Auswanderung der deutschen Scholaren und Gelehrten aus Prag im 15. Jahrhundert zum Anlass, um für seine Leser eine Parallelsituation für die Auswanderung der Deutschen aus Böhmen nach dem Zerfall der Monarchie darzustellen. Dabei bedient er sich einer Schwarz-Weiß-Malerei: Die Tschechen sind – so ein deutscher Magister – „eine Nation von Hungerleidern und Neidhammeln, die uns [Deutschen] das Weiße in den Augen nicht gönnen“ (Strobl 1929: 43), ein „blindes und ungebärtiges Volk“ (Strobl 1929: 431). Der böhmische Adel

⁶ Zum Kuttenberger Dekret und der Verteilung der Stimmen in den Gremien der Prager Universität vgl. Nodl: 2017.

misshandelt seine Untertanen und vernachlässigt das Land, während die Bauernhöfe der Deutschen gepflegt und ordentlich bewirtschaftet werden. Hus „ist aller Deutschen Feind“ (Strobl 1929: 35) und hetzt das böhmische Volk gegen Deutsche (vgl. Strobl 1929: 61) und die Deutschen – obwohl an der Universität den Tschechen an Zahl und wissenschaftlich weit überlegen – werden von den „Böhmi-schen“ feindselig behandelt und „für arge Ausbeuter ihres Landes“ (Strobl 1929: 49) gehalten. Strobl schildert detailgetreu den gärenden Konflikt in Böhmen und an der Universität, der durch die glühenden antideutschen Reden von Hus angefeuert wird, denn die Frömmigkeit von Hus ist mit viel Haß und Missgunst gegen die Deutschen vermenget, was im Roman mehrmals bekräftigt wird. Die Deutschen seien nach Hus die neuen Moabiter und Philister, „denen es ergehen soll wie diesen, daß sie verjagt und des Landes verwiesen werden“ (Strobl 1929: 102–103).

Dass Strobl keine Sympathie für Hus als Wortsprecher der Tschechen und Erwecker des tschechischen Nationalbewusstseins hegt, liegt klar auf der Hand. Sein Sprachrohr ist der Ich-Erzähler Nikodemus, der außerdem, dass er Deutscher ist, auch andere Gründe hat, um Hus zu hassen. Hus ist nämlich Beichtvater der Geliebten von Nikodemus und als ihr Seelsorger verbietet er ihr, die unsittliche Affäre mit dem deutschen Scholaren fortzusetzen. Dadurch verletzt Hus nicht nur den deutschen Stolz von Nikodemus, sondern auch seinen männlichen. Diese doppelte Motivation für den Hass gegen Hus – politische und erotische (sie laufen bei den nationalsozialistischen Autoren sehr oft reibungslos zusammen) – hat auch ihre besondere Funktion: Als Hus letztendlich am Scheiterhaufen verbrannt wird, muss Nikodemus trotz seiner Abneigung dem Reformator gegenüber zugeben, dass „an dem, was der Hus vorgebracht, nicht alles durchaus unvernünftig und so völlig irrgläubig, wie geurteilt worden war“ (Strobl 1929: 411) gewesen ist. Anders konnte Strobl schließlich seinen Protagonisten nicht urteilen lassen, denn als Deutschnationaler, Anhänger des Anschlusses an Deutschland und Gegner der von der katholischen Regierung propagierten österreichischen Identität musste er in seinem Roman die kritische Einstellung gegen die Christlichsozialen in Österreich und gegen deren katholisch geprägte (Kultur)Politik deutlich machen. Hus war also für die deutschnationalen Autoren eigentlich ein problematisches Thema: Einerseits konnte man an seinem Beispiel die antideutsche Einstellung der Tschechen gut zeigen, andererseits war Hus eine ideale Figur, an deren Auflehnung der römisch-katholischen Kirche gegenüber man die Argumente für die Kritik am Katholizismus veranschaulichen konnte⁷.

⁷ In der Zwischenkriegszeit hatte die Problematisierung des Spannungsverhältnisses zwischen der Reformation und Gegenreformation in historischen Romanen eine bestimmte Funktion: mit ihr nahm man Bezug auf den aktuellen politischen Hintergrund in Österreich der Zwischenkriegszeit

Die Auswanderung der deutschen Scholaren und Gelehrten aus Prag gehört zu zentralen Szenen des Romans. Nach ihrem Abzug verfällt Prag ganz und die Herrlichkeit der Universität ist hin: Der König besetzt alle Stellen mit böhmischen Magistern, die den deutschen wissenschaftlich und organisatorisch nicht gewachsen sind, die Bürger von Prag beklagen bald den Abgang der Deutschen, da sie von den vermögenden deutschen Scholaren einen großen Nutzen hatten. Als Urheber dieses Niederganges wird Hus gesehen (vgl. Strobl 1929: 187–188). Strobl stellt also Hus als einen von brennendem Ehrgeiz erfüllten Menschen dar, dessen Hass gegen Deutsche zu seinem eigenen Verhängnis und dem des ganzen böhmischen Volkes wird. Nicht anders soll es auch diesmal sein, scheint die aktuelle Botschaft des Romans für die zeitgenössischen Leser gewesen zu sein: Es sei nur die Frage der Zeit, bis die Tschechen ihre separatistischen Bestrebungen bereuen und unter dem Verlust der Deutschen leiden werden. König Wenzel bereut letztendlich auch seine Politik gegen Deutsche und versucht sie „als die Säulen der Ordnung in seinem Reich“ (Strobl 1929: 430) nach Prag zurück zu holen. Der Roman endet mit den sich ausbreitenden Hussitenkriegen: Überall in Land herrscht der Krieg, die Hussiten gewinnen Oberhand und spalten in großen und sinnlosen Disputationen Haare über ihren Glauben, während Böhmen in Trümmer gelegt wird. In den Mund der Hauptfigur legt Strobl Worte, die Ende der 1920er Jahre als Appell an die deutschen Zeitgenossen verstanden werden sollten.

Ich meine, es kann unserer Sache nur von Vorteil sein, wenn sich in Leipzig und an anderen Orten Stimmen erheben, um die Deutschen zu warnen, sie möchten nicht in den Tag hinein leben und denken, es ginge sie das Land Böhmen wenig an. Denn ich fürchte gar sehr, es könnte diese Flut sich über die Grenzen dieses Landes ergießen und den Deutschen bedrohlicher werden als sie heute ahnen. Ich will ihnen die Augen darüber zu öffnen suchen [...] damit sie sehen werden, daß [...] auf dem Grund der Haß der Böhmen gegen das deutsche Wesen liegt. Und ich glaube, dass es sich jetzt und in alle Zukunft hier in diesem Land entscheiden wird, ob die Böhmen oder die Deutschen die Herren sein sollen. (Strobl 1929: 557–558)

Der Roman ruft damit zur Mobilisierung aller Deutschen gegen die Feinde auf, die gegen „das deutsche Wesen“ Hass hegen. Im Endeffekt werden dadurch die nationalen Feindbilder gestaltet, denn der Erzähler verlässt seinen Leser mit dem Gefühl, von den Nachbarländern bedroht zu sein.

und man spiegelte aktuelle Konflikte zwischen Liberalismus und Konservatismus. Der in historischen Romanen positiv gezeigte Protestantismus wurde in der Ersten Republik stark mit Deutschland identifiziert, an das die deutschnationalen Kreise sich anschließen wollten, also bereitete damit einen fruchtbaren Boden für den „Anschluss“ vor. Vgl. Scheichl 2017: 387–406.

Im Schaffen sudetendeutscher Autoren, die nach dem Kriegsende nach Österreich fluteten – von 27 sudetendeutschen Schriftstellern kamen 16 nach Wien, 8 nach anderen österreichischen Orten, nur 3 verblieben in der Tschechoslowakischen Republik (vgl. Böhm 1980: 79), sahen schon die zeitgenössischen Autoritäten auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft wie Josef Nadler oder Adalbert Schmidt einen Durchbruch des großdeutschen Gedankens in der österreichischen völkischen Dichtung. Die sudetendeutschen Schriftsteller gehörten zu den „frühesten und eifrigsten Verfechtern völkischer Ideologie und eines großdeutschen Irredentismus“ (Böhm 1980: 79). Dies hatte zur Folge, dass die verlorenen deutsch-österreichischen Gebiete als literarischer Produktionsraum stärker in Erscheinung trat. Für den historischen Roman ist es umso mehr von Bedeutung, weil vor allem die Schriftsteller der strittigen Gebiete wie Sudetenland, Kärnten oder Tirol zu den führenden und meistgelesenen AutorInnen der völkisch und nationalsozialistisch geprägten Geschichtsromane wurden. Wie zu dieser Zeit in einigen Kreisen die literarische Dichtung der Sudetendeutschen begriffen werden wollte, zeigt ein 1926 in Breslau entstandenes Büchlein anlässlich des vierzigsten Geburtstags von Robert Hohlbaum. Skurril wirkt das Pathos, mit welchem der Schriftsteller mit seinem im vierzigsten Lebensjahr relativ bescheidenen Werk gepriesen wird. Dem Verfasser Wilhelm Kosch – selbst Sudetendeutscher – erscheint Hohlbaum als Inbegriff der nationalen Dichtung in ihrer reinsten Form. Solche nationalen Dichter wie Hohlbaum vermöge – so Kosch – nur das Sudetenland hervorzubringen, denn Sudetenland verkörpere den Antimodernismus, nationalen Geist und „ungebrochenen Vätersinn“, während das vom Fortschritt befleckte Ruhrgebiet niemals eine Dichtung einer solchen nationalen Kraft hervorrufen würde (Kosch 1926: 1).

Doch nicht nur völkische Autoren verfassten in Österreich der Zwischenkriegszeit Romane über strittige Grenzregionen. Die Kärntner katholische Schriftstellerin Dolores Viesér (alias Wilhelmine Aichbichler, 1904–2002) versetzte die Handlung ihres im katholischen Verlag Kösel & Pustet 1931 erschienenen Romans *Der Gurtnitzer* in die Zeit der Türkenkriege in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und schilderte auf eine versöhnliche Art und Weise einen Abschnitt aus der Geschichte der kärntnerisch-slowenischen Beziehungen. Zwischen einem jungen deutschen Mann und einer schönen slowenischen Frau entsteht große Liebe, die dadurch gehindert wird, dass die Frau keine Deutsche und dazu heidnisch ist. Abgesehen vom religiösen Thema, das im Roman dieser katholischen Autorin schwerwiegend ist, liegt dem Roman die folgende – hier sehr vereinfacht definierte – Botschaft zugrunde: Mögen auch die Slowenen gut und tüchtig und ihrer Tradition treu sein, besser ist es trotz allem, wenn sie sich unter die Deutschen nicht mengen. Nur die absolute Hingabe für das eigene Volk macht das Leben des Deutschen vollkommen.

Während dem Roman Strobls die Sehnsucht nach der verlorenen Region zugrunde liegt, ist der Roman Viesérs anders motiviert. Da geht es vielmehr um die Sensibilisierung der Leser in der nationalen Frage, weswegen die Autorin in der katholisch ausgerichteten Zeitung die *Reichspost* eine „begnadete Kündlerin der Zwiespälte im Grenzland, wo zwei Völker beieinander leben“ (Widmar 1931: 2) genannt wird.

Doch ihren Kündler der Zwiespälte hatte zu dieser Zeit jede Grenzregion. In Tirol ist es beispielsweise Heinrich von Schullern (1865–1955), dessen Roman *Kleinod Tirol. Roman aus dem sinkenden Mittelalter* (Tyrolia: Innsbruck 1927) ein Stück Schicksalsgeschichte Tirols darstellt. Die bitteren Jahre 1484–1487 steigen vor dem Leser auf mit ihren Kämpfen um die Erhaltung Tirols, um das sich innere und äußere Feinde zanken.

Alle diese Romane wurden geschrieben, um die Moral der Leser nach dem Verlust der Gebiete, die Jahrhunderte lang Bestandteil des deutschen Reiches und später der k.u.k. Doppelmonarchie gewesen waren, aufrechtzuerhalten. Dass die Geschichte aktuell bleibt, war für die Zeitgenossen, die das Abhandenkommen der alten Welt bitter erlebt haben, offensichtlich. Was blieb, was die Hoffnung, dass Österreich einmal wieder groß wird, aber in welcher Form, darüber stritten schon die Geister. Während die österreichischen Deutschnationalen und Nationalsozialisten wie Hohlbaum und Strobl vom Anschluss an Deutschland und großem deutschen Reich träumten (deutsch bedeutete für sie deutsch und nicht österreichisch), bestanden die katholischen Schriftsteller – zumindest vorübergehend – auf die österreichische Identität und den österreichischen Staat. Für beide Gruppen waren jedenfalls die Slawen mehr oder weniger unerwünscht. Immerhin erscheint das katholische Verhältnis zu den Grenzregionen und in ihnen lebenden Slawen, das Dolores Viesér präsentiert, viel sympathischer als der deutschnationale Irredentismus Karl Hans Strobls.

Bibliographie

- Amann Klaus (1988), *Der Anschluss österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich. Institutionelle und bewusstseinsgeschichtliche Aspekte*, Frankfurt a.M.
- Andics Hellmut (1962), *Der Staat, den keiner wollte*, Wien.
- Böhm Hermann (1980), *Erich August Mayer: Völkisch-nationale Ideologie im österreichischen Roman der Zwischenkriegszeit*, Wien.
- Frank Eduard (1964), *Karl Hans Strobl und das Reich der Lemuren*, „Sudetenland. Vierteljahresschrift für Kunst, Literatur, Wissenschaft und Volkstum“, z. 6: 173–176.
- Georgi Sonja, Ilgner Julia, Lammel Isabell, Sarti Cathleen, Waldschmidt Christine (2015), *Geschichtstransformationen. Medien – Verfahren – Funktionalisierungen*, w: *Geschichtstransformationen. Medien, Verfahren und Funktionalisierungen historischer Rezeption*, red. S. Georgi et al., Bielefeld: 17–30.

- Gradwohl-Schlacher Karin (2018), *Literatur in Österreich 1938–1945. Handbuch eines literarischen Systems*, t. 4: Wien–Köln–Weimar.
- Hohlbaum Robert (1918), *Das Vorspiel. Ein Roman aus Österreich*, Lipsk.
- Jachimowicz Aneta (2018), *Der historische Roman der Ersten Republik Österreich in ideologiekritischer Sicht*, Würzburg.
- Kosch Wilhelm (1926), *Robert Hohlbaum. Ein Dichter des Deutschtums*, Breslau.
- Müller-Guttenbrunn Adam (1916), *Ruhmeshalle deutscher Arbeit in der österreichisch-ungarischen Monarchie*, München.
- Nodl Martin (2017), *Das Kuttenberger Dekret von 1409. Von der Eintracht zum Konflikt der Prager Universitätsnationen*, Köln–Weimar–Wien.
- R.H. (1929), *Die Fackel des Hus*, „Wiener Zeitung“, 20.12.1929, nr 293: 1.
- Roberts David (1991), *The Modern German Historical Novel. An Introduction*, w: *The modern German historical novel: paradigms, problems, perspectives*, red. D. Roberts, Ph. Thomsan, New York–Oxford: 1–17.
- Scheichl Sigurd Paul (2017), *Reformation und Gegenreformation im historischen Roman der Ersten Republik (Ludwig Mahnert, Karl Itzinger, Maria Veronika Rubatscher)*, w: *Gegen den Kanon – Literatur der Zwischenkriegszeit in Österreich*, red. A. Jachimowicz, Frankfurt a.M.: 387–406.
- Schmatz Ferdinand (1982), *Karl Hans Strobls Bismarcktrilogie: zur völkisch-nationalen und nationalsozialistischen Literatur in Österreich (1900–1945)*, Wien.
- Viesér Dolores (1931), *Der Gurnitzer*, München.
- Schullern Heinrich von (1927), *Kleinod Tirol. Roman aus dem sinkenden Mittelalter*, Innsbruck.
- Vyslonzil Elisabeth (2017), *Streiflichter aus der Lebenswelt der Ersten Republik Österreich 1918–1938*, w: *Gegen den Kanon – Literatur der Zwischenkriegszeit in Österreich*, red. A. Jachimowicz, Frankfurt a.M.: 37–52.
- Widmar Josefine, „Der Gurnitzer“. *Ein neuer Roman von Dolores Viesér*, „Reichspost“, 25.06.1931, nr 174: 2.

DOI: 10.31648/pl.6981

ALICJA BALCERZAK

Pomeranian University in Słupsk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8933-6085>

e-mail: alicjabalcerzak@poczta.onet.pl

Wpływy chrześcijaństwa w kontekście Zagłady w rozważaniach Henryka Grynberga

The Influence of Christianity in the Context of the Holocaust in Henryk Grynberg's Reflections

Słowa kluczowe: teodycea, Holokaust, chrześcijański Bóg, religia i etyka chrześcijańska

Keywords: theodicy, the Holocaust, Christian God, religion and Christian ethics

Abstract

The aim of this paper is to study Grynberg's attempt to understand the attitude of Christians towards the Shoah catastrophe. It is a reflection on theodicy, on the Jew as the one who "killed Christ" and, at the same time, on the entire Jewish nation and its sacrifice comparable to Christ's sacrifice. This essay discusses Henryk Grynberg's view on the matter of divine intervention and, in conclusion, his career path of a writer is summarized. It also refers to other texts in an attempt to compare the approaches to this topic adopted in essays, poetry and novels. Grynberg's works do not constitute a closed chapter; they provide ground for further discussions and commentaries. He writes and simultaneously explains his actions. His poetry complements his prose, and his essays present a theoretical approach to the main theme. He gives a specific literary model of the survivor.

Fundamentalny dyskurs o tym, jak możliwa była Zagłada jest stale obecny w pisarstwie Henryka Grynberga. W swojej twórczości pisarz odwołuje się między innymi do istotnej roli chrześcijańskiego Boga w kontekście Zagłady, co daje mu pretekst do dokonania analizy nad łączeniem Absolutu z katastrofą Szoah. Są to rozważania nad teodyceą, nad Żydem jako tym, który „zabił Chrystusa”, nad znaczeniem próby wychowania żydowskiego dziecka na katolika. Przedstawiony obraz (głównie w wierszach) poglądu Grynberga na boską ingerencję w los człowieka ukazuje warunki dokonania się Holocaustu w chrześcijańskiej

Europie. Wyobrażenia na temat roli chrześcijańskiego Boga to jeden z najważniejszych motywów twórczości Henryka Grynberga zarówno w prozie, eseistyce, jak i poezji. Monika Szablowska-Zaremba stwierdziła, że u Grynberga odnalezienie swojego miejsca na ziemi, to przede wszystkim nazwanie i skonkretyzowanie swojego stosunku do Boga (Szablowska-Zaremba 2010: 133). Pisarz uznawał chrześcijaństwo za jedno ze źródeł antysemityzmu.

Kwestia katolicka w prozie Grynberga

Henryk Grynberg, w młodości katolik, z wiekiem odnalazł swoje związki z tradycją żydowską i stał się autorem „nieustającego” *Monologu polsko-żydowskiego* (Grynberg 2003). Na relację autor – narrator/podmiot liryczny nałożyła się więc wiedza dojrzałego człowieka, powracającego tematem twórczości do osobistych zdarzeń z przeszłości i wielokrotnych prób ich oceny w kontekście rozważań o chrześcijańskim Bogu. Grynberg znajduje się w sytuacji dziecka Holocaustu, a przez to funkcjonuje w świecie mitotwórczego pamiętania dzieciństwa w wieku dojrzałym.

Żydowska wojna – debiut Henryka Grynberga – jest głęboko umotywowana autobiograficznie. Chrześcijaństwo bohatera powieści zaważyło na jego życiu. Bohater poznał religię katolicką i zafascynował się nią. Matka instruowała syna, aby udawał katolika, gdyż stwarzało to szansę na przeżycie po aryjskiej stronie. Narzucona wiara stała się więc głównym warunkiem przetrwania. To, co dla jego matki było tylko środkiem, dla małego chłopca stanowiło coś więcej: „To co, że się modli? Modlenie się jeszcze nikomu nie zaszkodziło... – Do Pana Jezusa?... – Jest jeszcze mały, dla niego wszystko jedno do kogo się modli” (Grynberg 1989: 34). Dziecko jednak świadomie w *Zwycięstwie* odmawia powrotu do wiary w Jahwe. Żydowska wiara kojarzyła mu się z prześladowaniami i śmiercią:

O wiele bezpieczniejsze (wśród ludzi) było miejsce przy Jezusie Chrystusie – miłosiernym i sprawiedliwym Bogu, który także doznał cierpienia. Poszukiwanie drogi do Boga było próbą odnalezienia swojego miejsca wśród ludzi (Szablowska-Zaremba 2010: 29).

Henryk Grynberg w jednym z esejów otwarcie przedstawia swój stosunek do religii i etyki chrześcijan:

Niewiele brakowało, żebym i ja pozostał chrześcijaninem [...] ale cieszę się, że wróciłem do Żydów – pomordowanych w Europie przez Europejczyków. Chrześcijanie protestują, kiedy się mówi, że przez chrześcijan, według nich mordercy nie mogli

być „prawdziwymi chrześcijanami”. Ale dziećmi chrześcijaństwa niewątpliwie byli (Grynberg 2003: 140).

Kategoria słuszności tez wykładni chrześcijańskiej jest jednym z kluczowych problemów poruszanych wielokrotnie w esejach Grynberga.

Teodycea

Jeśli wierzyłbym w Boga jako wszechmogącego twórcę historycznego dramatu i Izraela jako Jego Wybrany Lud, musiałbym także zaakceptować to, że było jego wolą, aby Hitler zgromadził sześć milionów Żydów, aby ich zgładzić (Osika 2008: 89).

Taką postawę prezentuje autor pracy *After Auschwitz* Richard Rubenstein. Jest to sposób radykalnego myślenia wywodzący się wprost z antyteodycei. Teodycea jako koncepcja teologiczna z założenia usprawiedliwia Boga, broni Jego miłości i sprawiedliwości. Antyteodycea, będąca dziedziną filozofii, wyrosła więc z wizji doskonałego Stwórcy, który stworzył świat także pełen zła i nieszczęść. Nieobecność Boga, czy wręcz Jego śmierć, oznacza w podejściu Rubensteina zerwanie „łączności” z Bogiem. Człowiek pozostał sam z odpowiedzialnością za własne dzieje (Osika 2008: 89). Skala i rozpiętość udzielanych odpowiedzi na pytanie o Boga po Auschwitz jest duża (Buryła 2006: 241). Odrzucenie Boga po przeżyciach wojennych byłoby rozwiązaniem radykalnym, a nawet i poniekąd zrozumiałym. Tak się jednak nie stało. Holocaust nie doprowadził do masowego odstępstwa od wiary:

W XX wieku teologia (a nade wszystko teodycea), chyba bardziej niż kiedykolwiek wcześniej, stała się sprawą prywatną. Pisały ją ludzkie dramaty; jej terenem okazywało się serce zwykłego człowieka, a nie sale wykładowe uniwersytetów. Po Zagładzie znaki zapytania rodzą się w umyśle jednostki dotkniętej bólem, którego przyczyn nie potrafi nazwać, a konwencjonalne wyjaśnienia sformułowane przez pryzmat „kary za grzechy” jej nie zadowalają (Buryła 2006: 243).

Henryk Grynberg uznawał chrześcijaństwo za jedno ze źródeł antysemityzmu:

Kościół przez wieki na fali konkurencji z judaizmem o nowych wyznawców [...] prowadząc jednocześnie nieustanną walkę o jedność własnych szeregów – utrzymywał i pogłębiał negatywną ocenę Żydów jako jego największych wrogów oraz zacietrwionych przeciwników prawdziwej wiary (Buryła 2006: 81).

Według Władysława Panasza już w XIX wieku stosunek do sacrum żydowskiego był nacechowany ambiwalentnie:

Dla większości katolików Żyd był przede wszystkim „zabójcą Chrystusa”, krzyżującym go wciąż od nowa swoim upartym obstawaniem przy judaizmie. Wynikające stąd przesady uzasadniały rolę tej „nieczystej grupy”, tłumaczyły jej miejsce i wzajemne odniesienia. W interpretacji doktryny katolickiej zawarta była jednak ambiwalencja. Z jednej strony obarczała ona świadków misterium Męki Pańskiej. Działali oni z woli Bożej i realizowali Jego nieodgadnione zamysły. Należeli zatem do sfery sacrum, byli przeklęci, zarazem naznaczeni piętnem świętości (Panas 1996: 15).

Kościół ma jednak niechlubną opinię inspiratora antysemityzmu. Według autora Żydowskiej wojny chrześcijaństwo naznaczyło Żydów na długo przed Hitlerem. Skutki chrześcijańskiego antysemityzmu doprowadziły do bierności świadków. Grynberg stawia prowokacyjną tezę: Holokaust sprawił, że Kościół zaczął przyznawać się do swoich grzechów przeciwko Żydom. Czego jeszcze trzeba, żeby się zdo był na szczerość? (Grynberg 1989: 145). Sławomir Buryła przytacza relacje świadków-chrześcijan, w których wprost o powstaniu w getcie warszawskim stwierdzali: „to nie nasza sprawa”, „to nie nasza wojna” (Buryła 2006: 81). Autor pracy *Opisać Zagładę* uważa, że osoby ratujące Żydów nie robiły tego z pobudek chrześcijańskich. Nie ze względu na religijny obowiązek pomocy bliźniemu, ale dlatego, że ludzie ci byli ich „znajomymi”, ludźmi bliskimi. Badacz formułuje stwierdzenie, że Holokaust ustalił nowe progi dla tego, czego nie można już tolerować. Ustawił wrażliwość moralną w punkcie, w którym przemykanie oczu na niewinne z pozoru zachowania może oznaczać zgodę na zbrodnie (Buryła 2006: 103). W szerszym kontekście temat ten podjęty został w pracy Jacka Leociaka *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów* (Leociak 2018).

Chrześcijaństwo i judaizm w ujęciu historycznym

Relacje wyznawców Chrystusa i wyznawców judaizmu były skomplikowane od początków nauczania Jezusa w Judei. Z historycznego punktu widzenia chrześcijaństwo, wyrosłe z judaizmu (judaizm jest najstarszą religią mono-teistyczną) z małej ukrywającej się sekty już w IV wieku n.e., stało się z woli ostatniego cesarza, władającego zarówno zachodnią jak i wschodnią częścią cesarstwa rzymskiego, religią panującą w całym Imperium Rzymskim:

W roku 381 Teodozjusz I Wielki ogłosił chrześcijaństwo religią panującą, a w 392 roku zakazał praktykowania kultów pogańskich. Wówczas odżyły spory religijne między chrześcijaństwem a judaizmem, które sięgały jeszcze okresu działalności Chrystusa i apostołów. Wtedy właśnie sytuacja Żydów uległa radykalnej zmianie (Klugman 2003: 195).

Od tego czasu Żydom zabraniano pełnienia wielu stanowisk państwowych, ograniczano ich prawa do wykonywania wielu zawodów, zabraniano również zawierania małżeństw żydowsko-chrześcijańskich, wydziedziczania dzieci, które przyjęły chrzest. Żydzi nie byli godni żadnych zaszczytów, tytułów i odznaczeń. Antyżydowskie ustawodawstwo wynikało z triumfu chrześcijaństwa:

Antyżydowskość była integralnym składnikiem chrześcijańskich poglądów i postaw, które w pewnych okolicznościach wybuchały w formie krwawych prześladowań lub pogromów Żydów, zaś stale wyrażały się w niechęci i uprzedzeniach. W Kościele istniał nurt antysemitki teologii przypisujący Żydom złą rolę w historii zbawienia, przedstawiający ich jako odrzuconych lub czyniących z nich negatywne tło dla podkreślenia natury i misji Kościoła (Klugman 2003: 195).

Panująca religia wyznaczała granice postępowania etycznego. Pomimo że sama instytucja Kościoła zbudowana jest na podwalinach krwawych krucjat, powszechnie potrafimy „zrozumieć” nawet cele i metody działania świętej inkwizycji. Immanuel Kant w *Krytyce czystego rozumu* zanegował ontologiczny dowód istnienia Boga (Surzyn 2014: 77). W podobnym tonie wypowiadał się niemiecki filozof Friedrich Nietzsche. Jego twierdzenie, iż „Bóg umarł”, prezentuje negację idei Boga jako źródła kodeksu moralnego. Zderzając się z dwudziestowiecznym złem:

Trzeba zdać sobie sprawę z konsekwencji pojawienia się tak zwanej umysłowości oświeceniowej, która pozbawiła Boga istnienia, sprowadzając go do „idei Boga”, do przedmiotu ludzkiej refleksji. W efekcie człowiek pozostał sam, jako twórca swojej historii, jako podmiot decydujący o tym, co dobre, a co złe (Osika 2008: 88).

Poezja identyfikująca sacrum

Po oświeceniu rola chrześcijańskiej moralności została podważona. Podobne zagadnienia podejmuje Henryk Grynberg w swojej poezji religijnej. Poeta mówi głosem z pozycji świadka i ofiary, stawiając przy tym radykalne pytania. Rozpatruje w niej koncepcje Boga, a zapis liryki przypomina formą i funkcją traktat filozoficzny.

Bóg jest...

Bóg jest angielską królową
jest ale nie ma władzy
można być Mu posłusznym albo nie

kochać Go albo nie
 można Go nawet zabić
 w sobie
 [...]

nie ma władzy
 oddał ją
 nam jako wolną wolę
 i odtąd nie interweniuje nie ingeruje
 w nasze wewnętrzne sprawy
 a modłów i skarg naszych słucha
 naszymi własnymi uszami
 (ponieważ jest w nas) (Grynberg 2000: 48–49)

Autor porównuje Boga do angielskiej królowej, która pomimo obecności nie panuje nad podległym jej krajem. W tym przypadku pisarz oskarża o wyrządzone zło ludzi, którzy próbują za wszelką cenę przypisać swoje postępowanie absolutowi. Istnienie Boga jest pewne dla podmiotu lirycznego, jednak nie determinuje on ludzkiego postępowania. Miejsce Boga jest w człowieku, który został obdarzony wolną wolą, by móc decydować o sobie. Wszchemogący oddał władzę słabej istocie. Grynberg określa rolę Boga poprzez jego współistnienie z człowiekiem. Wzajemnie są sobie potrzebni, aby przypominać o własnym istnieniu.

Najprawdziwszy

Był jedynym Człowiekiem
 dlatego nazwali go Bogiem

gdy zrozumiał że był sam
 zrozumiał że był Bogiem

miał trudne chwile słabości
 bo nie można zawsze być Bogiem

i miał chwile boskości
 jak każdy
 bo każdy mógłby być Bogiem

wiedzieli że był jedynym Człowiekiem
 więc woleli nazwać go Bogiem (Grynberg 1971: 63)

W obu utworach ukazane zostały relacje między Bogiem a człowiekiem. Wskazano podobieństwa, jak również różnice, które ich dzielą. Bogu zostały przypisane atrybuty człowieka, człowiekowi atrybuty Boga. Po Zagładzie takie

obrazowanie boskości jest znamienne – Bóg wobec siły, z jaką człowiek wyrządza zło, staje się słaby i bezradny. Człowiek zaś jest tym, który wątpi i również ma chwile słabości, by dostrzec swoją samotność, która kończy się na Bogu. Zarówno argumenty mogące posłużyć do uniewinnienia Boga, jak i te, które Go obciążają, znajdziemy w wielu wierszach powstałych w różnych okresach życia Grynberga (Buryła 2006: 244).

Rodowód

Dziadka w pobożnej jarmułce z babką w czepku cnotliwych
rozebrałeś do naga przed chamem
a gdy o pomoc wołali cyklon B do gardła im wsypałeś
a drugiemu dziadkowi entuzjazm wiary miłości nadziei
odpłaciłeś zhańbieniem najlepszej z chasydzkich córek
a gdy biegł jej na pomoc zastrzeliłeś go ręką chama
a drugiej babce jak Chanie kazałeś
patrzeć na śmierć wszystkich dzieci i świata
całego jaki miała
zanim jej pozwoliłeś by sama się położyła do grobu
a ojca mi zarąbałeś chamską siekierą w tył głowy
żeby się nie mógł obronić
a brata półtorarocznego znalazłeś
bo miał znak Twojego Przymierza (zgodnie z Twym przykazaniem) (Grynberg 1983: 8)

Grynberg zdecydowanie jest pomiędzy odwróceniem się od Boga a nawiązaniem z Nim rozmowy. Przytaczany utwór jest oskarżeniem Boga, żalem połączonym z przeraźliwym gniewem. Wyliczenie wszystkich zarzutów wobec Wszechmocnego, powoduje zobojętnienie na własny los. W wierszu *Bóg jest...* zdecydowanie zmieniony został ton. Nie wiadomo, która postawa jest właściwa. Podmiot liryczny dopuszcza do swojej świadomości fakt sprawczości boskiego okrucieństwa względem swojej rodziny. Człowiek mający świadomość tak ogromnej katastrofy, której sam doświadczył, może zwątpić w istnienie Boga miłosiernego. Choć Grynberg nie spiera się z Nim, nie oskarża Go, nie wini, zastanawia się nad Jego rolą i sprawczością pozostawioną człowiekowi w Holokauście. Człowiek postawiony w sytuacji skrajnej, może przyjąć postawę buntowniczą wobec milczącego Boga. Nie może również powstrzymać się od zadawania Stwórcy pytań typowych dla człowieka złamanego, będącego w sytuacji krańcowej. W tym wypadku nie chodzi jedynie o czystą refleksję, o odnalezienie odpowiedniej filozofii tłumaczącej i porządkującej myśli. Podmiot liryczny żąda jednoznacznych rozstrzygnięć. Pomimo zwątpienia Grynberg zawiera przymierze z Bogiem. Tylko z jakim Bogiem?

Milczenie chrześcijan wobec Holokaustu nie jest wytworem ostatnich przemian społecznych i kulturowych:

Kościół godził szlachetne wezwania i pogardliwe oskarżenia, obwołując świętymi ludzi rozpalonych miłością do swego Boga, ale wypalonych pogardą do obcych Żydów (Weiser 2008: 155). I wyznawcy Chrystusa, i poplecznicy Himmlera wymierzali ostrze swojej krytyki w obecność Żydów i przeciwko nim wymierzali swoje działania. Ci pierwsi odbierali im prawo do trwania, ci drudzy – prawo do istnienia. Ludziom, głosili pierwsi, nie wolno być Żydami; Żydom, głosili drudzy, nie wolno być ludźmi. Żyd Kościoła mógł wybrać w swoim sumieniu, Żyd nazistów musiał zniknąć z powierzchni ziemi. Kościół i nazizm różniły nie tylko zamiary, ale także metody. Nawet zatwardziali Żydzi mieli prawo do życia, nawet spolegliwi Żydzi mieli pójść do gazu (Weiser 2008: 157).

Autor artykułu stwierdza, że nie istnieje analogia między wygnaniem ze średniowiecznych gett i wywózkami z gett współczesnych. Nazizm i nauka Kościoła różniły się punktami odniesienia. Pierwszy potępiał za bycie Żydem, drugi oferował zbawienie za przyjęcie chrztu. Następstwem pielęgnowania nienawiści jest Holokaust. Niektóre religie tłumaczą sens cierpienia jako karę za grzechy. Genezę cierpienia próbował wyjaśnić św. Augustyn, odwołując się do koncepcji grzechu pierworodnego:

Jeśli chodzi o źródło tych nędz i boleści życia doczesnego, to pochodzą one stąd, że cały rodzaj śmiertelników skazany został na karę. Samo to życie, jeśli je życiem nazwać można, życie pełne cierpień daje świadectwo o tym (Orbik 2008: 114).

Można wysnuć wniosek, iż grzech pierworodny obciąża winą dorosłych jak również dzieci. Wynika to z przynależności do rodzaju ludzkiego, co jest, zdaniem autora tej wypowiedzi, wytłumaczeniem wszelkiego cierpienia. Istnieje opinia, że Holokaust stanowił karę boską wymierzoną Żydom za to, że nie przyjęli nauki Chrystusa. Ksiądz profesor Waldemar Chrostowski stwierdza, że jest to bluźnierstwo:

Każdy, kto dopuszcza możliwość, że w potwornościach Auschwitz, Majdanka czy Treblińki Bóg kolejny raz „odpłacił się” Żydom, karząc ich za upór i zatwardziałość, godzi w samego Boga. Taka pseudoteologia może być równoznaczna z bluźnierstwem. Wykorzystywanie do niej autorytetu Biblii jest rażącym nadużyciem i musi się spotkać ze stanowczym sprzeciwem (Klugman 2003: 204).

Według Chrostowskiego, tradycyjna teologia chrześcijańska w ciągu wieków izolowała Jezusa z jego żydowskiego środowiska, czego skutkiem był „brak właściwego spojrzenia na tożsamość Zbawiciela”, co sprzyjało „znieczulicy wobec

bezmiaru cierpień Żydów”, a przecież „istnieje zbieżność losu Jezusa i losu milionów Żydów” (Klugman 2003: 208).

Figura Chrystusa w poezji Grynberga

Motyw Chrystusa jest dla Grynberga szczególny. Wskazuje on na współcierpiącego Żyda. Porównuje męczeństwo Jezusa do umęczonego narodu żydowskiego. Topos Chrystusa w twórczości pisarza dowodzi silnego wpływu chrześcijaństwa. Poeta w utworze *Nie ukrzyżowaliby* przedstawia swoją wizję historii Chrystusa w czasie Holokaustu:

Nie ukrzyżowaliby

Nie ukrzyżowaliby
zatłukliby kijem
wrzuciliby jak kamień w wodę
i nikt by nie wiedział czy zmartwychwstał
gdyby urodził się w Polsce (Grynberg 2000: 76)

Nie ukrzyżowaliby II

Zamęczyliby bezimiennie w obozie
utopiliby w mogile zbiorowej
zadusiliby w bydłącym wagonie
wrzuciliby w wapno palone
wepchnęliby do komory gazowej
spaliliby razem z milionem
których popiół rozdmuchał wiatr
i mało kto by pamiętał
i za mało by było dowodów
i znacznie trudniej by było uwierzyć (Grynberg 1993: 20)

W obu tych utworach ukazane zostaje przez Grynberga funkcjonowanie mechanizmu zbrodni hitlerowskiej. Jest to także dramatyczne oskarżenie chrześcijan o nierozpoznanie Boga w drugim człowieku. Chrystus został ponownie zamordowany, lecz nie na krzyżu, tylko w komorze gazowej i tym razem nie przez swój naród, tylko przez swoich wyznawców. Ironiczny ton, który wskazuje zdrajców-chrześcijan jest użyty z premedytacją, by ukazać tragiczny paradoks wyznawców chrześcijaństwa, którzy skazując swoich sąsiadów na śmierć, sprzeciwili się tym samym zasadom wiary. Dostrzec można również zachwyty człowieczeństwem

Chrystusa. Grynberg nadaje męce pańskiej nowej jakości. Cykl analogii zamyka motyw płonącego getta utożsamionego z grobem Chrystusa:

W Wielkanoc mama powiedziała, że chce pojechać ze mną do katedry po drugiej stronie Wisły, żeby pokazać mi grób Pana Jezusa. Jak się okazało, „grób” to był wielki, dymiący pożar, który można było dostrzec nawet z Pragi (Grynberg 1989: 38).

Rozwinięcie tej sceny dokonuje się za pomocą dziecięcego pytania: „– Mamo, dlaczego oni ukrzyżowali Pana Jezusa? Dlaczego to zrobili? – Nie wiem, synku, ale myślę, że gdyby urodził się nie wśród Żydów, to zabiliby go nie-Żydzi ...”(Grynberg 1989: 57). W utworach Grynberga Chrystus staje się medium, które udowadnia niewinność Żydów. Nie stanowi on wyłącznie symbolu nadziei na odrodzenie świata. Nie tłumaczy też sensu cierpienia. Chrystus nie musiał, ale chciał cierpieć. Do bydłowego wagonu, do komory gazowej zostałyby jednak zagnany przemocą przez sprawców Holokaustu. Chrystus, powracając na ziemię albo przychodząc na świat w czasach i w miejscu Zagłady, poszedłby do Auschwitz i bez wahania, i bez wyboru. Byłaby to dobrowolność paradoksalna (Weiser 2008: 166–167). Chrystus miał wybór – wolność albo wierność. Wybrał wierność swojemu posłannictwu. Wolność w Auschwitz stanowiła pozór, była fałszem. Ofiara Jezusa miała być symbolem, budulcem gromadzącym wspólnotę Kościoła. Jego przeznaczeniem była historia zbawienia. Grynberg w swoich wierszach: *Nie ukrzyżowaliby* oraz *Nie ukrzyżowaliby II* przenosi Chrystusa do czasów Holokaustu oraz snuje domysły jak mógł wówczas wyglądać los Zbawiciela. „Myślę o Jezusie jako o Żydzie zatroskanym o swoich żydowskich braci. Myślę o Jezusie jak o polskim Żydzie dzielącym dolę swego ludu w Polsce okupowanej przez nazistów” (Sherwin 2016: 307) – to wyznanie rabina Byrona L. Sherwina, które ukazuje dobrą wolę, zrozumienie oraz wrażliwość na ludzkie cierpienie. Dyskusja z chrześcijaństwem o postrzeganiu Żydów, jako morderców Chrystusa jest wciąż żywa.

Wykluczenie poprzez absolutyzm religijny

Żydzi nie mogli szanować czy cenić religii, która głosiła miłość i pokój, ale często w praktyce dopuszczała się w stosunku do nich nienawiści i gwałtów (Sherwin 2016: 283). Właściwe wydaje się być podejście Żydów do tej kwestii. Jeśli z nauki i poglądów chrześcijaństwa jasno wynika, że członkowie narodu wybranego są odrzuceni przez Boga, co prowadzi do prześladowania ich, nawracania bądź unicestwienia, to z gruntu skazani są na doświadczenie Inności. Wówczas

Żydzi mogą dopuścić się twierdzenia, iż jest to dowód na to, że chrześcijaństwo w głoszonej przez siebie nauce jest fałszywe. Wobec tego nie jest prawdą, iż jest religią miłości. Doświadczana pogarda pobudzała i wzmacniała żydowską wrogość wobec chrześcijaństwa, chrześcijan i Chrystusa (Sherwin 2016: 283):

Winę za brak wzajemnego zrozumienia można odnaleźć w średniowiecznym absolutyzmie religijnym, który zostaje usunięty z nowoczesnych i demokratycznych społeczeństw. A tam zostaje zastąpiony pluralizmem religijnym, który oznacza odrzucenie absolutyzmu epistemologicznego, teologicznego i politycznego. Pluralizm religijny zakłada, że żadna religia nie ma monopolu na prawdę, że teologiczna różnorodność odzwierciedla Bożą wolę, że coś więcej niż tylko jedna wiara odgrywa rolę w Bożym planie odkupienia ludzi (Sherwin 2016: 288).

Według Grynberga, jest to o tyle dziwna anomalia, że nie ma bardziej zbliżonych religii. Rozdzielają je wieki prześladowań i krzywd, kompleksów i nienawiści oraz tego, co Arthur Cohen nazywa „teologicznym bratobójstwem”, ale charakterystyczną cechą stosunków żydowsko-chrześcijańskich była i jest nadal wzajemna ignorancja (Grynberg 1990: 29). Grynberg przyznaje, iż dyskusja między judaizmem a chrześcijaństwem jest niezwykle trudna. Zetknięcie się z przeżyta tragedią Holokaustu, której rozmiarów nikt nie był stanie przewidzieć, musiało być przerażające i nieodwracalnie bolesne, a jednocześnie nacechowane obawami o zafałszowanie. Grynberg jest typem ofiary Zagłady, który naznaczony osobiście jako dziecko i zarazem bezpośredni świadek, całe życie nosi ją w sobie i traktuje swoje pisarstwo jako powinność dawania świadectwa i szukania odpowiedzi. Konfrontowanie się z traumą i osvajanie jej realizuje autor nie w kontekście zrozumienia, lecz w wyrażaniu gniewu i smutku poprzez zadawanie fundamentalnych i niezwykle trudnych pytań o sens tego co się wydarzyło i domaganiu się odpowiedzi. W tak istotnym u tego autora poszukiwaniu własnej tożsamości szczególnie ważne jest nazwanie i skonkretyzowanie stosunku do chrześcijańskiego Boga.

Bibliografia

Źródła

- Grynberg Henryk (1971), *Antynostalgia*, Londyn.
Grynberg Henryk (1983), *Wśród nieobecnych*, Londyn.
Grynberg Henryk (1989), *Żydowska wojna*, Warszawa.
Grynberg Henryk (1990), *Prawda nieartystyczna*, Katowice.
Grynberg Henryk (1993), *Pomnik nad Potomakiem*, Warszawa.
Grynberg Henryk (2000), *Z księgi rodzaju*, Warszawa.
Grynberg Henryk (2003), *Monolog polsko-żydowski*, Wołowiec.

Opracowania

- Buryła Sławomir (2006), *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*, Wrocław.
- Holokaust a teodycea* (2008), red. Jerzy Diatłowicki, Karolin Rąb, Iwona Sobieraj, Kraków.
- Klugman Aleksander (2003), *Żyd – co to znaczy?*, Warszawa.
- Leociak Jacek (2018), *Ratowanie. Opowieści Polaków i Żydów*, Kraków.
- Orbik Zbigniew (2008), *Problematyka cierpienia w kontekście teodycei*, w: *Holokaust a teodycea*, red. Jerzy Diatłowicki, Karolin Rąb, Iwona Sobieraj, Kraków.
- Osika Grażyna (2008), *Kondycja człowieka po doświadczeniu zła radykalnego holokaustu*, w: *Holokaust a teodycea*, red. Jerzy Diatłowicki, Karolin Rąb, Iwona Sobieraj, Kraków.
- Panas Władysław (1996), *Pismo i rana*, Lublin.
- Sherwin Byron L. (2016), *Duchowe dziedzictwo Żydów polskich*, przeł. Waldemar Chrostowski, Warszawa.
- Surzyn Jacek (2014), *Immanuel Kant i ontologiczny dowód na istnienie Boga*, „Idea”. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, nr XXVI, Białystok.
- Szabłowska-Zaremba Monika (2010), *Człowiek po Zagładzie. Problematyka egzystencjalna w twórczości Henryka Grynberga*, Lublin.
- Szuchta Robert, Trojański Piotr (2003), *Holokaust. Zrozumieć dlaczego*, Warszawa.
- Weiser Piotr (2008), *Kryzys czy koniec powszechności Kościoła, głoszącego odkupienie, witającego pomazańca? Żydowskie pytania Fackenheim*, w: *Holokaust a teodycea*, red. Jerzy Diatłowicki, Karolin Rąb, Iwona Sobieraj, Kraków.

STUDIA KOBIECE

DOI: 10.31648/pl.6982

BARBARA STELINGOWSKA

The Siedlce University of Natural Sciences and Humanities

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7324-1452>

e-mail: barbara.stelingowska@uph.edu.pl

Peregrynacje Marii Komornickiej na podstawie listów do matki

The peregrinations of Maria Komornicka based on the letters to her mother

Słowa kluczowe: Maria Komornicka, listy, korespondencja, podróże, peregrynacja
Keywords: Maria Komornicka, letters, correspondence, travels, peregrination

Abstract

This article concentrates mainly on the two-year period of Maria Komornicka's journey around Europe which began on August 31, 1898, in Krakow and ended on March 29, 1900, in Naples. The analysis of her 'letters from the journey' allows us to better understand Komornicka – the author of *Biesy* – her interests and views as well as her character and personality. The epistolography of Maria Komornicka (Piotr Odmieniec Włast) becomes a testimony of her life and the shaping of her personality. It is a document about the poet and the epoch.

List od najdawniejszych lat był sposobem pisemnej wymiany informacji pomiędzy ludźmi, którzy nie mogli dokonać tego bezpośrednio. Antyczni teoretycy nazywali list „połową dialogu”, nawiązując w ten sposób do roli, jaką pełnił – zastępował rozmowę. Powstawał na płaszczyźnie życia, w bezpośrednim z nim związku. Stefania Skwarczyńska ze względu na kryterium estetyczne podzieliła literaturę na czystą i stosowaną, w której list uzyskał nowy status gatunkowy, mający na

względnie cel praktyczny (Skwarczyńska 1937: 26¹). Epistolografia (gr. *epistolle-in* – „posyłam” oraz *grapho* – „piszę”) współcześnie rozpatrywana jest – jak dowodzi Anita Catek w *Nowej teorii listu* – z różnych perspektyw badawczych, skupionych wokół określonych cech, do których należą: komunikacyjność, podmiotowość, autokreacja, świadomość i nieświadomość oraz praktykowanie siebie (Catek 2019: 52). Nowe ujęcie rozszerza dotychczasowe pojmowanie, ponieważ list:

wchodzi w interakcję z rzeczywistością (do której się odnosi), nadawcą [...] i odbiorcą (oraz czytelnikami – odbiorcami na kolejnych poziomach opublikowanej lub upublicznionej korespondencji), [...] odzwierciedla konkretną sytuację podmiotu (niezależnie od zniekształceń wynikających z procesu autoprezentacji) ma więc charakter podmiotowy i subiektywny (a cecha ta jest dla niego konstytutywna) oraz ma realny wpływ zwrotny na nadawcę (wymiar praktyk siebie i autokreacji), na odbiorcę (wymiar performatywny) [...] (Catek 2019: 82).

Przez wiele wieków był to najbardziej rozpowszechniony środek przesyłania informacji. Kontakt epistolarny zmniejszył swoje oddziaływanie, z chwilą pojawienia się prasy, radia, kina i telewizji, ponieważ wymianą i przekazywaniem wiedzy zajęły się inne, szybsze formy komunikacji. Obszar korespondencji zmniejszył się do spraw prywatnych i intymnych. Nowa forma kontaktów międzyludzkich oraz nieustający proces poszerzenia obiegu informacyjnego spowodował, że obecnie Internet umożliwia przesyłane wiadomości w wielu formach: jako e-mail, SMS lub za pomocą aplikacji mobilnych (WhatsApp, Messenger, Viber i innych), stając się w ten sposób nową formą „e-pistolografii”. List w jego wcześniejszej postaci językowo-graficznej funkcjonuje współcześnie w przestrzeni administracyjno-państwowej oraz coraz rzadszej – prywatnej.

Większość opublikowanych autorskich zbiorów listowych XIX i XX wieku stanowią tomy korespondencji pisarzy. Skromnie przedstawia się epistolografia muzyków czy ludzi teatru, natomiast spuścizna literatów pozostaje niezwykle cennym dokumentem epok. Z prywatnej korespondencji uważny czytelnik może wiele dowiedzieć się o relacjach łączących adresata i nadawcę – co czytali, czym się interesowali, dokąd i z kim podróżowali. Listy są pisemnym śladem obecności, miejscem zatrzymania czasu podobnym do fotografii; utrwalają wrażenia i emocje, umożliwiają obcowanie z piszącymi je. Odsłaniają poglądy adresata, opisują przeżyte wydarzenia, ułatwiają śledzenie jego rozwoju psychicznego i intelektualnego, a przede wszystkim są częścią życia osobistego.

¹ W 2006 roku na podstawie lwowskiego pierwodruku ukazało się nowe wydanie monografii, opracowane przez Elżbietę Feliksiak i Mariusza Lesia (Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku).

Piśmiennictwo polskie zawiera niezwykle bogaty materiał epistolograficzny dziewiętnastowiecznych autorów. Zbiory korespondencji twórców młodopolskich wydobyte z bibliotek, czasopism oraz archiwów prywatnych stanowią niezwykle ważne źródło wiedzy o wcześniejszych pokoleniach. Przykładem są tomy listów Władysława Stanisława Reymonta, Stanisława Przybyszewskiego, Stefana Żeromskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Gabrieli Zapolskiej (Legutko 2017) czy korespondencja Marii Komornickiej, której część staje się przedmiotem analizy w niniejszym artykule.

Listy Komornickiej w opracowaniu Edwarda Bonieckiego ukazały się w 2011 roku nakładem Muzeum Historycznego miasta stołecznego Warszawy (Boniecki 1988). Stanowią one główne źródło informacji o autorce z lat 1886–1949. „Listów Marii Komornickiej nie zachowało się zbyt wiele. Ledwie 168, w tym karty pocztowe i jedna pusta koperta [...] To wszystko, co dotąd udało się zebrać. A przecież są najcenniejszym dokumentem życia poetki i źródłem do badań jej owianej legendą biografii” (Komornicka 2011: 5²). Poetka pisała do niewielu adresatów w języku polskim, francuskim i niemieckim. Wśród nich wyróżnić można jej matkę Annę Komornicką, przyjaciółkę Zofię Villaume, późniejszą Zahrtową, Feliksa Jasińskiego czy serbskiego krytyka literackiego Milana Ševića. W zespole listów znajduje się również miejsce na pojedynczych adresatów, m.in. Cezarego Jellentę, Wacława Nałkowskiego, męża Jana Lemańskiego, siostrę i braci (Anielę, Jana i Franciszka Komornickich). Niniejszy artykuł dotyczy głównie dwuletniego okresu podróży Komornickiej po Europie, rozpoczynającego się 31 sierpnia 1898 roku w Krakowie, a zakończonego 29 marca 1900 roku w Neapolu, śladowo jednak pojawiają się w nim również odniesienia do wyjazdów późniejszych. Analiza listów egzemplifikujących ten czas życia poetki pozwala lepiej poznać jej zainteresowania, poglądy, charakter oraz osobowość.

Choroba psychiczna, która dotknęła Marię w 1907 roku, przełamała życie autorki *Biesów* na pół. Odzwierciedlenie tych tragicznych przeobrażeń odnaleźć można również na kartach *Listów*, które tym samym stają się głównym świadectwem jej nieszczęścia. Zanim jednak doszło do transformacji psychicznej Marii w Piotra Odmięca Własta, młodopolska poetka dała się poznać jako inteligentna, świadoma swojej wartości, odważna i bezkompromisowa kobieta. Późniejsze rozchwianie emocjonalne, domy zdrowia, w których przebywała, samotność oraz izolacja spowodowały jej wycofanie z życia społecznego (przestała publikować, chociaż nadal interesowała się ówczesną literaturą), zgorzknienie oraz żal, występujące naprzemiennie z wiarą w lepsze jutro.

² W taki sposób zostaną oznaczone wszystkie dalsze cytowania pochodzące z *Listów*.

Interesujące w kontekście rozwoju osobistego, umysłowego i twórczego Komornickiej są „listy z podróży” pisane głównie do matki do Warszawy lub rodzinnego Grabowa. To właśnie Anna Komornicka staje się najważniejszą adresatką korespondencji, osobą najbliższą, dbającą o sprawy finansowe córki, jednocześnie stanowiąc gwarancję bezpieczeństwa psychicznego. Bardzo łatwo zauważyć, że Maria traktuje matkę wyjątkowo, co potwierdzają również określenia „droga”, „kochana”, „jedyna”. O tego rodzaju związku między nadawcą a odbiorcą przekonująco pisze Anna Pekaniec:

Jeśli ktoś dziś pisze do kogoś „prawdziwe” listy [...] znaczy to nie mniej, nie więcej (przynajmniej w większości przypadków), że traktuje adresata/adresatkę jako osobę wyjątkową. Chce ją nie tylko poinformować o tym i o owym, lecz przede wszystkim stara się to uczynić w sposób podkreślający nadzwyczajność relacji, jej swoistą intymność. Intymność, czyli chęć bycia z kimś bez świadków, jest immanentną cechą listu, łączonego z tajemnicą, ekskluzywnością – zakładającą wyłączność relacji pomiędzy „ja” i „ty” (Pekaniec 2018: 101).

Listy ukazują bardzo bliską więź rodzinną obu kobiet, są obrazem niełatwych uczuć, odsłaniają trudny emocjonalnie związek, który został przerwany dopiero po śmierci rodzicielki³.

W jedną dłuższą podróż po Europie udała się Komornicka wraz z mężem Janem Lemańskim (Filipiak 2001: 163–199). Zdaniem Jana Lorentowicza Maria jako pierwsza wyznała miłość cichemu poecie, zaś siostra Aniela zauważyła, że Lemański zdobył serce pisarki „mocą kochania”, „terrorem zazdrości” oraz romantycznymi dowodami miłości (Helbig-Mischewski 2010: 93). Małżonkowie po ślubie, który miał miejsce 25 czerwca 1898 roku, wyjechali z „brzydkiej i ubogiej Warszawy” (Komornicka 2011: 153) do Krakowa. Pierwsza krótka informacyjna karta pocztowa datowana jest na 31 sierpnia. Miasto królów wydało się Komornickiej na początku ciche, ale „całkiem nowe i ciekawe”, zaś po kilku dniach okazało się „[...] ze wszech miar znośniejszym miejscem pobytu niż Warszawa” (Komornicka 2011: 116). Kolejnym przystankiem w poślubnej podróży było Zakopane, które mniej się poetce podobało niż Szwajcaria, którą zwiedziła rok wcześniej⁴. W opisach zakopiańskiego krajobrazu łatwo zauważyć styl wypowiedzi charakterystyczny dla młodopolskich twórców – dominują emocjonalne i szczegółowe opisy, wzbogacone oryginalnymi porównaniami. Publikująca już dwudziestodwuletnia poetka sprawnie operuje językiem literackim,

³ Anna Komornicka z Dunin-Wąsowiczów zmarła w 1928 roku.

⁴ Do Zakopanego poetka wróciła jeszcze w listopadzie 1902 roku. Towarzyszyła jej wówczas młodsza siostra Aniela.

kreuje rzeczywistość według swoich wyobrażeń, w poetycko-melancholijny sposób poddaje się działaniu natury. Ukazywane miejsca, sytuacje i zdarzenia przedstawia z egzaltacją, co świadczyć może o jej wrażliwości i uczuciowości. Obok opisów przyrody znajduje się w listach także wiele tematów dotyczących spraw przyziemnych (warunki lokalowe, kąpiele, pogoda), towarzyskich (odwiedziny osób bliskich, spotkania, obserwacje) oraz artystycznych, jak ocena oglądanych sztuk teatralnych i spektakli. Komornicka często dzieli się krytycznymi uwagami rzuconymi pod adresem miejsc, zdarzeń i ludzi. Zauważalna jest kategoryczność w ocenie, rzadko pobłażliwość czy wyrozumiałość.

Szczególnie jedna [sztuka teatralna] zamordowała mnie. „Tamten”. Historia aresztowań, żandarmerii, cytadeli, Sybiru... Jakaś czarna rozpacz targała mną przez te długie, straszne godziny przedstawienia. Mrowie nie schodziło mi z ciała, lód z żył – i niewyłkane łkanie w gardle. A w gruncie działał tu tylko temat, bo sama sztuka daleka od ideału (Komornicka 2011: 121)⁵.

O kuzynce Marii Olszewskiej pisała:

[...] figura Mani, [...] jest chodzącą skargą szpetności. Co najbrzydszego jest w Grzegorzewskich – zabrała: chorowitą błądź, wypłowiałe oczy, wystające kości policzków, wessanie warg przez jamę ustną, figurę dużą i płaską, głos nosowy, apatię... (Komornicka 2011: 121).

Wiedeń nie zyskał jej sympatii z powodu braku przepychu i okazałości. Nie był tak ogromny jak Londyn ani piękny jak Salzburg, jedynie „kościół Stefana – coś bajecznego” (Komornicka 2011: 128). Kilka miesięcy pisarka spędziła również w Monachium i Zurychu. Mieszkając w tych miastach, zaznała zdrowego klimatu, przyjaznego nastawienia mieszkańców, tańszego życia niż w Polsce oraz spokoju i wyciszenia „wśród zakonnic i obojętnych znajomych” (Komornicka 2011: 163). Choroba męża zmusiła poetkę do pozostania na dłużej w Salzburgu. Przez cztery miesiące czuwała przy łóżku Lemańskiego, drząc o jego życie oraz modląc się o szczęśliwą operację. Listy z tego okresu są niezwykle emocjonalne, wybrzmiewa w nich strach i przerażenie. Ze względu na kurację zdrowotną małżonkowie przeprowadzili się na jakiś czas do Tyrolu. Maria nie opuszczała męża nawet na kilka godzin, bojąc się o jego samopoczucie. Całodobowa opieka, a także długie spacerzy przyspieszały rekonwalescencję Jana, zaś jej wytchnieniem były książki, o które często dopominała się w listach, pozostając również w nieustannym kontakcie z redaktorami czasopism. Przez cały czas publikowała

⁵ Chodzi o melodramat *Tamten* Gabrieli Zapolskiej.

i dbała o karierę. W „Głosie” ukazał się jej wiersz *Po południu*, zaś w „Strumieniu” *Wieczór chorych*. Tytuły tych utworów podobnie jak wydane w 1900 roku *Baśnie. Psalmodie czy wcześniejszy Raj młodzieży* często pojawiały się na kartach listów. Poetka starała się być na bieżąco z wydawanymi nowościami, prosiła o przysyłanie gazet i ukazujących się recenzji. Cieszyła się sławą, dbając o swoją twórczość i literacką przyszłość.

Osobnym tematem listów, zajmującym wiele miejsca w korespondencji, były sprawy finansowe. Od czasu choroby wrzodowej Lemańskiego Komornicka miała duże problemy płatnicze. Fundusze pozyskiwała ze sprzedaży majątku ojca, a także wstawiała pod zastaw srebro i inne kosztowności. W 1903 roku został przeprowadzony w Radomiu formalny podział majątku ojca.

W rezultacie majątek Grabów został rozdzielony w równych częściach pomiędzy sześcioro dzieci Augustyna Komornickiego. Annie Komornickiej jako wdowie przysługiwała ½ część majątku. Jan, Franciszek, Aniela i Adam Komornicy wzięli swoje części schedy w naturze, natomiast Maria, która potrzebowała pieniędzy oraz Elżbieta sprzedały swoje części najstarszemu bratu, Janowi, który mieszkając w Grabowie, od śmierci ojca administrował całym majątkiem (Boniecki 1988: 313).

Maria żądała spadku po ojcu, który – zgodnie z jego wolą – miał przejść na synów dziedziczących ziemskie posiadłości, córki zaś miały zostać spłacone. Poetka chciała być potraktowana równorzędnie. Prośby o pieniądze „na dalszą łobuzerkę” oraz „tymczasowe wsparcie” dla siebie i męża, kłótnie rodzinne, spłata długu były stałym tematem korespondencji wywołującym negatywne emocje. Niejednokrotnie rozżalona poetka wyrzucała najbliższemu, że nie potrafią cieszyć się jej szczęściem i spełnianiem marzeń. Niekiedy nawet wołanie o pomoc zamieniało się w groźbę czy szantaż emocjonalny, wyrażający się w obraźliwy sposób:

Na miłość boską, ludzie, nie bądźcie kretynami i za to, że pozwałam po sobie jeździć, nie uważajcie mnie jeszcze za osła [...] – dłużej mi niepodobna wytrzymać z Waszym sknerstwem, ospalstwem, z Waszą drewnianą tępością na moje położenie (Komornicka 2011: 193).

Nieznane są listy pisane przez najbliższych do Marii. Jedynie z jej odpowiedzi można wywnioskować, że rodzina – w tym głównie matka oraz brat Jan – była zaniepokojona wymaganiami pieniężnymi, rozrzutnością poetki oraz brakiem zabezpieczenia finansowego.

Ogromne wrażenie na poetce wywarło San Remo położone nad Morzem Śródziemnym, które zachwycało słonym zapachem morza, wonią pomarańczy, eukaliptusów i róż. W Rzymie zwiedziła Bazylikę św. Piotra, Kaplicę Sykstyńską,

Koloseum, Forum Romanum. Wśród odwiedzanych miast warto wymienić także Monachium, Riwierę, Niceę, czy Florencję by dostrzec wielość wrażeń i ekscytacji stanowiących dla autorki *Czarnych płomieni* esencję życia. Podróżowanie było dla Komornickiej „kształtowaniem ducha”, co uzasadniała następująco:

Powiedziałam sobie, że nie wrócę do kraju nie obarczona wspomnieniami krajów innych – że przed stałym osiedleniem muszę zaczerpnąć olbrzymi zapas rzeczy niezniszczalnych – i stać się musi [...] Ja jestem punktem szczytowym gałęzi swojej. I ród mój nie z królestwa ciała, lecz z królestwa ducha. Przeto ducha tego muszę kształcić – by godnym się stał swych przeznaczeń (Komornicka 2011: 187).

W każdym z miejsc umiała się odnaleźć i zorganizować czas pobytu. W naj-słynniejszym kasynie na świecie w Monte Carlo wygrała z mężem 400 franków. Próbowwała nie tylko jednej z najpopularniejszych form hazardu – gry w ruletkę, ale także gier karcianych, które oceniła jako marną rozrywkę. Interesowała ją wszelkie nowinki techniczne, chętnie jeździła karuzelą poruszaną za pomocą elektryczności, widziała kinematograf, latarnię magiczną, podróżowała po sztucznych kopalniach i dnie morskim. Fascynowały ją nieznanne miejsca, z radością przyswajała wszystkie nowinki ze świata. W Monachium zwiedziła Gliptotekę – muzeum rzeźby antycznej oraz Pinakotekę – galerię zawierającą kolekcje malarstwa od VIII do XIX wieku. Autorkę *Szkiców* ciekawiła sztuka tak w kraju, jak i poza nim. Z listów dowiadujemy się, że często zwiedzała muzea, teatry i wystawy, oceniając talent twórców i ich dzieła. Interesowała się także malarstwem, sama również w późniejszym okresie życia tworzyła. Jeszcze podczas pobytu z siostrą w Krakowie podziwiała ekspresjonistyczną sztukę plastyczną Weissa, symbolistyczne obrazy Malczewskiego oraz „przepyszne” witraże Wyspiańskiego w kościele Franciszkanów w Krakowie. W początkach istnienia Salonu Jesiennego w Paryżu (Société du Salon d’Automne) – podczas corocznej wystawy stowarzyszenia artystów założonej w 1903 roku, obcowała ze sztuką awangardową, w szczególności z kubizmem i formizmem. Artystce najbardziej przypadły do gustu rzeźby Anastazego Lepli⁶, natomiast sztukę *Ogniem i mieczem* w teatrze Sary Bernhardt⁷ oraz samą aktorkę Maria dość bezwzględnie skrytykowała (Komornicka 2011: 343). Przebywając w Paryżu, Komornicka miała okazję obejrzeć komedię *Powrót z Jerozolimy* Maurice’a Donnaya o antysemitkiej wymowie.

⁶ Anastazy Lepla – artysta, który największy rozgłos zdobył dzięki rzeźbie *Dorożka paryska w nocy*. To właśnie ona wywarła na Komornickiej największe wrażenie.

⁷ Sara Bernhardt – francuska aktorka znana z ról dramatycznych; od 1893 roku prowadziła własny teatr.

Określiła ją jako sztukę odpychającą, zwłaszcza w porównaniu z dziełami kome-diopisarza francuskiego – Moliera.

Byłam na „Powrocie z Jerozolimy” – co za szpetna, dwulica, niby zdradliwie bez-stronna, sztuka! W ogóle dramat francuski dzisiejszy nie wytrzyma krytyki, i po prostu w śmiecie się wali, gdy go porównać ze starym, pysznym, wiecznie francu-skim Molierem lub z potęgą wstrząsającego takiego Tołstoja, którego „Potęgę ciem-ności” w tych dniach widziałam – i nie zapomnę (Komornicka 2011: 339).

Niepocholebnie oceniała również polskich pisarzy i poetów, między innymi Krasieńskiego, który ją „śmiertelnie nudził”, zaś poznany w Krakowie Kazimierz Przerwa-Tetmajer „nigdy [...] nie zrobił wrażenia”, „[...] figura pospolita, choć równie pieszczona przez sławę i jej zwolenniczki” (Komornicka 2011: 157, 124). O sobie pisała nieskromnie: „Jestem głęboko przekonana, że jeszcze dwie małe broszurki jak «Baśnie» – a będę niezaprzeczalnie uznaną «gwiazdą» literatury na-szej” (Komornicka 2011: 187).

Interesujący wydaje się fakt, że przy temacie życia osobistego Komornicka zachowywała milczenie i powściągliwość. Próżno szukać w listach wiadomości na przykład o próbie postrzelenia Marii przez Lemańskiego na krakowskich plan-tach trzy miesiące po ślubie⁸ (Lorentowicz 1957: 35). O tym szeroko komentowa-nym wydarzeniu napisała jedynie zdawkowo: „Jesteśmy wciąż razem i nie obywa się bez zająć dramatycznych – ale więcej w nich psoty niż gniewu” (Komornic-ka 2011: 131). Brakuje również informacji o przyczynach rozpadu małżeństwa Lemańskich, które zakończyła formalna separacja na mocy postanowienia War-szawskiego Sądu Arcybiskupiego. Jedyne nikła wzmianka dotycząca tego wyda-rzenia pojawiła się w liście do Milana Ševicia⁹ z 21 kwietnia 1900 roku.

Jestem już wolna i tak bardzo z tego zadowolona, że zupełnie nie może Pan tego po-jąć. Pan, niezadowolony ze swej wolności. Ja powitałam ją jako jedyne szczęście, może trwać zawsze i nie znudzić się (Komornicka 2011: 205).

⁸ Jak wspomina Aniela Komornicka, Leman wyczuł flirt między Marią a jej dalekim kuzy-nem – Julkiem Oszackim. Widząc, że żona szeptem coś do ucha kuzynowi, wyciągnął rewolwer i od-dał strzały w kierunku żony, a następnie w stronę krewnego, który próbował ją zasłonić własnym ciałem. Oboje zostali ranni, Marię mąż dwukrotnie postrzelił w ramię. Jan Lorentowicz podkreśla, że „sprawę potraktowano ze szlachetną wyrozumiałością i z głębokim współczuciem dla oskarżo-nego. Na zasadzie zeznań świadków, iż Lemański działał „w stanie niepoczytalnym”, trybunał ogło-sił wyrok zwalniający go od odpowiedzialności.

⁹ Milan Šević – serbski pedagog, tłumacz, krytyk literacki, urodzony w 1866 roku w Nowym Sadzie. Był również autorem wielu książek i podręczników dla młodzieży szkolnej z zakresu litera-tury i języka serbskiego; prywatnie przyjaciel Komornickiej.

Komornicka lubiła przebywać na ważnych spotkaniach towarzyskich wśród innych literatów. W maju 1901 roku została zaproszona na przyjęcie do Heleny i Henryka Józefowiczów. Prowadzili oni otwarty salon, w którym zbierali się znani pisarze, malarze i muzycy. Z relacji poetki wynika, że była ona na tym spotkaniu „ważną figurą”, adorowaną, wielbioną oraz otoczoną towarzystwem mężczyzn. Przyciągała intelektem, błyskotliwością sądów i odwagą. Lubiła pięknie wyglądać, przejawiała duże upodobanie do kapeluszy i sukienek. Była postrzegana jako kobieta elegancka i dbająca o własny wygląd, cieszyło ją przebywanie w towarzystwie ludzi z wyższych sfer.

Wydaje się, że autorka *Baśni. Psalmidii* miała niespokojny charakter, poszukiwała emocji i coraz to innych doznań. Natura podróżnicza sprawiała, że pragnęła ciągle zwiedzać i nie potrafiła zbyt długo przebywać w jednym mieście. Chciała zobaczyć między innymi Grecję i Litwę, niestety wyjazd do Połagi, do którego poetka długo namawiała swoją matkę, nie doszedł do skutku. Szczęście na krótko znalazła w Belgii, upodobała sobie Brukselę i Ostendę. Fantastycznie czuła się nad morzem, gdzie mieszkała u prostych i dobrych ludzi. Wyjazd ten przysporzył jej dużo radości, czuła chęć do pracy. W listopadzie 1903 roku wybrała się do wymarzonego Paryża¹⁰. Jednak wyjazd ten nie okazał się być szczęśliwy. Komornicka czuła się źle, miała stany lękowe i depresyjne, pomimo odnoszonych sukcesów literackich. W lutym 1904 roku pisarka znalazła się w szpitalu najpierw w Arcueil, następnie w Sarcelles pod Paryżem z diagnozą załamania psychicznego wywołanego prawdopodobnie przepracowaniem. Pisane w kolejnych latach listy do matki i siostry Anieli, charakteryzują się niestabilnością psychiczną, naprzemiennie ze stanami poprawy zdrowia (Stelingowska 2014: 9–18). Pomijając wyjazdy do rodzinnego Grabowa czy licznych domów opieki (Oborniki Śląskie, Opawa, Micin, Zbójna Góra, Izabelin), już nigdzie później nie podróżowała.

Peregrynacje poetki ukazane w listach do matki zajmują największą część korespondencji, przez co ma ona charakter głównie utylitarny i pragmatyczny. Jest kroniką życia koczowniczego, „na walizkach”, z ciągłym przemieszczaniem się z miejsca na miejsce. Niczym wzorem staropolskich humanistów Komornicka podąża śladem pielgrzymów do najważniejszych ośrodków naukowych i artystycznych, zaś czytelnik otrzymuje modernistyczną mapę miejsc zwiedzanych przez ludzi żyjących na pograniczu XIX i XX wieku. Poetka uprawia swego rodzaju podróż edukacyjną (*peregrinatio academica*) mającą na celu samokształcenie, nabycie wiedzy, doświadczenia oraz naukę obcych języków. Korespondencja do matki przyjmuje niekiedy formę diariusza dokumentującego zwiedzane miasta

¹⁰ Ostatni list z wyjazdu po Europie (z Neapolu) jest z 29 marca 1900 roku.

i utrwalającego przeżyte wydarzenia. Jest miejscem zwierzeń, przestrzenią wyrażenia silnych emocji, zwłaszcza w okresie choroby męża: „Słowo pociechy! miłości, otuchy: upadam z męki, nie podołam” (Komornicka 2011: 140) oraz dzieleniem się spostrzeżeniami, uczuciami czy sądami estetycznymi. Nieustannie powracającym tematem stają się sprawy finansowe zatruwające radość z wojaży, występujące obok spraw rodzinnych i codziennych.

Epistolografia z okresu podróży staje się świadectwem życia, kształtowania i formowania osobowości. Dzięki niej czytelnik ma możliwość obserwowania rozwoju indywidualnego młodopolskiej poetki, utkanego z doświadczeń podróżniczych wpływających na światopogląd i rozwój intelektualny. Korespondencja do matki ma charakter prywatny, jednak Maria nie otwiera się przed adresatką, zachowuje dystans i stroni od ekshibicjonizmu. Niejednokrotnie jest kategoryczna w ocenie, unika tematów społecznych i formuje poglądy ogólne. Konfesyjny ton pojawia się jedynie w chwilach tęsknoty, a ich jedyną adresatką staje się „kochana i niedobra” rodzicielka, z którą trzeba zerwać niewidzialną pępowinę, „wyjść poza krąg rodzinnych napięć, „zdobyć coś dla siebie, opuścić więzienie” (Filipiak 2006, 357).

Warto zastanowić się nad charakterem tej korespondencji w kontekście postrzegania przez piszącą własnego „ja”. Anita Całek postrzega „list jako narzędzie kreowania reprezentacji siebie” w dwóch wymiarach: autoprezentacji oraz autokreacji (Całek 2019: 167). W analizowanym przypadku zauważyć można wieloznaczność terminów, które dotyczyć mogą wymiaru biograficznego, kreowania podmiotu piszącego z „ja wyobrażonym, idealnym”; wymiaru kulturowego, będącego „rodzajem identyfikowania się nadawcy z określonymi poglądami, wartościami estetycznymi” (Całek 2019: 169) oraz samostwarzania się, czyli swobodnego kreowania siebie i przybierania rozmaitych pól. Daje się zatem Komornicka poznać jako opiekuńcza żona, przy czym jej stosunek do męża bardziej przypomina czułość matki w stosunku do dziecka niż namiętność małżonków. Innym razem jest kochającą córką, zatroskaną o rodzinę, siostrą i przyjaciółką. Tęskni z powodu oddalenia, ale pragnienie doświadczania życia i chęć wzrostu duchowego są silniejsze od niej. Poszukuje ciągłych wrażeń widokowych, estetycznych i duchowych. Jest także poetką, chociaż z listów niczego nie można dowiedzieć się na temat procesu twórczego czy inspiracji. Zauważalna jest jedynie żądza sławy, pragnienie podziwu i admiracji. Z niecierpliwością wyczekuje oceny recenzentów i opinii czytelników na temat opublikowanych wierszy czy poematów. W takiej postawie życiowej daje się zauważyć pewien element próżności, charakteryzujący osoby dbające jedynie o swój entourage.

Liczne podróże z pewnością wpłynęły na osobowość poetki i jej wrażliwość estetyczno-artystyczną wyrażającą się w twórczości. Listy z analizowanego

okresu nie zapowiadają jeszcze nieszczęścia, jakie za kilka lat spotka autorkę późniejszej *Xięgi poezji idyllicznej* pisanej *W Grabowie podczas wojny*. Napisze ją już inny człowiek, inna osoba, inny poeta – Piotr Odmieniec Włast.

Bibliografia

Źródła

Komornicka Maria (2011), *Listy*, oprac. Edward Boniecki, Warszawa.

Opracowania

Boniecki Edward (1998), *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa.

Całek Anita (2019), *Nowa teoria listu*, Kraków.

Filipiak Izabela (2001), *Malcontenta w Cambridge. O „Raju młodzieży” Marii Komornickiej*, „Katedra”, nr 3.

Filipiak Izabela (2006), *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk.

Helbig-Mischewski Brigitta (2010), *Strączona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, Kraków.

Legutko Grażyna (2017), *W kręgu młodopolskiej epistolografii. Z korespondencji Zenona Przesmyckiego, Zygmunta Sarneckiego, Jerzego Żuławskiego, Gustawa Daniłowskiego, Wacława Sieroszewskiego oraz Zofii Trzszczkowskiej i Marii Sieroszewskiej*, Kielce.

Lorentowicz Jan (1957), *Spojrzenie wstecz*, Kraków.

Pekaniec Anna (2018), *(Ponad)czasowe. Listy kiedyś i dziś*, „Znak”, nr 5.

Stelingowska Barbara (2014), *Obraz „szalonej” Marii Komornickiej w „Listach”*, w: *Formy czasu i szaleństwa w literaturze i sztuce*, red. Ewa Kozak, Barbara Stelingowska, Siedlce.

Skwarczyńska Stefania (2006 [1937]), *Teoria listu*, red. Elżbieta Flisiak, Mariusz Leś, Białystok.

DOI: 10.31648/pl.6983

BEATA MORZYŃSKA-WRZOSEK

Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3173-2370>

e-mail: beatamor@ukw.edu.pl

Intimacy and its violation: on the experience of illness in contemporary women's poetry

Intymność i jej naruszenie. O doświadczeniu maladycznym we współczesnej poezji kobiet

Słowa kluczowe: perspektywa antropologizująca, doświadczenie maladyczne, współczesna poezja kobiet, tożsamość, „intymność kliniczna”

Keywords: anthropological perspective, illness experience, contemporary Polish poetry of women, identity, „clinical intimacy”

Abstract

This article discusses selected aspects of the problem of self-perception by a sick individual, specific to the poetry of Polish women of the last few decades. The aim of the analysis is to show that the body is central to the illness experience and that a new type of intimacy appears in connection with its ailment. This is a „clinical intimacy”, the specificity of which is defined by a confrontation with suffering, the proliferation of the feeling of isolation, the intensity of emotions related to making the body public, its discovery and exposure in a hospital setting. The issue of „gender expropriation” in a marginal situation is also important, as is the scar, wound, physical violation of the body boundary, read as the „punctum” of the patient's body. The interpretation emphasises the individualization of artistic representations of the aforementioned aspects of „clinical intimacy”. The anthropological research perspective adopted in the sketch allows for the diagnosis of the subject matter in the context of the process of shaping subjective identity.

The approaches that literary studies take to analysing the forms in which Polish contemporary women's poetry expresses the experience of illness often focus on the role of subjects' own experiences, pointing to the autobiographical determinants (Grądział-Wójcik 2020: 327–368). Discussing the issues related to the appearance of a dysfunction, researchers analyse e.g. the importance of hospital spaces

(Grądział-Wójcik 2020: 327–368), and focus on the physical and mental condition of an ill person, detailing both its individual and universal aspects. Studies that adopt the anthropologising perspective concentrate on the problems of identity shaping; they highlight the way in which it is determined by the “state of suspension”, and define it as liminal. By emphasising the self-experience that is focused on transformation and by distinguishing the category of “in-between”, the studies precisely define the situation of exclusion and loss of balance, the sense of shock and freezing, pointing out that more attention is paid to one’s presence in the current moment. One of the key issues in thus formulated analysis is the expression of the sense of conspicuousness of one’s own body; the studies concentrate on the subject’s desire to avoid suffering, helplessness, destabilisation, or the sense of being lost. The discussions include also interpretations of separate projects that focus on distancing oneself from the body, removing limitations, isolating oneself from the persistence of pain, and non-identification with this feeling. The analysis of the matters related to disease involves also explanations of selected metaphors chosen by the poets to express the sense of isolation from the world of the healthy, the fragility of one’s own body and imprisonment in the flesh (Morzyńska-Wrzosek 2019: 233–250; Morzyńska-Wrzosek 2020: 175–192). The researchers describe different activities undertaken as compensation, among which an important one is to develop mechanisms that enable a person to perceive their body as not-theirs; the studies also note that the purpose of engaging in such activities is to gain control – however illusory it may be – over the hypersensitive body and to save oneself from progressive absence. At the same time the devices used to confirm the materiality of one’s own body and to exceed its limits are overshadowed by the realisation that the mind and the body are united and that the end is inevitable (see Morzyńska-Wrzosek 2019).

A continuation and expansion of this research is the characterisation of a specific dimension of experiencing oneself by an ill person that is present in the poetry of contemporary women’s poets. This dimension involves articulating the multiple aspects of intimacy shaped by a weak, suffering body that is falling apart, diagnosed and treated; a body that evokes experiencing oneself during a specific violation and loss of protective covers, both physical and psychological. This broad spectrum of experiences related to crossing the boundaries of privacy can be described as “clinical intimacy”.

“Clinical intimacy” – initial findings

The issues related to the existence of an “I” in and through the body can be more precisely described by the word “intimacy”. In Polish dictionaries,

“intimacy” [*intymność*] is defined as closeness and familiarity, or as a descriptor expressing the love-related/erotic character of something.¹ The definitions focus on developing relations with another person, crossing distances, building a community, overcoming strangeness, becoming familiar with the unknown, striving for closeness. Also the colloquial meaning refers to situations, human behaviours or a specific type of communication which are characterised by involvement and desire for reciprocation, and which are most often associated with the sphere of eroticism and sex. In their analyses of the complex aspects of intimacy, dictionary definitions and books from different science disciplines (i.a. philosophy, sociology, psychology, medicine and anthropology) emphasise that intimacy pertains to the emotional and corporeal sphere, and that it is related to what is not in the open, to what is hidden from unwanted presence or interference. The studies also point to the relations between what is private and what is public or belongs to a group, analysing their mutual relations and the influence they have on the notions and knowledge of the individual and the world. The characteristics of the scope of intimacy, the principles of expressing it, and the specificity of feelings point to cultural transformations with their dynamics and the impact they have on identity building and shaping social practices (see Luhmann 2003; Wojciszke 2003; Giddens 2006; Wiatr 2010; Bieńko 2013; Musiał 2015).

Intimacy means closeness and rapprochement; it is characteristic of the way in which a subject experiences himself/herself and the others. It requires openness and permission as well as respect and protection. The source of intimacy (influencing the process of intimacy constitution) is the body, with its abilities and limitations that define one’s presence in the world and situate an individual in a particular space (Brach-Czaina 1999: 129–160). Reflections on illness, which focus on a body that is fragile and threatened as it faces a dramatic change that implies final and unavoidable things (Szubert 2014: 86–95), distinctly transform the traditionally understood intimacy. It is a process conditioned by the symptoms that appear, by focus on physiology that remains a mystery, by the sense of self that is determined by pain with the resulting tiredness and the unavailability of previous activities. This type of intimacy defines the subject’s relations with themselves and with Others; it also pertains both to the body and to emotions. An illness imposes limitations; it requires breaking contacts with the world that used to be available; it necessitates subjecting oneself to treatment and to direct contacts with doctors and other medical personnel as well as other ill people; it focuses attention on the hospital stay and different specialised procedures the patient

¹ *Intymność*, <https://sjp.pl/intymno%C5%9B%C4%87> [Accessed on 03.08.2020].

undergoes, which clearly defines the sense of oneself in the body and in relation to it. This implies the existence of intimacy that can be called “clinical”, determined by the sense of the inevitable and the intensity of emotions related to one’s body becoming public, to stripping it, to the necessity of uncovering what usually is protected and what – due to a weakness or infirmity – is revealed in a non-private hospital space (at a doctor’s office, inside the operation theatre or in a common space shared by many patients). Intimacy of this kind is related not to care, the desire to coexist or the hope for reciprocation and fulfilment, but to the feeling of damaged autonomy, of being naked and exposed to looks, touches and penetrations. It can evoke the need to distance oneself from the biological dimension of existence, to alleviate tensions caused by the illness, to deal with new dependencies that are often difficult to accept, and to adapt to the sense of danger. Such intimacy can urge to directly confront the weakness of the body and the necessity to subject oneself to others’ eyes, actions and observation; it can also lead to intense feeling of loss and progressive destruction.

Different versions of such “clinical intimacy” can be found in the women’s poetry of the last decades. The authors, who represent different generations, include e.g. Joanna Pollakówna, Dorota Chróścielewska, Anna Augustyniak and Aneta Kamińska. Their poems depict experiencing oneself through an ailing body, clearly confirming that such situations are determined by typical hospital conditions. What comes to the fore is the necessity to stay in a place that implies separation from the outside world, invalidates the linearity of time, and creates intense experience of suspension. Such experience of self – which is characterised by weakening of the organic parts, helplessness and loss – is further defined by reactions and emotions stemming from attempts to understand oneself under pressure of the situation, to express one’s feelings and deal with them. The discussed poetry expresses a variety of mechanisms of adjusting to hospital conditions, events related to the situation, and meetings that have impact on the sense of intimacy.

Expressing intimacy breaches

Experiencing oneself in and in relation to the body (also one that is lying in a hospital ward) is suggestively described by Joanna Pollakówna. Her poetry is “taciturn” (Smolka 1997: 68–76; Sołtys-Lewandowska 2020: 783–795), disciplined, emotionally undemonstrative, searching for co-presence, focused on meditation, pain and death; starting from the volume *Lato szpitalne* ([*A Hospital*

Summer], 1975) it presents the “microcosm of a suffering body” (Legeżyńska 2009: 74). A significant feature of her poetic presentation is the awareness of deep loss, powerlessness and alienation as well as the conviction that this is not a situation that will be resolved quickly. An illness as well as the resulting feelings of incapacitation, helplessness and anxiety compel the subject to reformulate her relations with herself and the world (mainly the world of nature). They also direct the subject’s attention to transcendence, to a dialogue with the supernatural “You”, to “the faith enduring despite the experienced pain, doubt and despair” (Borkowska 2000: 13). In the poems from the mentioned volume, described by Jerzy Kwiatkowski as a “medical chart hanging over the hospital bed” (Kwiatkowski 1975: 125), the poet focuses on experiencing herself and highlights the sense of limitation, abandoning her former activities, and lack of hope for improvement. She expresses bodily pains, which make the subject sensitive to her finity, bring anxiety, and limit the opportunities to actively participate in all forms of life. The dysfunction also sharpens the perception of transience, makes tomorrow uncertain, and sensitizes her to time measured by routine hospital procedures and pain with its destructive power and intensity. The poet notes gradual loss of hope for health improvement and relief from pain (e.g. “Z tym czasem jest jak z przemilczeniem. / Jest i panoszy się rozległy / i materialny [...]” [“That time is like things left unsaid / It is there prevailing and widespread / and material [...]”] (Pollakówna 2012: 227), “duszną parą uchodzi / kropelka nadziei” [“a drop of hope leaves / like suffocating steam”] (Pollakówna 2012: 218)).

Being ill and suffering, which is marked with a conviction directly expressed in one of the poems as “Przecież to wiesz / – nie ma pocieszeń” [“You must know it / – there are no consolations”] (Pollakówna 2012: 213), determines a specific type of intimacy. It is focused on a crippled, fragile body that invokes a feeling of being locked in and demands a confrontation with the inevitable. Her poetic portrayal of a psycho-physical condition marked by the permanence of pain is far from shocking with drastic description or revealing the details of a hospital stay. One of the examples illustrating Pollakówna’s tendency to sublimate the issues related to experiencing oneself in chronic pain is the text *Lato szpitalne* [*A Hospital Summer*]:

Biała noc mojej ściany,
lato, módl się za nami.
Biała noc w sufitowym stepie,
lato, lato, gdzie trwonisz sierpień?
Jak panna głupia frymarchyzsz
miesiącami i za sobą palisz

White night of my wall,
o summer, pray for us.
White night in the ceiling steppe,
summer, summer, where are you squandering August?
Like a foolish virgin you barter away
months and burn behind you

jaworowe mosty	sycamore bridges ²
kładki jesionowe	ashwood footbridges
ludziom jaworowym,	of sycamore people
ołów kładziesz w nogi,	you put lead in their legs,
soczyste kubły nieba	bucketfuls of heaven
wylewasz,	you pour on them,
dusisz betonem.	suffocate them with concrete
	(Pollakówna 2012: 207)

The indirectly expressed intimacy of experiencing herself and her ailment in the scenery of a hospital is constructed through a suggestive image of summer.³ Its presentation is defined by elimination of all attributes associated with this season and negation of its dimension associated with fecundity, opulence and multitude of beings. The description does not capture the plenty and lushness; it does not focus on actual nature shown at its peak in the sun. Neither does it encourage acceptance, reflection on bonds with nature, or the willingness to be a part of the cosmic order. The summer panorama is not saturated with intoxicating smells or visual effects that are connected with the appearance of the attributes belonging to the night, the sky and the moon, which would draw attention to experiencing the current moment with its moods, thus enhancing the aesthetic impression. On the contrary, the power of nature described in the poem is defined by fading, ubiquitous loss, wasted abundance, and invalidated intensity of growth, which is shifted into non-existence. Thus directed, the dynamics of changes that have been observed in nature is complemented by the evocation of a hospital space, which serves here as a contrast due to its immobility, sterility and limitation (“White night of my wall”, “White night in the ceiling steppe”). This juxtaposition suggests the difference between these two dimensions – nature and hospital – as well as separation of the worlds of the healthy and the ill: what is outside the area defined by the hospitalisation process is unavailable for the patients. This contrast is supplemented further by the emphasis put on yet another property of summer, i.e. hostility. Summer’s threatening character is clearly depicted in the final part of the poem: “you put lead in their legs” and “suffocate them with concrete”. These words not only suggest that the person’s own activities have been suspended and (s)he is unable to experience the world; they also focus on the strong sense of

² The Polish phrase “*jaworowi ludzie*” references a nursery song (also a children’s game) about building wooden bridges for the governor; some of the riders crossing the bridge will be allowed to pass while others will have to pay the toll or are stopped [Translator’s note].

³ Poetic shades of illness and its physiology as well as the process of distancing oneself from it are discussed e.g. by Wojciech Kudyba (see Kudyba 2016: 15–22).

direct danger regarding a basic human activity as the previous dynamic of the body is now much slower or no longer achievable.

The presentation of a summer from the perspective of a patient treated in a hospital ward among other ill people can be read as a poetic example of metaphorical representation of experiencing oneself in the situation of disrupted intimacy. The metaphoric images hide the subject's focus on a physical ailment, the resulting limitation, the sense of imprisonment in the illness and in the hospital space, and the accompanying feeling of suffocation and stagnation. A description of a tiring summer with no respite – its presence is known mainly through atrophy, destruction and constant loss (“barter away”, “burn”) – projects the conviction that it is impossible to eliminate suffering, find fresh energy or recover. This poetic device can be considered as one of the variations of protecting the intimacy violated during hospitalisation. Owing to it, the intensity of self-experience during a disruption of the body's normal functioning remains potential or conditional – it is not expressed directly. However, thus constructed poetic sublimation of “clinical intimacy” – which is caused by an intrusion of privacy due to experiencing a bodily disability in a hospital – does not remove the intensity of experiencing it, nor does it invalidate the experience of a dysfunctional body. On the contrary, it confirms the strength of the experience. It is also a way to become accustomed to it: sublimation of intimacy and the unwillingness to express it directly can be read as an activation of a defence mechanism that allows the subject to ease the feeling of being trapped by her own body and its pains. This does not eliminate the feeling of being stripped and the sense of violated privacy; it is rather a sign that the subject wants the situation to be temporarily handled, yet remains aware that the body, tense with suffering, will not escape its destiny, that its present state foreshadows the inevitable.

A similar portrayal of experiencing oneself during illness – in the face of violated intimacy – can be found in the volume *Góra, dolina* [*High road, low road*⁴] by Dorota Chróściewska. The author records the hospital conditions from the point of view of a patient, emphasising the alienness of the surroundings and the exclusion caused by a bodily dysfunction; she shows experiencing oneself in a situation defined by the sense of suspension (e.g. “Jesteś daleko od żywych i daleko od zmarłych” [“You are far from the living and far from the dead”] (Chróściewska 1983: 13)). In contrast to Joanna Pollakówna's poem analysed above,

⁴ The title, literally meaning “Through the mountain, through the valley”, references a folk song where two separated lovers have to take different roads and blossom as different plants (the girl as a rose, the boy as wild viburnum), and will be connected only in death [Translator's note].

in Chróścielewska's texts hospital paraphernalia are present and the scenery is described more clearly (Grądział-Wójcik 2020: 337) (e.g. "Nocą się tutaj nie śpi / Kto usnie ten umiera" ["One doesn't sleep here at night / Those who fall asleep die"], "Trwa noc szpitalna wieczysta / Trwa noc polarna bez końca" ["A hospital night goes on eternal / A polar night goes on endless"] (Chróścielewska 1983: 16)). However, the poet shows restraint in describing the condition of the lyrical "I", determined by the suffering and loneliness she is experiencing ("Na szklanej górze bólu więc zupełnie sama" ["On a glass mountain of pain thus all alone"]) (Chróścielewska 1983: 16)) as she is threatened with non-existence and marked with pain and the necessity to subject herself to a medical therapy. Presenting the weakness and dysfunction of the body as well as the feeling of being genuinely threatened, Chróścielewska speaks about the sense of intimacy in hospital conditions by reaching for equivalent metaphors, constructed by introducing elements that represent e.g. nature or biblical references.

Była tak blisko Pachniała jej suknia
Była daleko Nie widziałam twarzy
choć wychylałam się z moich bandaży
aż się naszyjnik rubinów rozsypał

She was so close The smell of her dress
She was far I did not see the face
Though I leaned out of my bandages
until a string of rubies came unknotted

Nie była blisko Nie była daleko
kiedy się przed nią zaszyłam w dąbrowę
Biegły w szalone niebo fioletowe
wszystkich drzew moje korony cierniowe

She was not close She was not far
when I hid in the oak woods from her
Into mad sky purple treetops ran
of all trees my crowns of thorn

[...]

Nie było zimy ni lata ni wiosny
ani jesieni Więc nie miałam czasu
dlatego poszłam do mojego lasu
sprawdzić czy choćby zielem nie wyrosnę

There was no winter nor summer nor spring
nor autumn Thus I had no time
so I went to my woods
to check if I can grow as herbs at least

(Chróścielewska 1983: 15)

Discreetly presenting the experience of self during an illness, the poem does not focus on speculating as to its reasons nor turns to the past to search for the first signs of the ailment. The suffering body and helplessness in the face of everyday challenges are not presented directly; the fact that the current moment is dominated by physical weakness is only suggested ("Though I leaned out of my bandages"). By showing the subject's sensitivity in the situation of intensified experience of her body's impermanence, fragility and need for medical care, the author indicates quiescence and the sense of loneliness, which are shaped by

specific perception of time (a projection of non-traditional rules for time-keeping), by highlighting the suspension of time and its uniformisation caused by the subject's situation, by the necessary exclusion from normal life to undergo a hospital treatment. The temporal dimension is determined by her bodily dysfunction, by the inevitable erosion of the physical fitness she used to have, by the growing feeling of impotence and helplessness. The experience of this dimension clearly pinpoints the sense of exclusion, felt all the more acutely in hospital during the necessary treatment.

In the quoted poem ****Była tak blisko Pachniała jej suknia... [***She was so close The smell of her dress...]*, the experience of self during hospitalisation focuses on perceiving the unfriendly reality in the nearest surroundings, on the subject's intense awareness of her own fragility and limitations as well as on the anxiety arising from the latter. And while the experience of oneself is dominated by suffering and the inability to join the community of the healthy, this does not imply that an ailing body is perceived as alien, nor does it inspire to seek the ways to avoid identifying with it. This perception of self – constructed from the feeling of impermanence and a sequence of sensations related to loss of balance – includes also fear of death. The poetic representation sublimates it, as it is projected by the awakening of the sense of smell. The olfactory experience is not defined by seeking aesthetic pleasure or by attempts to recognise or classify the stimuli. Though inconspicuous, the smell draws attention to what is present and real (Gołaszewska 1997: 124–128); while it is almost intangible and not fully identifiable (“A ja w rubinach Ja w sukni gazowej / I chyba moje tak pachniały szaty” [“And I in rubies, in a gauze dress / Maybe it was my robes that smelled so”]), it can be perceived only through a direct contact as it requires closeness⁵ (“Była tak blisko Pachniała jej suknia” [“She was so close The smell of her dress”]). Thus represented in the hospital space, the sensory stimulus – associated with the foreboding of danger and the end – reveals that the subject experiencing herself is particularly alert but also distressed. With regard to the sense of danger, the stimulus suggests not so much dread but a mystery – or the awareness that a mystery exists. Nor does the stimulus activate the desire to control but rather the endeavour to find respite, a place where the subject can feel safe (“poszłam do mojego lasu / sprawdzić czy choćby zielem nie wyrosnę” [“I went to my woods / to check if I can grow as herbs at least”]), and protect herself (“zaszyłam się w dąbrowę” [“I hid in the oak woods”]).

⁵ As Georg Simmel notes, the sense of smell is naturally focused on shorter distance than sight and hearing, and even if we no longer use it as a source of objective cognition (as natural peoples do), we subjectively react even stronger to the sensations it provides (Simmel 2006: 202).

The poignancy of suffering and uncertainty and the clarity of such experiences is assuaged by evoking in the poetic description certain elements from the world of nature and accentuating their harmony and vitality. Finding metaphors to express the “clinical intimacy” with all the related soreness, anxiety and inertia felt by the subject (“choć wychylałam się z moich bandaży / aż się naszyjnik rubinów rozsypał” [“Though I leaned out of my bandages / until a string of rubies came unknotted”]) can be read as a search for compensation. Considering the disability, fragility, awareness of one’s own helplessness, and the intimacy breaches occurring during a hospital stay, it can be perceived as protecting one’s own distinctiveness and decision-making power of the lyrical “I”.

“pulling out of the guts”: the weakness of an unprotected body

In turn, in the texts of Anna Augustyniak, a poet from a younger generation (b. 1976), the issues related to self-reflection influenced by painful experiences and unavailability of privacy in a hospital space are characterised more directly:

kałuża krwi jakież szepty znaczące	a pool of blood, some significant whispers
szpitalna sala pełna zimnego metalu	a hospital room full of cold metal
i dziwny strach na wróble w białej koszuli nocnej	and a strange scarecrow in a white nightshirt
pod prześcieradłem agonia tak oczywista	agony under the sheet so obvious
wręcz niewątpliwa teoretycznie przewidywalna	downright undoubtable theoretically foreseeable
dreżąca na setki tysięcy sposobów	torturing in a hundred thousand ways
wyciąganie z trzewi wyciąganie z głowy	pulling out of the guts pulling out of the head

(Augustyniak 2017: 26)

The experience of oneself presented in the above poem focuses on several important aspects of intimacy in a hospital setting: it reveals exhaustion, the subject’s focus on the wound, and the intensity of the hurt. These elements stem from a loss related both to the physical and the psychological sphere, accompanied by (indirectly expressed) pain and intensified sense of danger. It is related to the act of breaching the boundaries of one’s body, which in experiencing oneself means invalidation of the body’s integrity. Subjecting oneself to necessary medical procedures, exposing one’s weakened flesh to looks and touches that do not build familiarity or project desirable closeness but are perceived as invasive though allowed – all this points to the specific situation of the protagonist. In a hospital she becomes a patient,⁶ an object of routine surgeries. Her body being uncovered

⁶ On the transformation that results from confrontation with an illness, from the necessity to surrender to the suffering body and to emotions and tensions caused by its infirmity, see e.g. Pietrych 2009; Szubert 2011; Boruszkowska 2016; Ładoń 2019.

and penetrated by what is foreign does not bring relief or improve her vital signs but confirms destruction. This implies the complexity of the emotional state of the emotional I, formed by intertwining of loneliness, violation of intimacy, and a loss that leaves a permanent mark, destroys her hopes for closeness and makes her feel an acute absence.⁷

A confrontation with a difficult experience is predicted by the radical change, by a loss that while “so obvious / downright undoubtable theoretically foreseeable”, it is still overwhelming, leaving no choice, destroying all that has been organised and settled before (Skarga 2004: 89–onwards). This experience is accompanied by the realisation that large spheres of the subject’s existence are being degraded; that she will have to face them (“pulling out of the head”) and develop rules to deal with the sense of guilt and emptiness caused by the premature death of a close person (Ładoń 2018: 328). A sign of this inevitable loss is a “pool of blood”, confirmed by the “agony under the sheet”, which point to a traumatic experience of childbirth, one that is far from the affirmation of femininity and the mystery of birth. “Pulling out of the guts” does not guarantee that a new life will appear; it does not mean a hope of motherhood but focuses rather on female physiology undergoing a brutal interference. Penetration of the body, the loss of a still-born child,⁸ and suffering cannot find any suitable cover; the intimate experience of simultaneous birthing pains and death is violated both by the presence of others with their “significant whispers” and by the character of an operating room, its unfriendly sterility and hygienic cleanliness.⁹ In this hospital space, the only mentioned cover to hide the drama of body mutilation and the painful loss of an unborn child is some thin fabric. However, neither the “white nightshirt” nor the “sheet” guarantee any intimacy during such an extreme, life-changing experience. Unable to offer protection against what is undesirable and foreign, these fabrics actually reveal the superfluous presence of such elements, confirming the subject’s sense of alienation and violation of privacy. Instead of protecting the weaknesses of the body and the oppressed “I”, the textiles draw attention to the subject’s intensified

⁷ Loss as a dramatic experience that requires a radical change of priorities and redefining individual identity is analysed by Barbara Skarga (see Skarga 2004: 89–onwards).

⁸ In her self-referential texts, Sylvia Plath found similarities to different phenomena and details related to female body and physiology. In her poem “Stillborn” she compares her poems to newborn babies. Agnieszka Gawron refers to this term describing the question of unfulfilled motherhood in the works of Justyna Bargielska, particularly in *Obsoletki* and *Male lisy* (Gawron 2016: 193–218).

⁹ Following Foucault’s classification, a hospital room so described can be considered as an example of heterotopia, for non-places evoke the sense of the other and the unfamiliar, while time-keeping and everyday rhythm become distinctly distorted (Foucault 2005: 119–125; see also Filipowicz 2013: 269–onwards).

focus on herself. This self-experience is accompanied by the realisation that she functions in a non-familiar environment that offers no sense of security, and by the conviction that it is impossible to resonate with this place,¹⁰ and that it is necessary to endure the suffering, tiredness, abandonment and the feeling of being lost.

“Putting an end to gender”: dying without intimacy

In her poem *wydmuszka* [*blown egg*], Anna Augustyniak returns to suffering and its intensification that eliminates any interest in what is not a hurting body, to helplessness and entirely distorted relations with the environment. The poet suggestively speaks about being beset by what is somatic, about escalation of suffering that leads to being “ousted from one’s gender”, about “clinical intimacy”, about dying in a hospital and dramatic lack of hope:

w medycynie paliatywnej	in palliative medicine
w plastrach i pastylkach wlewach	in plasters tablets infusions
do żył w nodze	into leg veins
liche armie w otchłań wiodą	paltry armies lead into abyss
zamiast z bólem skończyć kończą z płcią	put an end not to pain but to gender
człowiekiem z ciała obdzieranym	to a man being flayed
na całe gardło kto słyszał wrzeszczeć	screaming himself hoarse who does that
umieranie to osobisty wstyd	dying is a personal shame

(Augustyniak 2017: 60)

In this poetic image, a human body loses its individuality; the pain has crossed a threshold beyond which the intensity of experience brings changes at the level of consciousness, disintegrating one’s identity.¹¹ This is an ongoing process that clearly is intensifying as the suffering is all-consuming – it takes over, leaving no space even for ordinary activities such as eating or easy breathing unassisted by medical devices. The awareness of existing here-and-now is pushed away by the loss of those natural human functions and by pain that ruthlessly forces the patient to concentrate on its rhythm where intervals between attacks keep shortening. It is impossible to accept the body that is growing weaker, to try and understand the process of dying, or to seek solace. What is left is futile fight for any moment free from pain and from cramps

¹⁰ This aspect of experiencing oneself during an illness is described e.g. by Tadeusz Sławek (Sławek 2019: 96).

¹¹ On identity-disintegrating pain, see Magdalena Rembowska-Płuciennik (Rembowska-Płuciennik 2004: 262–onwards).

affecting both the body and the mind. As suffering exhausts the psychosomatic reserves of a patient, precludes any thought of hope or acceptance of the end, and leaves no strength for a rebellion, it drastically restricts the experience of oneself, introduces the state of non-consciousness, and reduces an individual existence to painful dying.

A body is wasted, exhausted and helpless; its suffering cannot be alleviated by any specialist procedures or analgesics. The pain intensity that exceeds the possibilities of contemporary medicine and the limitation of the scope of experiences to exhaustion and humiliation – all this puts the patient on the edge of non-presence. This slow fall into the nonexistence of death is not determined by the density of the somatic matter but by its suppression and invalidation by suffering. A body as presented by Anna Augustyniak is fragile, hollowed-out, wasted and helpless. The drama of leaving is played among hospital equipment and medical rituals that cross one barrier of shame after another and violate the subject's intimacy. This is also confirmed by the unceremoniously formulated expectation that a dying person should be passive; even when experiencing unimaginable suffering, the patient should face it in a way that is unnoticeable for others nearby ("screaming oneself hoarse who does that / dying is a personal shame"). In the text the suffering, mind-numbing pain and heavily medicated body of an individual is juxtaposed with the presence of another person admonishing that in a shared space it is necessary to behave appropriately; this contrast expresses isolation, the drama of dying, its anonymity and the oppressiveness of a medical institution.¹² Disciplining and admonishing that for the greater good the patient should make as little trouble as possible (Ariès 1993: 265) and should die "tactfully" means not only having inappropriate, belittling and unrealistic expectations towards an ill person but also an infringement of their right to a dignified death, stripping the process of dying of compassion and care that should accompany it.

Wound/scar as a "punctum" of a sick body

The reflection on illness presented in contemporary women's poetry accentuates the complex situation of the subject experiencing ailment-related limitations; it also redefines the sense of privacy. These notions are developed by

¹² Describing death in modern times, Philippe Ariès emphasises that it has become institutionalised and became an inappropriate, shameful act. Hospitals strive to minimise the patients' pain but also to keep them unaware of their actual state. Ariès analyses examples of patients' depersonalisation (Ariès 1993: 227–283; cf. Foucault 1999). On medicalisation of death in the contemporary world see also Antonina Ostrowska (Ostrowska 1997: 144–189) and Anna E. Kubiak (Kubiak 2014: 49–60).

a multi-aspect representation of a wound, which emphasises the question of intimacy violations regarding the physical and psychological sphere, marking the existence of a boundary as well as its perception and elimination. A body is subjected to a medical intervention that involves breaching its boundaries, which invalidates the integrity of matter. If a body is opened, it is a sign of its weakness and mutilation; it evokes tension, anxiety and the feeling of being threatened – but also tenderness for oneself and for what is lost, absent and lamented. A wound or a scar – as traces marking the body – require attention: like a Barthesian *punctum* they stand out against the background of the whole, break the external continuity and are sensitive places (Barthes 2008: 49–52), details that stand out or specific points focusing the attention on here-and-now. As they are a sign that a body was damaged and opened, they intensify the subject’s sense of presence but also refer to what is beyond the present and what is unbearable.¹³

Wounds and/or scars are expressively included in the poetry of such authors as Aneta Kamińska and Anna Augustyniak. Actualising the brutal violation of somatic unity, both poets avoid succumbing to the fascination that usually accompanies the cognition of what is normally hidden and unreachable – as for them the incision and its trace are painful places. Each touch or a closer contact carries a risk of reliving the mutilation again and again, reminds about the time when they had to undergo an outside intervention, makes them relive the absence and carries no promise that the sense of loss will fade.

A wound/scar which disturbs cohesion and disintegrates the boundary between the inside and the outside, confirming that a body is material and fragile, is presented in a poem *16.35 mCi* by Aneta Kamińska in the following words: “przyjęta zapięta zaszyta / pokątnie” [“admitted, strapped, sewn up / furtively [lit. illegally in a hidden corner]”] (Kamińska 2007: 40). The description of the effect of the surgical intervention accentuates the end of one of the recovery stages: as the wound closes and heals, the patient’s body can undergo further planned medical procedures; it also allows the subject to regain interest in what is happening around them. The surgery and the following therapy have a strong impact on the sense of self, constantly modifying it and introducing a perspective defined by the necessity of subjecting oneself not only to the acts of breaching the intimate boundaries of one’s body, but also to revealing its inside with the help of modern technologies. What makes it clear that the treatment uses specialist equipment is

¹³ *Punctum*, which – as envisioned by Roland Barthes – focuses attention on a selected visible element and simultaneously evokes what is beyond the field of vision, is discussed by Sebastian Porzuczek (Porzuczek 2020: 148–onwards).

the reference to “lekarze nuklearni” [“nuclear doctors”] and the strange/mysterious title *16.35 mCi*, which means units of radiation used in nuclear medicine – during a scintigraphy scan, as the patient is administered radiopharmaceuticals that emit radiation, the doctors can look into the body (Grądział-Wójcik 2020: 366–367). Recuperation and being subjected to different medical procedures are accompanied by a reality transformation. Sounds and images reach the patient, yet their perception is not based on locating and understanding. Instead, the subject’s experience is focused on registering the damage to the body’s intimacy, the sense of vertigo and being lost in the surroundings, fragmentary cognition of the world, as well as acceptance of one’s weakened state and passivity.

Anna Augustyniak assigns another meaning to a wound/scar. In her work an incision does not only pertain to the boundaries of the body and is not a mere trace of temporary physical weakening, of a surgery whose objective determines the beginning of the healing process. Damage to the skin acquires a symbolical dimension as it refers to a disrupted sense of continuation in experiencing oneself. A wound/scar confirms that the integrity and the material form of the body has been compromised; however, it is also a sign of a painful caesura in the patient’s existence, a division into before and after the incision – before and after giving birth to a stillborn child. It is a trace confirming that a dramatic event has happened, bringing pain, and reminding of a premature, undeserved absence of someone very near and dear. A wound/scar represents a loss and compounded, impossible-to-mitigate suffering. In the lyrical representations from the volume *Dzięki bogu [Thank god]*, the intensity of such a state is further highlighted by the unequivocal statement that a wound does not stop at the skin, that the latter does not fulfil its elementary function of covering and protecting. The inside is torn and destroyed, “wyrzeczane wyskrobane do cna usunięte” [“cut and scraped and completely removed”] (Augustyniak 2017: 27). An intense experience of incompleteness, of being hollowed out, of the impossibility of returning to the state of mutilation/loss take a direct form in a text titled *niebyt [non-existence]*:

ranę mam nie do zagojenia	I have a wound that cannot heal
nie do zaorania ślady szycia na okrętkę	traces of overhand stitches can't be ploughed over
jestem w środku pusta	I'm empty inside

(Augustyniak 2017: 27)

The scope of experiencing the physical and psychological weakness – evoked by the necessity to subject the inside of one’s body to doctor’s penetration and by the loss of a child is mapped out by drastic images spotlighting a body being dragged and desecrated by carrion eaters:

<p>w oczach miałam rozcięte włóki i ogień który strawił małą duszkę mówili zostanie ledwie blizna a wyprawiają mi się niebiańskie pogrzeby padlinożerne sępy ścierniki i marabuty włóczą pomiędzy światami ciało to ciało było we mnie do ostatniej minuty</p>	<p>I saw in my head a corpse cut open and fire that consumed a tiny soul it will be just a scar they said and now I'm having heavenly funerals carrion-eating vultures and marabous are dragging a body between the worlds that body was in me until the last minute</p> <p style="text-align: right;">(Augustyniak 2017: 25)</p>
--	---

This suggestive representation of experiencing oneself as marked by a freshly inflicted wound and pain is built on apocalyptic associations (cf. Ładoń 2018: 328); it also emerges from a very dynamic description of destruction, of tearing apart the helpless body of a child who shortly before was still in a safe place. What makes this poetic description more precise is the emphasis on the reality of destruction as well as the presence of other persons who, however, cannot participate in the experiences of the lyrical “I”. The patient is entirely alone in her suffering, unable to find a commonality of experience. The scale of the sense of loss is defined also by the focus being solely the death of the child. At the moment, this excludes the possibility of alleviating the sense of emptiness and absence. As the patient is overcome by the emotions accompanying the trauma, there is no space for the need to protect the subject’s intimacy. Its breach is marginalised in experiencing oneself; what is most important is to express the loss, the brutal necessity of experiencing motherhood and death intertwined with each other – as these dramatic states are the most significant.

Talking about a wound/scar and presenting a specific reveal of emotions and a body’s intimacy, Anna Augustyniak deals with the ruthless fragility of existence. In the face of a loss and an un-healed wound in all its intensity, the subject’s understanding of herself does not focus on finding the old order or restoring the physical and mental balance; instead, this understanding is reduced to suffering, regret and despair. A wound described as an incision that does not want to scar is a confirmation that one of the dimensions of experiencing trauma and loss – the one that points to hope and transformation (Sławek 2019: 107) – is still beyond the subject’s reach, and that the death of a loved one and the feeling of emptiness and pain are overshadowing other aspects of experiencing oneself.

The analysed poetic images of specific illness-related experiences represent multiple aspects of intimacy violation. It is defined by crossing the threshold of

a hospital – a boundary separating the world of the healthy from the world of the ill. This is a total boundary: crossing it changes the status of an individual. In a hospital the subject's cognition is defined by focusing on dealing with the dysfunction, experiencing the related emotions, corporeal sensations, and pain-alleviating procedures. A somatic ailment and suffering leads to exclusion, isolation and abandonment of the subject's former life, and it often forces the patient to take a horizontal position,¹⁴ to strip during examinations or in the operating room, and to stay in a shared space where one cannot hide from the medical personnel and other patients; thus it results in a distinct redefinition of one's understanding of intimacy. "Clinical intimacy" is characterised by breach, by consciously subjecting oneself to invasive acts that in other conditions would be considered unacceptable and could be classified as physical or psychological abuse. This implies an attempt to understand oneself, which in the discussed poems does not involve rejection of an imperfect body nor is a temptation to marginalise or transcend the material form of being. Instead it involves careful observation of the limitations enforced by the illness, psychosomatic experience of long-term, progressive ailment and of a real threat. In this situation the authors register a variety of reactions that focus around the sense of impermanence and lack of fulfilment, the sense of functioning in a foreign, unknown environment that strengthens the feeling of loneliness. In this situation the poets also register a strong attachment to the here-and-now.

The selected poetic representations of violations of subjects' intimacy confirm that these situations are very individual in character. It can be noted that the presented confrontations with barely describable experience of oneself highlight the unwillingness to express the suffering directly. These issues, split in the poems into various images, are subjected to sublimation, which is constructed through

¹⁴ This is an aspect highlighted e.g. by Virginia Woolf, who wrote in her essay *On Being Ill* that "[if you are] lying recumbent, staring straight up, the sky is discovered to be something so different from this that really it is a little shocking" when a person is lying on their back and looking straight ahead, the sky can turn out to be shockingly different (Woolf 1925/1926). The perspective of a person lying supine changes also the perception of things other than those currently observed; it redefines all aspects of self-understanding, subordinates all the existence to an ailing that is more than somatic. Suffering, isolation, the necessity to listen to one's own body, careful tracing of all and any disease symptoms – all this leads to the conclusion that "we cease to be soldiers in the army of the upright; we become deserters" (Woolf 1925/1926). In turn, in her autobiographical monograph *Izabela Morska* emphasises exclusion and abandonment as she describes the condition of an ill person: "Ill people are rather immigrants in the land of the healthy [...]. What is more difficult than giving up plans, more traumatic than material losses is the loss of the right to one's own feelings" (Morska 2019: 230–231).

e.g. evoking the elements of the world of nature or stimulating sensual associations. Furthermore, the texts of younger poets contain descriptions of intimacy violations which do not avoid including drastic details, and which highlight the physiological dimension of experiencing oneself during an illness. The poems speak about “pulling out of the guts” or “putting an end to gender”, and make the painfulness of a wound/scar real, considering it as a *punctum* of an ailing, dysfunctional body.

As presented in the contemporary Polish women’s poetry, confrontation of a patient with redefined intimacy in a hospital environment means entering into the very centre of an experience that is disorienting and confusing. The poems express uncertainty, powerlessness and abandonment as well as the realisation that none of this can be separated from the subject’s existence (cf. Brach-Czaina 1999: 163).

Bibliography

References

- Ariès Philippe (1993), *Śmierć odwrócona* [*Death Reversed*], trans. Jakub M. Godzimirski, In: *Antropologia śmierci. Myśl francuska* [*Anthropology of Death: the French Thought*], Stanisław Cichowicz, Jakub M. Godzimirski (eds.), Warszawa: 227–283.
- Augustyniak Anna (2017), *Dzięki bogu* [*Thank god*], Poznań.
- Barthes Roland (2008), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* [*Camera Lucida: Notes of Photography*], trans. Jacek Trznadel, Warszawa.
- Bieńko Mariola (2013), *Intymne i prywatne praktyki codzienności. Studium socjologiczne* [*Intimate and Private Everyday Practices: a Sociological Study*], Warszawa.
- Borkowska Grażyna (2000), *Drzazga objawienia* [*A Mote of Revelation*], „Tygodnik Powszechny” 2000, V.
- Boruszkowska Iwona (2016), *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice* [*Defects: Literary auto/patho/graphs: Essays*], Kraków.
- Brach-Czaina Jolanta (1999), *Szczeliny istnienia* [*The Cracks of Existence*], Kraków.
- Chróścielewska Dorota (1983), *Góra, dolina* [*High Road, Low Road*], Kraków.
- Filipowicz Anna (2013), *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji* [*A Piece of Meat: Somatic Faces of Poetry*], Gdańsk.
- Foucault Michel (1999), *Narodziny kliniki* [*The Birth of the Clinic*], trans. Paweł Pieniążek, Warszawa.
- Foucault Michel (2005), *Inne przestrzenie* [*Other Space*], trans. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie”, VI: 119–125.
- Gawron Agnieszka (2016), *Macierzyństwo. Współczesna literatura, kultura, etyka* [*Motherhood: Contemporary Literature, Culture and Ethics*], Łódź.
- Giddens Anthony (2006), *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach* [*The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*], trans. Alina Szulżycka, Warszawa.

- Gołaszewska Maria (1997), *Estetyka pięciu zmysłów [The Aesthetics of Five Senses]*, Warszawa–Kraków.
- Grądział-Wójcik Joanna (2020), *Doświadczenie szpitala we współczesnej poezji kobiet (rekonosans)* [*The Hospital Experience in Contemporary Women's Poetry (a Reconnaissance)*], In: *Stulecie poetek polskich. Przekroje, tematy, interpretacje [A Century of Polish Women Poets: Overviews, Topics, Interpretations]*, Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska, Edyta Sołtys-Lewandowska (eds.), Kraków: 327–368.
- Kamińska Aneta (2007), *Czary i mary (hipertekst) [Spells and Nightmares (Hypertext)]*, Warszawa.
- Kubiak Anna E. (2014), *Inne śmierci. Antropologia umierania i żaloby w późnej nowożytności [Other Deaths: An Anthology of Dying and Mourning in Late Modernity]*, Kraków.
- Kudyba Wojciech (2016), *Próba bólu. O wierszach Joanny Pollakówny [A Pain Test: On the Poems of Joanna Pollakówna]*, Warszawa.
- Kwiatkowski Jerzy (1975), *Felieton poetycki [An Article on Poetry]*, „*Twórczość*”, no. 12.
- Legeżyńska Anna (2009), *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej [From a Lover to a Psalmist...: Biographies, Topics and Conventions in Women's Poetry]*, Poznań.
- Luhmann Niklas (2003), *Semantyka miłości. O kodowaniu intymności [Love as Passion: the Codification of Intimacy]*, trans. Jerzy Łoziński, Warszawa.
- Ładoń Monika (2019), *Choroba jako literatura. Studia maladyczne [Illness as Literature: Studies on Maladies]*, Katowice.
- Ładoń Monika (2018), *Rany kobiecości. Twórczość Anny Augustyniak [Wounds of Femininity: the Works of Anna Augustyniak]*, in: *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet [Forms of (Non)Presence: Essays on Contemporary Women's Poetry]*, Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Edyta Sołtys-Lewandowska (eds.), Kraków: 319–332.
- Morska Izabela (2019), *Znikanie [Vanishing]*, Kraków.
- Morzyńska-Wrzošek Beata (2019), „*my body was opened for public view... The Metaphorising of the Sick Body in the 20th- and 21st-Century Polish Poetry by Women*”, „*Prace Literaturoznawcze*”, VII: 233–250.
- Morzyńska-Wrzošek Beata (2020), *Choroba i jej metafory w twórczości współczesnych polskich poetek [Disease and its Metaphors in Contemporary Polish Female Poetry]*, „*Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury*”, XXXII: 175–192.
- Musiał Maciej (2015), *Intymność i jej współczesne przemiany. Studium z filozofii kultury [Intimacy and Its Contemporary Transformations: a Study on the Philosophy of Culture]*, Kraków.
- Ostrowska Antonina (1997), *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa [Death as an Individual and Societal Experience]*, Warszawa.
- Pietrych Krystyna (2009), *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury [What Good Is Pain For Poetry? Empathetic Spaces in Literature]*, Łódź.
- Pollakówna Joanna (2012), *Wiersze zebrane [Collected Poems]*, edited by Jan Zieliński, Mikołów.
- Porzuczek Sebastian (2020), *Mapowanie bólu. Lektura – spojrzenie – afekt [Mapping Pain: A Reading – a Look – an Affect]*, Kraków.

- Rembowska-Płuciennik Magdalena (2004), *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego* [Poetics and Anthropology: the Podole Cycle by Włodzimierz Odojewski], Kraków.
- Simmel Georg (2006), *Most i drzwi. Wybór esejów* [Bridge and Door: Selected Essays], trans. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa.
- Sławek Tadeusz (2019), „Ja bolę”. *Boleść i terapia* [„I Hurt”: Suffering and Therapy], In: *Fragmety dyskursu maladycznego* [Fragments of Maladic Discourse], Maciej Ganczar, Ireneusz Gielata, Monika Ładoń (eds.), Gdańsk: 89–107.
- Smolka Iwona (1997), *Dziewięć światów. Współczesne poetki polskie* [Nine Worlds: Contemporary Polish Women Poets], Warszawa.
- Sołtys-Lewandowska Edyta (2020), „Małomówność” J. Pollakówny. *Sygetyzm jako metoda twórcza i apofatyzm w dyskursie o chorobie i transcendencji* [“Taciturnity by Joanna Pollakówna: Sigetism as a Method of Creation and Apophatism in the Discourse on Illness and Transcendence], In: *Stulecie poetek polskich. Przekroje, tematy, interpretacje* [A Century of Polish Women Poets: Overviews, Topics, Interpretations], Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska, Edyta Sołtys-Lewandowska (eds.), Kraków: 783–795.
- Szubert Mateusz (2011), *Żyjąc w cieniu śmierci... Kulturowy obraz gruźlicy* [Living in the Shadow of Death: the Image of Tuberculosis in Culture], Wrocław.
- Szubert Mateusz (2014), *Czas choroby – perspektywa antropologiczna* [A Time of Illness: an Anthropological Perspective], In: *Pętla czasu. Język i kultura* [A Time Loop: Language and Culture], Jarosław Pacuła (ed.), Bielsko-Biała: 86–95.
- Wiatr Anna (2010), *Historie intymne. Odnajdując i tracąc siebie* [Intimate stories: Finding and Losing Oneself], Kraków.
- Wojciszke Bogdan (2003), *Psychologia miłości: intymność, namiętność, zaangażowanie* [The Psychology of Love: Intimacy, Passion, Involvement], Gdańsk.

Internet sources

Intymność, <https://sjp.pl/intymno%C5%9B%C4%87> [accessed 3.08.2020].

Woolf Virginia (1925/1926), *On Being Ill*. Retrieved from <http://www.gutenberg.net.au/ebooks15/1500221h.html#ch3> [accessed 12.12.2020].

DOI: 10.31648/pl.6984

JOANNA CHŁOSTA-ZIELONKA

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8057-1898>

e-mail: j.chlosta-zielonka@uwm.edu.pl

Obraz dojrzewania w obozie Zagłady. Relacja Haliny Birenbaum *To nie deszcz, to ludzie*

The Image of Adolescence in the Extermination Camp. Halina Birenbaum's Testimony in *To nie deszcz, to ludzie* [It's not the rain, it's people]

Słowa kluczowe: krytyka feministyczna, Holocaust, dojrzewanie, lagier, Żydówki
Keywords: feminist criticism, the Holocaust, adolescence, labour camps, Jewish women

Abstract

The aim of this article is to illustrate the manner in which stories about the process of becoming mature in the reality of the labour camp are built, in the context of the findings of feminist criticism. The author of the story examined is Halina Birenbaum, known from her numerous previously published personal accounts on this subject. In an interview with Monika Tutak-Goll *It's not the rain, it's people*, she evokes previously undisclosed emotions related to her stay in Birkenau. The camp events she recalls provide a significant supplement to the existing image of girls and women, attracting attention to this aspect of life in the camp. They are also proof of the relationship, recognized by psychologists and psychiatrists, between the experiences of life in a concentration camp and the attempt to return to the post-camp normality.

Halina Taborska we wprowadzeniu do monumentalnej monografii *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania* (Majewski, Zeidler-Janiszewska (red.) 2009), wyznaczając zakres badań o Zagładzie, wyraźnie sformułowała ważną konstatację:

Obszary Zagłady mogą być terenami pustki i niepamięci, bądź przywoływania nieobecnych i próbą upamiętniania ich losów [...] Pośród wielorakich terytoriów

Zagłady – materialnych i duchowych – znajdują się miejsca, gdzie dokonała się ona fizycznie i ostatecznie (Taborska 2009: 19).

Badaczka miała na myśli obozy koncentracyjne i obozy natychmiastowej śmierci, w których eksterminacja zgromadzonej tam ludności dokonywała się w sposób brutalny i natychmiastowy. Rzeczywistość lagrowa była wielokrotnie analizowana przez badaczy Zagłady. Nie sposób więc wymienić wszystkich prac i wybrać tych najważniejszych np. w obszarze literaturoznawstwa. Warto wskazać jednak na monografię Arkadiusza Morawca pt. *Literatura w lagrze. Lager w literaturze. Fakt – temat – metafora* (Morawiec 2009), która stanowi niezwykle wartościowe źródło wiedzy na temat lagrów, a zamieszczona na końcu książki bibliografia, licząca kilka setek opracowań, świadczy o szerokich, prowadzonych w wielu krajach i wielu kontekstach, badaniach na ten temat.

Istnieje jednak pewien obszar wciąż domagający się interpretacji. Jest to analiza doświadczeń obozowych pojawiająca się w ramach krytyki feministycznej, która w centrum sytuuje podmiot kobiecy, zastanawia się nad jego kulturowymi i biologicznymi uzależnieniami od narzuconych stereotypów, a także zajmuje się sposobami jego obecności w tekście (Borkowska 1995, Kraskowska 1999, Jaxa-Rożen 2006, Kraskowska (red.) 2007, Gajewska 2008, Kłosińska 2010, Legeżyńska 2009, Majbroda 2012).

Od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku badaczki podejmujące temat Zagłady i jej kulturowych kontekstów pracowały nad możliwością włączenia problematyki płci w obszar tego zagadnienia. Momentem przełomowym była publikacja w 1984 roku historycznego i pionierskiego artykułu autorstwa Joan Ringelheim *The Unethical and the Unspeakable: Women and the Holocaust* (Ringelheim 1984), stanowiącego pokłosie pierwszej konferencji poświęconej kobietom i Zagładzie, zorganizowanej w Stern College w Nowym Jorku w 1983 roku. Następne teksty umożliwiające dyskusję nad rolą płci w doświadczeniu Zagłady to wydane w języku angielskim wypowiedzi wielogłosowe: zbiór artykułów *Different Voices: Woman in the Holocaust* (Rittner, Roth (red.) 1993), zbiór ustnych relacji dwudziestu Żydówek, które przetrwały Zagładę *Mothers, Sisters, Resisters* pod redakcją Brany Gurewitsch (Gurewitsch (red.) 1998), praca *Double Jeopardy: Gender and the Holocaust* Judith Tydor Baumel (Baumel 1998), antologia *Women in Holocaust* pod redakcją Dalii Ofer i Lenore Weitzman (Ofer, Weitzman (red.) 1998).

Rozwój badań nad kobiecym doświadczeniem Holocaustu spotkał się z krytyką ze strony środowiska żydowskiego zarówno mężczyzn, jak i kobiet uważających, że perspektywa feministyczna trywializuje Zagładę, a skupienie się na płci

nie wypływa z chęci lepszego zrozumienia wydarzeń Zagłady, ale z „ideologii” (Waxman 2019: 13–14). Zoë Waxman w książce *Kobiety Holocaustu* podsumowującej, a przy tym ilustrującej historię badań nad kategorią płci w obliczu Zagłady, pisze, że ich pionierka, Joan Ringelheim:

[...] nie zakwestionowała [...] wagi płci ani nie zrezygnowała z feministycznej perspektywy, ale zrewidowała swój „kulturowy feminizm”, tendencję do ujednociania doświadczeń kobiet podczas Zagłady: „owe aspekty codziennego życia kobiet – zagrożenie gwałtem, upokorzeniem, stręczycielstwo, nie mówiąc już o ciąży, aborcji i strachu o własne dzieci – nie poddają się ujednoczeniu jako cechy doświadczenia wszystkich ocalałych” [...] wyzwanie Ringelheim – włączenia płci do badań Zagłady, ale w sposób unikający ujednoczenia czy idealizowania doświadczeń kobiet – zostało podjęte przez kolejne pokolenie badaczek feministycznych (Waxman 2019: 14–15).

Aleksandra Ubertowska, polska badaczka zajmująca się wskazanym zagadnieniem, uzasadnia, dlaczego naukowa dyskusja o „kobiecy doświadczeniu Zagłady” pojawiła się dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych:

[...] zwłoka ta była spowodowana niedostatecznym uwzględnieniem kryterium płci w wielu obszarach życia publicznego, co w badaniach nad Holocaustem było szczególnie widoczne w wymiarze formalnoprawnym, o czym świadczy fakt, że zarówno w czasie procesów norymberskich w latach 40. XX wieku, jak i w trakcie procesu Eichmanna, w roku 1961, czy nawet podczas procesu przeciwko strażnikom obozu w Auschwitz, we Frankfurcie nad Menem (1965 rok), kobiety nie były postrzegane jako odrębna grupa ofiar, jako specyficzny podmiot historii (Ubertowska 2014: 108).

Jak można zauważyć, specyfika badań teoretycznoliterackich nad zagadnieniem Holocaustu polega na wykorzystaniu w naukowym dowodzeniu jedynie świadectw pisanych lub mówionych tych, co przeżyli, czyli ocalałych. Nie mogą mówić ofiary, a to one przeżyły przed śmiercią najbardziej ekstremalne i niewyobrażalne cierpienia, o czy pisał Primo Levi, uwydatniając jeszcze inny problem, poczucia winy z powodu ocalenia:

Powtarzam to raz jeszcze: to nie my, którzy przeżyliśmy, jesteśmy prawdziwymi świadkami. Jest to poczucie niewygodne, które uświadomiłem sobie z biegiem czasu podczas lektury wspomnień innych więźniów i powtórnie czytając po wielu latach wspomnienia własne. My którzy przeżyliśmy, stanowimy odbiegającą od normy mniejszość, a nie tylko nieliczną garstkę ocalałych; jesteśmy tymi, którzy przez sprzeniewierzenie się swoim zasadom albo dzięki zaradności bądź szczęśliwemu trafowi nie znaleźli się na samym dnie. [...] Jednak to tylko oni, mużulmanie, na zawsze pogrążeni, prawdziwi świadkowie, mogliby udzielić wyjaśnień, które miałyby sens ogólny. Oni stanowią regułę, my wyjątek (Levi 2007: 100).

Badacze zajmujący się problematyką związaną z Holocaustem sięgają więc do literackich form autobiograficznych (dzienników, autobiografii, wspomnień, powieści autobiograficznych itp.), ale przede wszystkim opierają swoje ustalenia na przesłuchiwaniu żyjących jeszcze świadków lub prowadzeniu śledztwa na podstawie zachowanych zapisów, listów czy też dokumentów. O rekonstruowaniu strategii autobiograficznych, czyli zorganizowanych w pewien sposób porządkach zapisu doświadczenia tożsamości w czasie trwania Zagłady, pisze szerzej Jacek Leociak (Leociak 2012: 45–81). Zwraca on uwagę na akt świadczenia jako głęboko zakorzeniony w tradycji biblijno-talmudycznej, która wręcz nakazuje świadczyć o niegodziwości:

Status świadka bowiem implikuje obowiązek dania świadectwa – poinformowania o tym, co się wydarzyło. Ten obowiązek ma wymiar zarówno moralnej, jak i religijnej powinności [...] Dzienniki, pamiętniki, relacje i inne pisemne przekazy o shoah okazują się owocem postawy, którą można wyprowadzić ze źródeł judaizmu. [...] Dawanie świadectwa staje się zatem swoistym aktem nauczania, usankcjonowanym boskim nakazem (Leociak 2012: 46–47).

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie sposobu budowania opowieści o dojrzewaniu przebiegającym w lagrowej rzeczywistości. Jej autorką jest znana z wielu dotychczas opublikowanych osobistych relacji na ten temat, Halina Birenbaum¹. W rozmowie z Moniką Tutak-Goll pt. *To nie deszcze, to ludzie* (Birenbaum, Tutak-Goll 2019) przywołuje wcześniej nieujawnione emocje, związane z pobytym w Birkenau.

Analiza polskich obozowych zapisów kobiet nie jest zadaniem łatwym. Powodem jest przede wszystkim obciążenie światopoglądu każdego badacza patriarchalnym paradygmatem, w duchu którego kobieta powinna odgrywać ściśle określone role, będąc podporządkowaną kulturowym stereotypom. Trzeba je

¹ Halina Birenbaum (ur. 15 września 1929 w Warszawie) – polsko-izraelska pisarka, tłumaczka, poetka, ocalała z Holocaustu. W czasie II wojny światowej przebywała początkowo w getcie warszawskim, a następnie w niemieckich obozach koncentracyjnych na Majdanku i Auschwitz-Birkenau. Podczas ewakuacji obozu szła w marszu śmierci do Wodzisławia Śląskiego, skąd przetransportowano ją do Ravensbrück, a następnie do Neustadt-Glewe. W Auschwitz-Birkenau miała numer 48693. Po wojnie z powodu antysemityzmu wyemigrowała z Polski do Izraela. Tam założyła rodzinę i mieszka do dziś. W czasie licznych spotkań z młodzieżą polską, izraelską i niemiecką opowiada o swoich obozowych przeżyciach. Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Jej utwory były tłumaczone na kilka języków. Wydała do tej pory następujące tomy prozy: *Nadzieja umiera ostatnia* (1967), *Powrót do ziemi praojców* (1991), *Każdy odzyskany dzień* (1998), *Wołanie o pamięć* (1999), *Echa dalekie i bliskie. Spotkania z młodzieżą* (2001), *Życie każdemu drodze* (2005) i trzy tomiki wierszy: *Nawet gdy się śmieję*, *Nie o Kwiatkach*, *Jak można w słowach*. Źródło: https://pl.wikipedia.org/wiki/Halina_Birenbaum [dostęp: 22.06.2020].

najpierw pokonać, aby zrozumieć kondycję opisywanego podmiotu, ale z drugiej strony mieć je na uwadze, by pojąć bezmiar zmian, które stały się doświadczeniem kobiet w obozowej rzeczywistości. Trudności przysparza także nieznamość, z powodu braku dostępności, wszystkich świadectw kobiecego losu w obozie. Jak pisze Barbara Czarnecka:

Trudność ustalenia bardziej ogólnego „interakcyjnego kontekstu”, czyli problem skonceptualizowania teoretycznej całości, którą stanowią kobiece narracje łagrowe, a która we fragmentach odsłania się w konkretnych subiektywnych narracjach, wynika też z deficytu źródeł historycznych. O ile Ameryka i Europa Zachodnia niemal od półwiecza „przepisują” męską historię na sposób genderowy i konstruktywistyczny, o tyle polska historiografia dopiero od niedawna uświadamia sobie taką potrzebę (Czarnecka 2018: 11).

Badaczka zwraca uwagę także na problem nieznamomości złożoności doświadczeń kobiet z różnych stron świata, wynikający z braku ich translacji na język polski, jak w przypadku relacji o doświadczeniach z Birkenau autorstwa Węgierki Olgi Lengyel, wydanej po francusku w 1946 roku pt. *Souvenires de l'au-delà* i nieprzetłumaczonej jeszcze na język polski, lub o świadectwach, z którymi odbiorca w Polsce mógł zetknąć się dopiero po kilkadziesiąt lat od zagranicznego wydania. Tak było np. z opowiadaniem Liany Millu *Dymy Birkenau*, które zostały wydane w Polsce w 2007 roku, po sześćdziesięciu latach od pojawienia się oryginału, czy wspomnieniami pt. *Wrota piekiel Ravensbrück* Anji Lundholm, opublikowanymi w Niemczech w 1988 roku, a w Polsce dopiero w 2014 roku.

W ostatnich latach polskie literaturoznawstwo wzbogaciło się jednak o kilka niezwykle interesujących publikacji, stanowiących bardzo ważny głos z perspektywy krytyki feministycznej. Najnowszym jest napisane przez wspomnianą Barbarę Czarnecką opracowanie *Kobiety w łagrze. Zapis doświadczenia*. Pisarstwo łagrowe autorstwa kobiet znalazło się także w kręgu zainteresowań Aleksandry Ubertowskiej (Ubertowska 2007, 2014), Bożeny Karwowskiej zajmującej się perspektywą kobiecego ciała (Karwowska 2009, 2016), Agnieszki Nikliborc (Nikliborc 2010) i Joanny Stocker-Sobelman (Stocker-Sobelman 2012). Ta ostatnia badaczka wskazuje na dwie przełomowe dla feministycznego podejścia do problematyki Zagłady prace autorek obcojęzycznych, opisujące system obozów nazistowskich, w którym kobiety są podmiotem – a nie przedmiotem – studiów (Stocker-Sobelman 2012). Są to: Germaine Tillion *Ravensbrück: An Eyewitness Account of a Women's Concentration Camp* (1975) i Konnilyn Feig *Hitler's Death Camps: The Sanity of Madness* (1981).

W polskiej literaturze do najwcześniejszych świadectw obozowych należą *Dymy nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej (1945), *Z otchłani* Zofii Kossak

(1946) i *Przeżyłam Oświęcim* Krystyny Żywulskiej (1946). Studium o obozie w Ravensbrück w 1961 napisała także Wanda Kiedrzyńska (*Ravensbrück, kobiety obóz koncentracyjny*, 1961), a oprócz niej wiele innych więźniarek². Wyznały one niejako pewien paradygmat opisu tego doświadczenia, powielany potem przez inne autorki, dotyczący kreacji narratora i świata przedstawionego. Izolował on często narratorkę od rzeczywistości lagrowej np. poprzez narratora trzecioosobowego, jak u Kossak, lub stawiał ponad innymi. W powieści Kossak wyraźnie widać podziały na te inne, które są „odpasione, dostatnio ubrane i kwitujące”, jak żydowska funkcjonariuszka grożąca karą za pomoc innym: „– Tu każdy myśli o sobie – powtarza z miną człowieka, który tak właśnie czyni – tu nie ma miejsca na żadne litości! Tu tego nie wolno” (Kossak 1947: 23) i na te znoszące swój los bez słowa. W większości relacji lagrowych przeważa romantyczny etos opisu więźniarek, wyrażający się w przyjęciu przez kobiety, mimo granicznej sytuacji egzystencjalnej, roli empatycznej opiekunki wspomagającej inne kobiety w gehennie obozowego życia, potrafiącej zachować się godnie, tj. nie kłamać, nie odmawiać pomocy, przekazywać swoje racje żywnościowe bardziej głodnym, znosić z podniesioną głową nieludzki rygor obowiązujący w lagrze. Czarnecka pisze o tym w następujący sposób:

[...] warto zauważyć, że etos romantyczny istnieje w narracjach lagrowych w genderowych odmianach, na przykład dla mężczyzn zarezerwowany jest etos oficerski z uprzednim etosem rycerskim, dla kobiet etos „dobrej Polki”, w tym dobrej matki, opiekunki i nauczycielki, samarytanki (Czarnecka 2018: 24).

Relacja Birenbaum zdecydowanie przełamuje ten tradycyjny sposób opisu, mieszczący się w popularnym stereotypie. Otwarcie przyznaje się ona do tego, że kłamała, sprzedając połowę tylko pudełka z maścią na świerzb jako całą porcję: „Okłamałaś ją? – Tak, ale wiedziałam, że połowa pudełka starczy, aby pozbyć się świerzb. Żeby przeżyć, trzeba było kombinować” (Birenbaum, Tutak-Goll 2019: 138). Opisuje także sytuację, w której ukradła buty innej kobiecie, bo wcześniej straciła swoje. Po tylu latach jeszcze dość emocjonalnie traktuje tamto wydarzenie: „A mnie można było ukraść? Bo byłam słabsza, bo byłam dzieckiem? Ze mnie zdzierali koc, żeby mi w nocy zabrać. Tam każda z nas walczyła o godzinę życia, za chwilę mogło cię już nie być” (Birenbaum, Tutak-Goll 2019:

² Do dzisiaj o obozie koncentracyjnym w Ravensbrück, oprócz Wandy Kiedrzyńskiej (Kiedrzyńska 1961), napisało wspomnienia wiele kobiet, m.in. Wanda Dobaczewska (Dobaczewska 1946), Urszula Wińska (Wińska 1985), Wanda Półtawska (Półtawska 2009), Karolina Lanckorońska (Lanckorońska 2001), Janina Augustynowicz (Augustynowicz 1972). Powstały też prace zbiorowe: („*Ponad ludzką miarę*” 1968) oraz („*Serca niezgaste*” 1975).

138–139). Wspomina, jak zaciekle zdobywała jedzenie: „Jak się kiedyś pchałam w kolejce po jedzenie, to mi jedna powiedziała: «Żebyś nie wyrosła! Żeby cię do gazu wzięli!» Odpowiedziałam: «Ty żebyś zginęła. Bo ty żyłaś długo, a ja nie»” (Birenbaum, Tutak-Goll 2019: 139).

Kobiece relacje obozowe, o czym przypominają Joanna Stocker-Sobelman i Barbara Czarnecka, charakteryzuje prezentacja podobnych tematów. Jak powiedziano jednak, różni je sposób opisu. Na podstawie zestawienia wielu świadectw wydaje się, że jedną z najważniejszych sfer życia, która została w obozie naruszona, była intymność ciała. Dotyczyła ona w dużej mierze jego tajemnic: niechcianej nagości, odbierania atrakcyjnego wyglądu zaraz na początku poprzez ogolenie włosów, brudu wynikającego z niemożliwości regularnej higieny i skutków biologicznego cyklu menstruacyjnego, zauszenia i owrzodzenia, nadmiernej chudości spowodowanej ciężką pracą i brakiem pożywienia itp. Kobiety miały poczucie utraty swojej kobiecej podmiotowości, wiążącej się tak bardzo ze sferą wizualną: atrakcyjny wygląd to niejako wymóg płci, ukształtowany poprzez stereotypizację ról. Z atrakcyjnością wyglądu łączyła się także społecznie narzucona funkcja biologiczna, a mianowicie możliwość macierzyństwa, którą w obozie, w wyniku degeneracji organizmu, można było utracić. Jak pisze Joanna Stocker-Sobelman:

ogolenie głowy u przedwojennej kobiety nie powodowało „jedynie” uczucia upokorzenia, ale wiązało się z odczuciem zaprzeczenia istotnego elementu kobiecości, seksualności i atrakcyjności, krwawienie miesięczne nie przyczyniało się „tylko” do upokorzenia wynikającego z brudu, ale stanowiło istotny czynnik zagrażający życiu, zaś jego zanik oprócz podejrzeń o chorobę, prowokował uporczywe myśli dotyczące możliwości posiadania dzieci w przyszłości i wrażliwości odnośnie do reakcji męża po wojnie (Stocker-Sobelman 2012: 53).

Oczywiście do tych procesów odbierających tożsamość płciową dochodziły, dotykające wszystkich więźniów w obozie, przejmujący głód i ciężka praca. Także w tym przypadku kobiety, w odróżnieniu od mężczyzn, nie były na nią fizycznie przygotowane, funkcjonując zwykle w obszarach życia domowego, niewymagającego tężyzny fizycznej.

Tym bardziej na tle tych typowych przedstawień interesująco brzmią wypowiedzi Heleny Birenbaum, opowiadającej o swojej kobiecości dojrzewającej w obozie. W rozmowie zdecydowała się na ujawnienie dotąd ukrywanych szczegółów, związanych z jej dojrzewaniem, inicjacją seksualną i rozwojem seksualności, stosunkiem do własnego ciała w warunkach obozowych. Te doświadczenia wpłynęły na nią jako na kobietę pełniącą już w życiu za drutami rolę żony i matki.

Gdy opisuje matkę, jest wciąż małą dziewczynką, dla której czas się zatrzymał:

Myśmy się wtedy bardzo zbliżyły. Nie wyobrażałam sobie życia bez matki. I nie wierzyłam, gdy mówili, że Boga trzeba kochać więcej niż wszystkich. Ja sobie myślałam zawsze: ja kocham swoją mamę więcej niż Boga, więcej niż wszystkich (Birenbaum, Tutak-Goll 2019: 77).

Przejmująca jest scena rozstania z matką. Gdy przekroczyły progi obozu koncentracyjnego w Majdanku, zaczęto dokonywać selekcji, w której jej mamę skazano na unicestwienie w komorze gazowej. Trzynastoletnia wtedy autorka znalazła się w łaźni i rozglądała w poszukiwaniu swojej najdroższej opiekunki:

Otwieram usta, żeby trochę wody mi nakapało. I chcę objąć mamę: „Mama, wszystko jest, jak powiedziałaś!”. I nie ma mamy. Nie ma mamy. Mama nie wchodzi. Czekam i wypatruję, i jeszcze minuta, i jeszcze wiek. I już wiem, że jej nie będzie, ale myślę: to nie może być to... Hela popatrzyła na mnie, krzyknęłam do niej: „Gdzie jest mama?”. Spuściła głowę. Hela powiedziała: „Teraz ja jestem Twoją mamą” [...] Wzięli ją do komory gazowej. Nie wpuścili do łaźni. Miałam trzynaście lat, gdy ją straciłam. Jeszcze czułam ciepło jej palta, a za chwilę już jej nie było. To palto wspominałam całe życie. To był mój ostatni kontakt z matką (Birenbaum, Tutak-Goll 2019: 109).

To, że nie zdążyła się pożegnać z największą miłością życia, wpłynęło na jej zachowanie w obozie. Nie miała dla kogo żyć, więc zapadła w letarg, nie chcąc walczyć. Uratowała ją jej szwagierka, stając się dla niej mamą zastępczą. Potrzeba miłości, pełna egoizmu, była instynktownym nawykiem dla niej jako dziewczynki (miała 12 lat). Z czasem zaczęła dojrzewać, a rzeczywistość obozowa brutalnie zweryfikowała system wartości i nauk przekazanych jej przez matkę:

Dlaczego mnie uczyli dobrych manier, komu ja miałam mówić „dzień dobry”, jak teraz wszyscy stali się tylko dymem z komina? Czemu miałam przecinek stawiać przed „który” i „gdzie”, co, to było takie ważne? To było ważne, że ja nóg nie umyłam i weszłam do łóżka? Po to mnie uczyli, żebym żyła w takich warunkach? Jak to przymierzyć jedno do drugiego? Przecież to absurd (Birenbaum, Tutak-Goll 2019: 144).

Birenbaum otwarcie przyznała, że obóz pozbawił ją wiary związanej z rodzinnym dziedzictwem, tym samym oddalił od żydowskiej tradycji, która przestała być ważna w jej poobozowym życiu. Nigdy do niej nie wróciła:

Od Auschwitz przestałam wierzyć w to wszystko, w co wierzyli moi rodzice. Myślałam wtedy: gdzie ten wasz Bóg? Gdzie ten Bóg, do którego kazali się tak żarliwie modlić? Przysięgałam: jeśli przeżyję, jeśli będę miała co jeść, nigdy nie będę pościć. Ani ja, ani moje dzieci (Birenbaum, Tutak-Goll 2019: 142).

Kwestia higieny osobistej, o czym już wspomniano, była często opisywana w świadectwach obozowych, ale nie w szczegółach. Oczywiście już u Zofii Kosak w jej wspomnieniach wydanych w 1947 roku jest mowa o całym bestialskim systemie pozbawienia kobiet ich intymności zaraz po przybyciu do obozu:

Ogołoczone ze wszystkiego, nagie jak w dniu narodzin, przegnano biegiem po Sali, w której je ogolono. [...] Zmienione nie do poznania, nieprawdopodobnie oszpecone, z ujawnionymi nagle odstającymi uszami, niekształtnymi czaszkami, bąbiastymi czołami, wstrzymując z trudem łzy, poszły dalej do właściwej łaźni (Kossak 1947: 19).

Ale przecież podczas lektury każdego z podobnych świadectw zwykle pozostawało niedopowiedziane pytanie: jak można było wytrzymać np. nie myjąc się przez miesiąc lub kilka, nie używając środków higienicznych podczas menstruacji, w końcu jak można było funkcjonować, wydzielając nieustannie odór brudu?

Halina Birenbaum odpowiada prosto i linijnie:

– Czasem pytają mnie o higienę w obozie: jaka higiena, wydarłaś kawałek bluzki i się podtarłaś, tak to wyglądało. Na Majdanku, jak miałam balową suknię, czarną, długą do ziemi, to miałam z czego odrywać.

– A co z miesiączką?

– Na miesiączkę dorzucali nam brom do zupy, tak mówiły mi więźniarki. Blokował hormony (Birenbaum, Tutak-Goll 2019: 148–149).

Nie znaleziono dowodów na ostatnie słowa Birenbaum, która ten temat traktuje zresztą dość beztrasko. Często zdarzało się, że menstruacja zanikała. Jednakże wynikało to z reakcji organizmu na stres, przemęczenie, chłód i niedożywienie a także pogarszający się stan zdrowia (Stöcker-Sobelman 2012: 72–73). Kobiety z jednej strony cieszyły się, że nie muszą wstydzić się objawów miesięcznego krwawienia, z drugiej obawiały się, że na zawsze straciły płodność.

Odpowiedzi Birenbaum ukazują ją jako dziewczynkę, która jeszcze nie stała się kobietą, dlatego nie miała w ówczesnej sytuacji poczucia wstydu. Ulegała zbiorowym zachowaniom bezrefleksyjnie, niczym dziecko, które nie ma zahamowań. Świadczą też o tym wcześniej opisane zdarzenia pokazujące, że skłamała, by zdobyć więcej dla siebie, czy też ukradła buty, bo wcześniej została pozbawiona swoich własnych. Zrobiła to, bo było jej to potrzebne. Kierował nią instynkt samozachowawczy. Sama przyznaje się do tego: „Oby tylko dożyć jej końca [wojny – J.Ch.Z.], myślałam, już tyle przeszłam, już blisko. Ja muszę przeżyć, ja nie znam w ogóle życia, ja nie wiem, co to jest pocałunek, o którym czytałam w książkach!” (Birenbaum, Tutak-Goll 2019: 164).

Sytuacją przełomową w jej życiu stał się pobyt w szpitalu, który nastąpił pod koniec trwania wojny i lagrowej gehenny. Miała już wtedy piętnaście lat i nie zdając sobie z tego sprawy, stała się obiektem pożądania ze strony mężczyzny:

W Auschwitz nie widziałam się w lustrze ani razu. Podczas selekcji pytałam kobiety stojące obok: „Czy moje wrzody są bardzo widoczne? Czy mam szansę, czy raczej posłają mnie do gazu” a teraz lustro. Spojrzałam w nie odważnie. Wyglądałam bardzo ładnie. Piętnaście lat, czerwone policzki, śniada cera (Birenbaum, Tutak-Goll 2019: 170).

Na szczęście moment odnalezienia w sobie kobiecej seksualności nastąpił na tyle późno, że Birenbaum nie zdążyła stać się ofiarą przemocy ze strony mężczyzn. Do tego pamiętała, jak matka upominała ją, że nie wolno brać jedzenia od mężczyzny, bo będzie musiała mu się czymś odpłacić. W obozowym szpitalu, unieruchomiona na łóżku, znalazła się w sytuacji, w której odczuła seksualną przemoc:

[...] zaczął cesać moje włosy i przysuwać się coraz bliżej i bliżej. Odsuwałam się w stronę ściany. Odsuwałam się i nic nie mówiłam. A on napierał. [...] Myślałam, że oszaleję. Nie umiałabym mu powiedzieć „Przestań, odejdz”, ja nie umiałam krzyknąć. Nic w takiej sytuacji. Sparaliżowało mnie. W końcu przestał. Czulałam wstręt, okropny wstręt. [...] Bardzo bałam się Samka. Żebyś nigdy nie musiała dowiedzieć się, jakie to jest potworne uczucie. Że ktoś ci idzie zrobić coś, czego ty nie chcesz, czego się boisz, wobec czego jesteś bezsilna (Birenbaum, Tutak-Goll 2019: 170).

O przemocy seksualnej przejawiającej się pod postacią przymusowej pracy w domach publicznych w czasie II wojny światowej pisała Joanna Ostrowska (Ostrowska 2018), a niemiecka badaczka Marion Röger przedstawiła wojenne związki Polek z Niemcami, do których dochodziło także w czasie II wojny bez przemocy (Röger 2016). Na jeszcze inne oblicze kontaktów seksualnych zwraca uwagę Joanna Stöcker-Sobelman:

Kobiety często nie były w stanie jednoznacznie określić, czy molestowanie seksualne stanowiło część historii Zagłady, czy była to ich własna prywatna historia, niemająca swojego istotnego miejsca w szerszym kontekście. Ich pamięć – uważa Joan Ringelheim – była rozdarta między wersją Holocaustu a ich własnym doświadczeniem (Stöcker-Sobelman 2012: 58).

Badaczka, podążając za argumentami zachodniej krytyki feministycznej, pokazuje w ten sposób, że doświadczenie wiktyimizacji żydowskich mężczyzn w czasie Holocaustu z reguły nie zawierało eksploatacji seksualnej, tj. traktowania ich jako obiektów seksualnej przemocy. Żydowskie kobiety były zaś na nią

narażone właściwie w każdej sytuacji: by ocalić życie swoich najbliższych, swoje, by zdobyć kawałek chleba, lekarstwo, buty, by uniknąć selekcji itp., musiały być gotowe do takich poświęceń.

Jeśli wierzyć zapewnieniom Birenbaum, udało jej się tej przemocy uniknąć. Ale być może miłość, którą przeżyła jeszcze w ostatniej chwili pobytu w obozie, była pewnego rodzaju formą ucieczki od wiecznie odczuwanego strachu przed zagładą? Mężczyzna, któremu zaufała, jako sanitariusz opiekował się nią po operacji, zapewniając bezpieczeństwo także przed innymi. Birenbaum zapamiętała jednak wszystko to, co najlepsze: „Wybuchła wielka miłość. Taka, której nie dało się ukryć” (Birenbaum, Tutak-Goll 2019: 175). Dziewczyna stała się kobietą, łamiąc zasady wpojone jej przez matkę i najbliższych. Odczuwała także wyrzuty sumienia podczas pierwszego pocałunku:

– Pocałował cię? – W usta. Nie opierałam się, chciałam tego pocałunku. To był prawdziwy, głęboki pocałunek. Kiedy się ode mnie oderwał, zatkło mnie. Co ja zrobiłam? Co ja zrobiłam? Jaki to wstyd! Co by moja mam teraz powiedziała? I Hela i Praisowa. I te wszystkie, które się tak o mnie troszczyły, żebym przeżyła w tym miejscu, w którym całuję się teraz z chłopakiem (Birenbaum, Tutak-Goll 2019: 175).

O inicjacji seksualnej, jak twierdzi, zdecydowała sama: „Nie miałam żadnych wyrzutów sumienia, Abram był wielką moją miłością. [...] Kochałam go całą sobą, to już było moje życie. Chciałam przeżyć dla niego” (Birenbaum, Tutak-Goll 2019: 176).

Dojrzewanie Haliny Birenbaum w obozie nie przebiegało w naturalny sposób. Musiała porzucić wpojone jej przez matkę wartości po to, by przeżyć. We wspomnieniach mówi o tym otwarcie, nie ukrywając także własnych niehumanitarnych zachowań, nawet dzisiaj uważając, że były one konieczne. Birenbaum zajęła się w obozie jedną sferą życia: przetrwaniem za wszelką cenę. Zdawała sobie dość szybko sprawę, że może zostać zgładzona w każdej chwili. Nie brała więc udziału w jakiegokolwiek formie samopomocy, nie działała w żadnej organizacji, nie udzielała się w życiu kulturalnym. Zajęła się sobą. Trafiła do obozu w momencie najtrudniejszym dla życia – w okresie dorastania, kiedy człowiek przygotowuje się dopiero do dorosłości, obserwując i czerpiąc z otoczenia dostępne wzory. Szkołą życia dla Birenbaum był obóz z przemyślanym przez nazistów systemem mechanizmów zniewalania człowieka, sprowadzania go do roli obiektu narażonego na tortury fizyczne i psychiczne poprzez odbieranie mu poczucia tożsamości i podmiotowości.

Doświadczenia obozowe ukształtowały w bohaterce wspomnień sposób przyjmowania w poobozowym życiu ról żony i matki, a także stosunek do własnego

ciała, do wyglądu i do bycia kobietą. W samodzielnym życiu po gehennie obozowej Halina Birenbaum dosyć szybko założyła rodzinę. Jej mężem został także jeden z ocalonych. Dziesięć lat po wojnie urodziła pierwszego syna. Nastąpiło to za wcześnie, ale kierowała nią pozarozumowa potrzeba posiadania bliskich, silniejsza niż spokój duchowy³. Halina straciła w Holocaulście prawie wszystkich, kilkudziesięcioosobową rodzinę. Przyznaje, że jako matka popełniała bardzo wiele błędów. Po pierwsze, nie miała skąd czerpać wzorów:

Skąd mogłam wiedzieć, jak się wychowuje dzieci? Straciłam rodziców, gdy miałam dwanaście lat, sama byłam dzieckiem. Kto miał mnie nauczyć, jak być dobrą matką? Nie miałam kogo zapytać, do kogo zadzwonić. Nie miałam matki, ojca, teściowej, teścia. Nikogo (Birenbaum, Tutak-Goll 2019: 11).

Była przewrażliwiona na punkcie bezpieczeństwa swoich dzieci. Gdy były małe, cały czas czuwała, żeby znajdowały się blisko niej, nie oddalały się. Okazywała niezadowolenie podczas wizyt kolegów. Można by powiedzieć, że zachowywała się jak każda zaborcza matka, która miłość do dzieci chce zachować tylko dla siebie. Jednak jej nadopiekuńczość w dorosłym życiu synów stanowiła dużą przeszkodę⁴. Swoje zachowane usprawiedliwiała syndromem wojennej traumy:

Ja nie mogłam być jak inne matki, pochylać się i beztrudnie śpiewać nad wózek, bo jak samolot przeleciał niżej w Ramat Ganie, gdzie mieszkaliśmy, to mi się zdawało, że bomba zaraz zleci na mnie i na ten wózek [...] ja prowadziłam dziecko i w głowie miałam jedno: żeby nic tu się nie zaczęło palić, żeby nikt nie zrzucił bomby, bo w wyobraźni widziałam te oszołomione tłumy, pędzące w panice, szukające ratunku, błagające o wodę, jedzenie, i siebie wśród nich, z moim dzieckiem. Mój spacer z wózkiem kończył się tak, że szybkim krokiem wracałam do domu, żeby już się gdzieś skryć, żeby zamknąć za sobą drzwi. Nosiłam w sobie strach, że dzieciom, że mnie może coś się stać. Nadmiernie dbałam o synów (Birenbaum, Tutak-Goll 2019: 11–12).

Jak można podsumować relację Haliny Birenbaum? Co nowego wnosi do opisu kobiecych przeżyć obozowych? Bożena Karwowska zwraca uwagę, że

³ W wywiadach Mikołaja Grynberga z ocalonymi z Holocaustu dość często pojawia się sugestia, że pragnęli oni stworzyć sobie jak najszybciej rodzinę, bo zazwyczaj w gehennie wojny wszyscy ich bliscy zginęli: „Jak ja usłyszałam, że cała moja rodzina zginęła, to moim celem było stworzenie rodziny. Ja sobie wtedy powiedziałam: Ja muszę stworzyć rodzinę” – mówi jedna z bohaterki (Grynberg 2014: 260).

⁴ O syndromie nadopiekuńczości nad własnymi dziećmi pisze także Mikołaj Grynberg. Na pytanie skierowane do jednej z rozmówczyń, czy myśli, że wychowywała swoje dzieci inaczej niż te matki, które nie miały holocaustowych przeżyć, odpowiada: „Ja się starałam je wychować normalnie, ale byłam chyba taka *overprotective* raczej” (Grynberg 2014: 299).

Przekaz czy opis doświadczenia własnego autora bądź autorki wspomnień, czyli pisanie autobiograficzne, wymaga zawsze stworzenia wyrazistego tożsamościowo „ja”. Jak zauważa Georges Gusdorf, wspomnienia jako gatunek niejednokrotnie służą zarówno „zrewanżowaniu się historii”, jak i samousprawiedliwieniom, które są zawsze wypowiedziane z punktu widzenia „ja” – czyli tekstowej konstrukcji autora wspomnień (Karwowska 2016: 129).

W tym kontekście relacja Birenbaum staje w opozycji wobec dominujących męskich narracji o sytuacji kobiet w obozach, w których – jak pisze Ubertowska – kobiety przedstawiane były jako postaci drugoplanowe, osoby bierne, z pokorą godzące się na los ofiary (Ubertowska 2014: 108). Świadczenie autobiograficzne zawarte w książce *To nie deszcz, to ludzie* staje się materiałem egzemplifikującym strategię przetrwania w lagrze. Przywołane przez autorkę zdarzenia obozowe tworzą znaczące uzupełnienie dotychczasowego obrazu dziewcząt i kobiet będących ofiarami Zagłady, upominając się o zwrócenie uwagi na ten aspekt lagrowej egzystencji. Są także dowodem na rozpoznany przez psychologów i psychiatrów związek między doświadczeniami życia obozowego a próbą powrotu do normalności poobozowej (Orwid 2009; Przymuszała 2016).

Wspomnienia Birenbaum można by zestawzić z innymi, także przedstawiającymi zderzenie okresu dojrzewania z sytuacją traumy Holocaustu. Mowa tu o *Dzienniku* Anny Frank (Frank 1957), co prawda niezwiązanym treścią z obozem, do którego zresztą Anna Frank także w końcu trafiła, ale wskazującym na trudny okres adolescencji w tej samej sytuacji przemocowej. Jednym z ostatnich świadectw z czasów Zagłady opisującym dojrzewanie nastoletniej holenderskiej Żydówki, ukrywanej przez różnych opiekunów i będącej często ofiarą przemocy, także seksualnej, jest książka *Dziewczynka z wycinanki. Opowieść o wojnie, przetrwaniu i rodzinie* (Es 2021). Wszystkie relacje łączy zbliżony zespół emocji, oczekiwań wobec życia, które bohaterki dopiero zaczynają przeżywać świadomie i pragną w nim jak najdłużej egzystować.

Bibliografia

Źródła

- Birenbaum Halina, Tutak-Goll Monika (2019), *To nie deszcz, to ludzie*, Warszawa.
- Different Voices: Women and the Holocaust* (1993), red. Carol Rittner, John K. Roth, New York.
- Dobaczewska Wanda (1946), *Kobiety z Ravensbrück*, Warszawa.
- Es van Bart (2021), *Dziewczynka z wycinanki. Opowieść o wojnie, przetrwaniu i rodzinie*, przeł. Barbara Gutowska-Nowak, Kraków.
- Frank Anne (1957), *Dziennik Anny Frank: 12 czerwca 1942 – 1 sierpnia 1944*, przeł. Zofia Jaremko-Pytowska, Warszawa.

- Kossak Zofia (1947), *Z otchłani*, Warszawa.
- Orwid Maria (2006), *Przeżyć... I co dalej?* Rozmawiają Katarzyna Zimmerer i Krzysztof Szwajca, Kraków.
- Mothers, Sisters, Resisters: Oral Histories of Woman Who Survived the Holocaust* (1998) red. Brana Gurewitsch, Tuscaloosa.
- „*Ponad ludzką miarę*” – wspomnienia operowanych z Ravensbrück (1968), praca zbiorowa, Warszawa.
- Półtawska Wanda (2009), *I boję się snów*, Częstochowa.
- „*Serca niezgasłe*” – wspomnienia więźniarek z Ravensbrück (1975), wybór i opracowanie Andrzej Gierczak, wstęp Jan Zaborowski, Warszawa.

Opracowania

- Augustynowicz Janina (1972), *Jacek w Ravensbrück*, Warszawa.
- Baumel Tydor (1998), *Double Jeopardy: Gender and the Holocaust*, London.
- Borkowska Grażyna (1995), *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, „Teksty Drugie” nr 3/4: 31–44.
- Czarnecka Barbara (2018), *Kobiety w łagrze. Zapis doświadczenia*, Kraków.
- Gajewska Agnieszka (2008), *Hasło: Feminizm*. Poznań.
- Grynberg Mikołaj (2014), *Ocaleni w XX wieku. Po nas nikt już nie opowie, najwyżej ktoś przeczyta...*, Warszawa.
- Jaxa-Rożen Hanna (2006), *Feministyczna krytyka literacka. Krótkie wprowadzenie*, Łask.
- Karwowska Bożena (2009), *Ciało, seksualność, obozy zagłady*, Kraków.
- Karwowska Bożena (2016), *Wspomnienia z obozu zagłady jako tekst autobiograficzny*, w: *Autobiografie (po)graniczne*, red. Inga Iwasiów, Tatiana Czerska, Kraków.
- Kiedrzyńska Wanda (1961), *Ravensbrück, kobiecy obóz koncentracyjny*, Warszawa.
- Kłosińska Krystyna (2010), *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice.
- Kraskowska Ewa (1999), *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań.
- Lanckorońska Karolina (2001), *Wspomnienia wojenne 22 IX 1939 – 5 IV 1945*, rozdział VII *Ravensbrück*, Kraków.
- Legeżyńska Anna (2009), *Od kochanki do psalmistki... sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań.
- Leociak Jacek (2012), *Świadectwo jako strategia autobiograficzna*, w: *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska, Jacek Leociak, Warszawa: 45–87.
- Levi Primo (2007), *Pogrążeni i ocaleni*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, Kraków.
- Literatury słowiańskie po roku 1989. Nowe zjawiska, tendencje, perspektywy*, t. II, *Feminizm* (2007), red. Ewa Kraskowska, Warszawa.
- Majbroda Katarzyna (2012), *Feministyczna krytyka literatury w Polsce po 1989 roku*, Kraków.
- Morawiec Arkadiusz (2009), *Literatura w łagrze. Lager w literaturze. Fakt – temat – metafora*, Łódź.
- Nikliborc Agnieszka (2010), *Uwięzione w KL Auschwitz-Birkenau. Traumatyczne doświadczenia kobiet odzwierciedlone w dokumentach osobistych*, Kraków.
- Orwid Maria (2009), *Trauma*, Kraków.

- Ostrowska Joanna (2018), *Przemilczane. Seksualna praca przymusowa podczas II wojny światowej*, Warszawa.
- Przymuszała Beata (2016), *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*, Poznań.
- Ringelheim Joan (1984), *The Unethical and the Unspeakable: Women and the Holocaust*, „Simon Wiesenthal Center Annual”, I.
- Röger Marion (2016), *Wojenne związki. Polki i Niemcy podczas okupacji*, przeł. Tomasz Dominiak, Warszawa.
- Stockër-Sobelman Joanna (2012), *Kobiety Holocaustu. Feministyczna perspektywa w badaniach nad Shoa. Kазus KL Auschwitz-Birkenau*, Warszawa.
- Ubertowska Aleksandra (2007), *Świadectwo, trauma, głos: literackie reprezentacje Holocaustu*, Kraków.
- Ubertowska Aleksandra (2014), *Holocaust. Auto(tanato)grafie*, Warszawa.
- Waxman Zoe (2019), *Kobiety Holocaustu*, przeł. Joanna Bednarek, Poznań.
- Wińska Urszula (1985), *Zwyciężyły wartości – wspomnienia z Ravensbrück*, Gdańsk.
- Women in the Holocaust* (1998), red. Dalia Ofer, Lenore J. Weitzman, New Haven.

REPREZENTACJE XXI WIEKU

DOI: 10.31648/pl.6985

KAROL SAMSEL

University of Warsaw

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2047-4508>

e-mail: lewks@wp.pl

Maria Janion *in memoriam*. Romantyzm jako projekt „humanistyki charyzmatycznej”

Maria Janion in memoriam. Romanticism as the Project of „Charismatic Humanities”

Słowa kluczowe: Maria Janion, romantyzm polski, „humanistyka charyzmatyczna”, fantazmat, symplifikat, teoria kiczu

Keywords: Maria Janion, Polish Romanticism, „charismatic humanities”, phantasm, simplification, theory of kitsch

Abstract

The aim of this essay is to expose the distinctive features of Maria Janion’s scholarly work in the context of her research into the history of Polish and European Romanticism, especially her interpretation of European romantic identity and the instances of its negation or continuation. It is Janion’s idiosyncrasies as well as self-corrections of her views and writings that highlight her scholarly far-sightedness and prominence. One of the most important elements this essay focuses on is the neglected motif of romantic kitsch. Janion persuasively insisted on its presence in the research on Romanticism during the symposium: *Styles of Romantic Behaviour* (December 6–7, 1982), where she discussed the concept with Jarosław Marek Rymkiewicz.

„Ale muszę powiedzieć, że kiedy przejrzałam teraz *Romantyzm, rewolucję...*, wzbudziło to we mnie pewną zgrozę” – poufnie zwierza się Maria Janion Kazimierze Sztuce, w drugim tomie niedawnych, głośnych rozmów Sztuki z nią z 2014 roku. Kontynuuje, jakby tłumacząc: „To przytłacza erudycją, jakimś nadmiarem,

chęcią powiedzenia wszystkiego”. I zasadnicze pytanie, wyrzutu (niejako) skierowanego w stronę siebie samej: „Po co ja to wszystko czytałam i pisałam? To jednak miało charakter jakiejś manii, jak mi się zdaje”. Na próżno jej rozmówczyni próbuje interweniować, aby wziąć spuściznę Janion w obronę przed nią samą, autorka *Niesamowitej Słowiańszczyzny* peroruje dalej – niewzruszona – być może tonem pewnej autoironicznej dalekowzroczności i nadświadomości, raczej – nieznoszącym uprzedniego sprzeciwu uczennicy. „Ale żeby aż tyle tego można powiedzieć, żreć? Wiadomo, że wszystkiego przeżreć nie można” (Janion, Szczuka 2014: 32–33).

Wiem dobrze, że Janion nie usiłuje kokietować. To się odczuwa. Dlaczego jednakże atakuje z aż taką zażartością – i to książkę pt. *Romantyzm, rewolucję, marksizm. Colloquia Gdańskie* z 1972 roku, bez której nie byłoby jej przenikliwej romantycznej teodycei zła oraz sadyzmu? Kto tak jak ona właśnie tam, krzepnąc powoli po lawinie wydarzeń marcowych, potrafiłby zinterpretować figury zła radykalnego Sade’a, Byrona czy Schillera? Wszyscy padamy ofiarami naszych intelektualnych pych, a szczególnie już – pych naszej młodości bądź wczesnej dojrzałości, jednakowoż – bez tekstów Janion, takich jak (kolejno) *Kain i Lucyfer*, *Przewrotny Prometeusz*, *Cień boskiego markiza* i *Zbrodnie miłości albo dwuznaczność erotyzmu* (Janion 1972: 338–385) najpewniej do dziś nie zaistniałaby dobra sposobność do powiązania romantycznego etosu czynu nieuwarunkowanego oraz bezwarunkowego ze zdecydowanie najmroczniejszą z kantowskich kategorii, wywodzącą się z pism, takich jak *Krytyka religii w obrębie samego rozumu*. Mówię o *das radikal Böse*. Złu absolutnym.

W odróżnieniu od Ryszarda Przybylskiego nierzadko w tych sprawach niewolnego od pewnej zasadniczo mącej całej obrazu emfazy (wystarczy sięgnąć do jego tekstu *Świat jako maszyna piekielna* [Przybylski 2012: 95–115]), Janion umiała pisać o romantycznym wglądzie w zło absolutne bez rozpalania się ku retoryce mów prokuratorskich i wtłaczania romantyków w ławy oskarżonych. To cenna powściągliwość, zawdzięczać ją należy bodaj jej warsztatowi historyka idei i hermeneuty rozumiejącego. Wyobraźmy sobie, co stałoby się, jeźliby temperament Janion oscylował jednak w bliskich granicach temperamentu Przybylskiego, czy z jej rozmachem i sztafażem ideowym nie mielibyśmy w polskim literaturoznawstwie „romantycznej Norymbergi”? Tym bardziej trudno tu rozumieć – nie tylko potępienia przez Janion *Romantyzmu, rewolucji, marksizmu*, ale i skreślenia (jeźliby rzeczywiście się dokonało) każdej jej kolejnej książki stanowiącej formę logicznej i twórczej kontynuacji książki poprzedniej.

Pewnym tropem w zagadce jest wskazówka Janion (ze wspomnianego wywiadu-rzeki ze Szczuką), które ze swych artykułów z wydanych w latach osiemdziesiątych XX wieku tomów na temat polskiego romantyzmu wspomina po

niemal pół wieku jako teksty najrzetelniejsze. Cóż, wybór dokonany przez legendarną badaczkę może nieco dziwić, bo w gronie wyróżnionych esejów znalazło się miejsce nade wszystko dla rozpraw o *Agaj-Hanie* Zygmunta Krasieńskiego jako romantycznej powieści historycznej (jeszcze z tomu z 1969 roku – *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*) oraz o wierszach sierocych Teofila Lenartowicza (z *Gorączki romantycznej*). Znamienne jest oczywiście to, że nieomal dziewięćdziesięcioletnia nestorka badań nad epoką nie zdecydowała się tutaj wyróżnić żadnego ze swoich tekstów programowych lub kanonicznych: *Romantyzmu a początku świata nowożytnego*, *Romantyzmu polskiego wśród romantyzmów europejskich*, czy przynajmniej (przykładowo) *Tragizmu „Konrada Wallenroda”*.

Warto w tym miejscu przypomnieć słowa Czesława Miłosza o Tadeuszu Borowskim jako zawiedzionym, rozczarowanym „kochanku człowieka”, czy też – „idei” człowieka. Podobną wyrzutnię gotów byłbym zastosować również w stosunku do Janion. Miłosz powiada, że Borowski jest zawiedzionym, śmiertelnie ugodzonym kochankiem obrazu człowieka. Cóż, dopowiadałbym, że Janion w ten sam sposób, na tej samej zasadzie przybliżenia czy porównania, zdaje mi się (przynajmniej czasami) zawiedziona, śmiertelnie ugodzona, kochanką obrazu romantycznej epoki.

Zazwyczaj widzi się ją w tak zwanym świetle dnia, kiedy to usiłuje uzgodnić z samą sobą obraz epoki, która ją rozczarowała: tak portretuje ją Tomasz Plata, gdy przypomina zawarty w *Projekcie krytyki fantazmatycznej* sąd, jakoby Freud z powodzeniem mógł stać się „pełnoprawnym spadkobiercą romantyków” (Plata online), umożliwiającym innym dziedzicom tej epoki całkowitą obronę etosu tzw. człowieka nieprzejrzystego i mądre, krytyczne „przepracowanie tradycji oświeceniowej” (Plata online) zachłannie domagającej się m.in. antropologicznej przejrzystości za wszelką cenę. To romantyzm bowiem udowadnia, że owa antropologiczna przejrzystość uchodzić musiałaby za całkowicie niemożliwą. I spadkobiercą tej misji pozostawałby Freud. To wielka idea oraz wielkie słowa. Jest jednak także Janion zmęczona i rozgoryczona, Janion w poświacie nocy, Janion zdecydowanie nie dla przypadkowej albo i nieuważnej publiki, dekonstruująca najczęściej (jeżeli nie rozmontowująca) dzieła własnej interpretacyjnej finezji. Spójrzmy na przypadek Norwida, bo tu, pomimo wielu subtelnych odczytań poety z czasów *Gorączki romantycznej*, autorka prowokowana przez Szczukę, decyduje się o nim samym wypowiedzieć antypatycznie, o jego zaś komentatorach oraz interpretatorach wręcz małostkowo:

Przecież Norwid cierpiał wyraźnie na manię „niedocenia”, „niezrozumienia”, „zazszczucia”. J.W. Gomulicki to w karykaturze ten sam typ psychologiczny, dlatego tak

się do Norwida przyssał, żeby swoim maniom dać tak szlachetne ujście. A w ogóle to „odkrywanie” Norwida nosi cechy patologiczne. Patologia odkrywania. Jakże Piechal w *Dziejach recepcji Norwida* („Miesięcznik Literacki”) musiał sfalszować, zdeformować dzieje polskiej, a również i francuskiej poezji, żeby je do Norwida przystosować. Oczywiście Norwida również odpowiednio skurtyzowanego. To bezczelna banda. Podobnymi fałszerstwami miota na prawo i lewo Gomulicki w przedmowie do *Dzieł zebranych*. Norwid wydany na łup „narodowego radykalizmu” Piechała i chorobliwej manii prześladowczej Gomulickiego (Janion, Szczuka 2014: 97–98).

„Zawsze poeta ważniejszy niż badacze, trzeba coś mu oddać, nie tak odzierać z czci do szczytu”, mityguje się Janion w pewnym momencie, ale tylko na chwilę, przyznaje bowiem szczerze, że „rzeczywiście, coś z prześladowczyni Norwida jest we mnie, specjalnie się tak zapędzałam w nieulubieniu go” (Janion, Szczuka 2014: 98). W ten – w rzeczy samej – sposób Janion wypowiada się o poecie, o którym swego czasu (czasu *Gorączki romantycznej*) stwierdzała, że był „jednym z najlepszych znawców i najwybitniejszych krytyków romantyzmu polskiego” (Janion 2007: 242).

To ona odważyła się po raz pierwszy mówić o głębi kiczu romantycznego. Do kontrowersji wokół tego akurat spostrzeżenia Janion dojść miało podczas ważnego warszawskiego sympozjum literaturoznawców pt. *Style zachowań romantycznych* z 6–7 grudnia 1982 roku. Owszem, prowokowała niemal w każdej swej wypowiedzi, myślę jednak, że w tym wypadku autorka *Gorączki romantycznej* sama nie miała pojęcia, jaki dokładnie element z jej referatu (*Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*) stanie się zarzewiem kontrowersji, ba, być może było dla niej nawet zadziwiające i konsternujące, że stał się nim kicz romantyzmu właśnie. A dyskutowano wyraziście, barwnie, ale zarazem – z lawinowo wręcz narastającym zdenerwowaniem, w którym celował Jarosław Marek Rymkiewicz, chociaż to wcale nie on był w wypowiedzi Janion bezpośrednio krytykowany, a Mieczysław Ingot. „Romantyczne marzenie ociera się o kicz”, „Chateaubrianda z Lamartine’em, bywa, trudno odróżnić od producentów kiczu, operowego zwłaszcza”, mówiła Janion, głównie za Flaubertem, Rymkiewicz zaś jej przerywał: „Ale tym nie warto się zajmować, to nie jest literatura przecież!...” (Janion 1986: 391).

To dla mnie w historii polskiego literaturoznawstwa romantycznego scena zupełnie symptomatyczna, zwłaszcza gdy uświadomię sobie, że dyskutują ze sobą (szarżujący tutaj) przyszły autor *Kinderszenen* oraz (zmuszona odpierać jego ataki) przyszła twórczyni jakże słynnego listu na otwarcie Kongresu Kultury 2016 – zawierającego deklaracje przełomowe, ostateczne, a także skrajnie emocjonalne, takie jak ta, najbardziej chyba znana – deklaracja „szczerej nienawiści mesjanizmu”,

„naszego mesjanizmu” (Janion, online). Słowa tego rodzaju należałoby bezwzględnie zrozumieć w odpowiednim kontekście, a najlepiej – we wiązce kontekstów, z których najważniejsze w mojej opinii pochodzić powinny z ważnego wprowadzenia do *Gorączki romantycznej*, w której Janion objaśnia, w jak idealny estetycznie, ale i perswazyjnie sposób w liryce wczesno- i późnoromantycznej „rewolucjonizm i mesjanizm spotykały się w emocjonalizmie” (Janion 2007: 15). Być może jednym z największych odkryć badaczki w tym okresie było wskazanie, że w przypadkach powstawania podobnej triady (rewolucjonizm – mesjanizm – emocjonalizm) „priorytet uczucia tylko z pozoru mógł wydawać się prywatnością, w istocie rzeczy szło przecież wyłącznie o emocje zbiorowe” (Janion 2007). Toteż – jeżeli Maria Janion w przywoływanym liście na otwarcie Kongresu Kultury 2016 roku mówi o mesjanizmie państwowo-klerykalnym, że jest „przekleństwem, zgubą dla Polski” (Janion 2016 online), ma najpewniej na myśli pewien „układ epigoński” (jak się sama wyraża), który uległszy w swoim czasie określonym, raczej nieodwracalnym zwyrodnieniom, ożył w ponowoczesnej polskiej rzeczywistości jako już z góry zwyrodniały, choć umiejętnie aplikowany do nowych czasów.

Początkiem dziejów tych wyrodnień stawała się jeszcze epoka późnoromantycznych epigonów – to właśnie wtedy po raz pierwszy tyrtejsko-prometejski wzorzec romantyzmu, zdradzający niewątpliwie cechy artystycznego i stylistycznego geniuszu, choćby w dorobku Mickiewicza, zaczął podlegać społecznej korekturze, a następnie – cenzurze oraz całkowitej poprawnościowej „infiltracji” (zewnątrznym wymogom, wytycznym, prawom doznawania uczuć: poprawności obyczajowej, społecznej, politycznej, poprawności konspiracyjnej, poprawności religijnej etc.). Jak ujmuje to Janion:

Poezja u epigonów zaczęła się rozpadać, tracąc swą najgłębszą rację bytu, to znaczy właśnie nowy, odkrywczy język – nowy sposób mówienia o nowej rzeczywistości. Zyskiwał zaś na znaczeniu ideologiczny zakrzep i potoczny banał (Janion 2007, 15).

Tym najpewniej wedle opinii autorki *Romantyzmu i historii* był tzw. mesjanizm państwowo-klerykalny *Anno Domini 2016*. Stanowił, mówiąc jej własnym językiem, odtwórcze mesjanizowanie rzeczywistości spod znaku „ideologicznego zakrzepu i potocznego banału” (Janion 2007). To także jedno z ważkich przesłań *Gorączki romantycznej*. Tzw. romantyzm epigoński, tak istotny dla Janion do zrozumienia, stanowił w skali całej polskiej literatury, wyjątkowy przypadek twórczości uniwersalizującej doświadczenie – „poetyckiego populizmu”. „Populista” poetycki, na potrzeby niniejszego przykładu pozostaną przy tym określeniu, zyskiwał za przyczyną wybujałej (nie tylko przecież krajowej) epigoni-ki pierwszej oraz drugiej połowy XIX wieku poczucie, że dysponuje wyjątkową

zupełnie reprezentacją oryginalnego literackiego doświadczenia, doświadczenia, które z niebywałą, plastyczną wręcz łatwością – dawało się przemianowywać, rozdrabniać, duplikować, przebudowywać w refreny czy tautologie, i przerabiać w ten sposób na niezliczone zespoły dość podłych, niskoartystycznych ersatzów. Cóż rzecz – intuicja podobnego „populisty” nie myliła. To także część polskoromantycznej schedy – w sposób zupełnie szczególny romantyzm polski wśród romantyzmów europejskich podobną sposobność „przysparzał”, co akcentowała Janion z pełnym przekonaniem. Wraz z głębią duchowych doświadczeń epoki polska literatura zyskiwała zatem, równocześnie z romantyzmem, dostęp zarówno do najwyższego artystycznie produktu interesującej ją ery, jak i do tej ery karykatury, a w najlepszym wypadku do jaskrawego pastiszu dokonanego przez niewiele od tej ery późniejszych naśladowców.

Powrócę jednak do kwestii, od której namysł został zainicjowany – kontrolerskiego pomysłu Janion na „pożenie” romantyzmu (przypomnijmy: epoki łączonej przez badaczkę z czasem narastającego skandalu poznawczego – [Janion 2007: 24–25]) z kiczowatością. Janion do swojej tezy nigdy więcej już nie wróci, to jednak, co ją frapuje, godne jest odnotowania: „w jakim stopniu marzenie romantyczne produkuje kicz w sposób może jakby konieczny”, wszak „tu dzieje się coś takiego, co w swoich zamkach spełnił Ludwik II Bawarski” (Janion 1986: 391). „Jestem z panią, jestem za kiczem... w tym sensie”, przychodzi w sukurs mówiącej Remigiusz Forycki, czym wywołuje ponownie wściekłość Rymkiewicza: „No to podzielmy się. Niech pan sobie czyta *Nędzników* całe życie, a ja będę czytał *Odyseję* i *Iliadę*”. Janion reaguje: „Ale dlaczego zaraz całe życie, dlaczego całe życie?”. „Bo jak się lubi kicz...” (Janion 1986: 392), Rymkiewicz zawiesza głos.

Pragnąłbym wyłącznie nadmienić, na styku jak istotnych, wyłanianych przez Janion przez lata problemów epoki się tu znajdujemy. Po pierwsze, jak się zdaje, krzyżują się tu ze sobą w pewnym nieustalonym, a koniecznym powiązaniu sytuacja kiczu oraz skandalu poznawczego, która zrodziła kontrkulturowe oblicze całej romantycznej epoki, konsekwentnie eskalując określone kręgi wartości oraz antywartości naraz. Czy kicz pozostaje tu w służbie skandalu poznawczego, czy raczej idee skandaliczności epoki osłabia, problematyzuje bądź symplifikuje? – na te precyzujące pytania autorka *Gorączki romantycznej* nigdy nie udzieliła bezpośredniej, jednoznacznej odpowiedzi. Zapewne nie miała sposobności, a może i możliwości takiej udzielić.

Po drugie, wiele wskazuje na to, że jeżeli tzw. producenci romantycznego marzenia i producenci romantycznego kiczu to – wedle Janion – te same osoby, jednymi oraz tymi samymi osobami będą również producenci kiczu romantycznego i producenci romantycznej przemocy mitycznej (Janion film 1999) – bo to

„marzyciele” wszelako znajdują się w samym centrum starej triady Janion, skonstruowanej jeszcze w czasach *Gorączki romantycznej*: romantyzm – rewolucjonizm – emocjonalizm (koniecznie: emocjonalizm zbiorowy). Na czym polegałby zatem związek kiczu romantycznego z całym mitotwórczym potencjałem epoki umiejętnie katalizowanym – przynajmniej w romantyzmie polistopadowym – w rezerwuarach i agregatach tzw. przemocy symbolicznej?

Po trzecie, z perspektywy wyznaczanej przez *Projekt krytyki fantazmatycznej* – czy w idei fantazmatu kryje się – tak to ujmę – możliwość zaistnienia kiczu? Cóż, jeśli Janion optuje za utrzymywaniem przejawów życia fantazmatycznego, a nie ich demaskowaniem, w tym za apologią tzw. człowieka nieprzejrzystego, w czym zwraca się w kierunku Freuda walczącego z utopią przejrzystości psychiki (Plata online), należałoby podkreślić, że apologia romantycznej nieprzejrzystości to w tym układzie odniesień siłą rzeczy również i – apologia skłonności do kiczu w ostentacyjnym manifestowaniu stylu swych romantycznych zachowań. Coś, czego Janion ostatecznie nie zawarła w *Projekcie krytyki fantazmatycznej*, a więc uwikłanie fantazmatu w kicz, po latach pojawiło się niebezpośrednio w pismach białostockiego badacza polskiego romantyzmu Jarosława Ławskiego, wskazującego na kategorię symplifikatu jako osobliwego sposobu odbioru romantycznej wizji świata. Długo uważałem, że ten właśnie duet badawczy (Janion – Ławski) odpowiada mimowolnie za najlepszy opis schematu współczesnej recepcji idei romantycznych w polskiej literaturze, tj. że proces ich „absorbowania” przebiega mianowicie po linii fantazmatyzacji i symplifikacji jednocześnie. Jak mi się zdaje, dzieje się tak w *Balladynach i romansach* Ignacego Karpowicza czy – na gruncie teatru – w *(A)pollonii* Krzysztofa Warlikowskiego. Tam właśnie pojawia się bowiem coś w rodzaju wzorcowego pojęciowego „centaura”: „fantazmosymplifikatu” przesłania romantycznego (Ławski 2009: 325–384)¹.

Być może tego rodzaju neologiczne akrobacje nie byłyby konieczne, gdyby zostać przez Janion wyposażonym w rzetelną teorię romantycznego kiczu? Symplifikacja w końcu, w tym również znaczeniu, w jakim pojmował ją Ławski, wydaje się operacją na pojęciu (jako pojęcie romantyczne) już potencjalnie w stronę kiczu „wychylonym”. Przynajmniej – jeśli by dać wiarę Marii Janion z 1982 roku, z sympozjum *Style zachowań romantycznych* i za nią (ostrożnie!) podążyć.

Myślę, że Eliza Kącka zupełnie nieprzypadkowo cytuje w swym niewielkim szkicu o Janion akurat Jeana Geneta. W domyśle – myśli się tu przecież o autorce *Gorączki*..., bo o kimże innym? Genet stwierdza, dosyć kasandrycznie: „ktoś musi

¹ Na temat fantazmatyzacji, a także symplifikacji odbioru polskiego romantyzmu w XXI wieku szerzej: Samsel 2019.

za nas przeżyć nieskończoność pożądania i nieskończoność tragizmu takiego pożądania”, „ktoś musi nam powiedzieć o tym sposobie tragicznej transgresji” (Kącka online). Czy Janion jest więc kimś w rodzaju kozła ofiarnego polskiej humanistyki? Brzmi niezwykle patetycznie, sugeruje pewną wtajemniczącą ofiarę, co więcej, ofiarę osobliwą, bo z czyjegoś indywidualnego poznania obleczonego językiem – autorskiego dyskursu. A jeśli nie kozłem ofiarnym, to kim? Co najmniej Wallenrodem, i Kącka również ma tego świadomość, choćby w passusie swojego szkicu, w którym pisze o „akademickim wallenrodyzmie” (Kącka online) Marii Janion. Pewnym nieporozumieniem zdaje mi się w podobnej sytuacji sugestia, jakoby dorobek badaczki stanowić miał – „żeńskie *Dziady*” (Kącka online) dla rzeczywistości polskiej, w tym rzeczywistości polskiego literaturoznawstwa. Nie, to raczej – jak już zostało przez Kącką przecież powiedziane – „żeński *Wallenrod*”. O odszczepienczy tragizm Wallenroda by tu chodziło w istocie, nie o egzorcyzmy Guślarza-Księdza Piotra. W mojej opinii również Janion bliżej byłoby do ożywiającej miotaniny Wallenroda, nie zaś powtarzalnej teurgiki Guślarza. Można za tą metaforą pójść jeszcze dalej, śmiało stwierdzając, że Janion jest ostatnią bohaterką swej własnej książki, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*. Tak jest, ostatnim bohaterem *Życia pośmiertnego Konrada Wallenroda* jest literaturoznawczyni, pomysłodawczyni i architektka formuły tytułowej swojej własnej pozycji.

Oczywiście nie zawsze tak było i Janion do swojej „humanistyki charyzmatycznej” stopniowo dojrzewiała. Jeżeli „humanistyka” podobnego rodzaju, jak ujmuje sprawę Kącka, „nie miała [więc – przyp. K.S.] ambicji tworzenia kordonu sanitarnego dla tabuizowanych tematów” (Kącka online), to należało zrozumieć, że na podobną cenę i podobny koszt – w imię poznania – z pewnością z czasem nastawi się Janion. I że wszystko spłaci z nawiązką. Dobrze tę ewolucję widać w języku autorki *Humanistyki. Poznania i terapii*. Jeszcze w 1987 roku – na łamach „Pamiętnika Literackiego” w artykule pisany w duecie z Marią Żmigrodzką pt. *IV część „Dziadów” i wczesnoromantyczny bohater egzystencji* – była Janion skłonna dostrzec w Gustawie wyłącznie podwójną ofiarę „utopii androgynicznej pełni” i „kwietystycznej samozatraty” (Janion, Żmigrodzka 1987: 3–13), znakomicie przez Mickiewicza opracowaną. W 1999 roku, mówiąc na ten sam temat w audycji *Rozmowy na koniec wieku*, poszła już dalej – określając „wiecznego kochanka” z *Dziadów...* „Wielkim Transgresorem” (Janion film 1999) literatury polskiej w ogóle. Co za język, ale i co za śmiałość. Nie bez przyczyny chyba badaczka przywodzi tu na myśl samego Dostojewskiego z jego *Legendą o Wielkim Inkwizytorze*?².

² Lata dziewięćdziesiąte XX wieku stanowiły powrót Janion do myślenia w kręgu wartości i antywartości skupionych wokół powieści Dostojewskiego. Swoje poglądy na temat postaci

Bibliografia

- Janion Maria (1972), *Kain i Lucyfer, Przewrotny Prometeusz, Cień boskiego markiza, Zbrodnie miłości albo dwuznaczność erotyzmu*, w: tejsze, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia Gdańskie*, Gdańsk.
- Janion Maria (1986), [dyskusja], w: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje symposium. Warszawa 6–7 grudnia 1982 r.*, red. Maria Janion i M. Zielińska, Warszawa.
- Janion Maria (1996), *Czy Stawrogin jest postacią tragiczną?*, w: Maria Janion, Ryszard Przybylski, *Sprawa Stawrogina*, posłowie Tadeusz Komendant, Warszawa.
- Janion Maria (2007), *Gorączka romantyczna*, Gdańsk.
- Janion Maria, Szczuka Kazimiera (2014), *Maria Janion, poeta krajowy*, w: *Janion. Transse – traumy – transgresje*, z Maria Janion rozmawia Kazimiera Szczuka, t. 2: *Prof. Misia*, Warszawa.
- Janion Maria, Żmigrodzka Małgorzata (1987), *IV część „Dziadów” i wczesnoromantyczny bohater egzystencji*, „Pamiętnik Literacki” nr 1 (78): 3–13.
- Ławski Jarosław (2009), *Symplifikat. Kartka z dziejów Mickiewiczowskiego mesjanizmu*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuziak, Kraków: 325–384.
- Przybylski Ryszard (2012), *Świat jako maszyna piekielna (O „Zamku kaniowskim” Seweryna Goszczyńskiego)*, w: *Szkola ukraińska w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie*, red. Stanisław Makowski, Urszula Makowska i Małgorzata Nesteruk, Warszawa.
- Samsel Karol (2019), *Wypowiedzenie posłuszeństwa. (Nie)święte gry literackiej teraźniejszości z Juliuszem Słowackim*, „eleWator”, nr 4 (23).

Źródła internetowe

- Plata Tomasz, *Romantyczna melancholia Marii Janion*, „Magazyn Szum”, [online] <https://magazynszum.pl/romantyczna-melancholia-marii-janion> [dostęp: 12.10.2020].
- Janion Maria, *List do uczestników Kongresu Kultury*, Warszawa, 7 października 2016, „Kongres Kultury 2016”, [online] <http://www.kongreskultury2016.pl/wp-content/uploads/2016/10/Maria-Janion.pdf> [dostęp: 12.10.2020].
- Kącka Eliza, *Duch i skandal*, „Tygodnik Powszechny. Magazyn Literacki: #Janion”, 10–12.2016, [online] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/duch-i-skandal-146051> [dostęp: 13.10.2020].
- Janion Maria, *Bracia Karamazow. Czy Smierdiakow jest bohaterem autonomicznym?* [wykład z 13 kwietnia 1995 roku], „Archiwum cyfrowe Marii Janion”, [online] <http://www.janion.pl/items/show/10> [dostęp: 12.06.2021].

Filmografia

- Rozmowy na koniec wieku: Maria Janion*, z M. Janion rozmawiali K. Janowska i P. Mucharski, reż. B. Dąbrowa-Kostka, Warszawa, Telewizja Polska S.A., 1999, 32'22”.

Stawrogin z *Biesów* konfrontowała wówczas przede wszystkim z Ryszardem Przybylskim, nadając im genetycznie romantyczny charakter (Janion, Przybylski, 1996: 69 i następne). Nawiązywała także do Smierdiakowa: (Janion 1995 online).

DOI: 10.31648/pl.6986

DARIUSZ PIECHOTA

The University of Białystok

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7943-384X>

e-mail: darekpiechota@o2.pl

Nostalgiczne powroty do przeszłości. O fenomenie wielkich blokowisk oraz retroprzedmiotach w najnowszej prozie realistycznej

Nostalgic Returns to the Past. On the Phenomenon of Large Blocks of Flats and Retro Objects in the Latest Realistic Prose

Słowa kluczowe: nostalgia, retroprzedmioty, dzieciństwo, miasto

Keywords: nostalgia, retro objects, childhood, city

Abstract

This article describes the phenomenon of large blocks of flats in the latest popular prose. It indicates that many writers, such as Cichowski, Chutnik, and Wilk, return to their childhood spent in the period of the late PRL [the Polish People's Republic]. The leisurely rhythm of the story along with the factual recording of the old world reflect the atmosphere of the lost carefree life. The rich enumeration of retro-objects develops into the glorification of the past. Chutnik, Wilk and Cichowski focus on describing interpersonal relationships based on friendship and solidarity. Their works constitute a valuable bridge between the past and the present.

Wielkie osiedla mieszkaniowe powstałe w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych minionego stulecia wpisały się w miejski krajobraz, stając się czytelną wizytówką socrealizmu (Szafrąńska 2015: 46). Obecnie zamieszkuje je około 8 milionów Polaków. Współcześnie blokowiska krytykowane są nie tylko z powodu peryferyjnego położenia, braku organizacji przestrzeni publicznej, ale również z racji ubóstwa życia społecznego (Barczykowska 2009: 130). W czasie po transformacji ustrojowej pojawiło się wiele negatywnych stereotypów

związanych z życiem na „szarej betonowej pustyni”, które zostały powielone chociażby w fotoreportażu *Blokersi* (1997) Marii Zbąskiej. Dziennikarka przedstawiła życie młodych ludzi na warszawskim Gocławiu pozbawione perspektyw dalszego rozwoju (Chomątowska 2018: 465). Z kolei Agnieszka Filas w artykule *Ludzie z wielkiej płyty* zdefiniowała blokera jako człowieka urodzonego w bloku, mieszkającego nadal z rodzicami, trudniącego się pracą „na czarno” (handel pirackimi płytami kompaktowymi, częściami komputerów czy kradzionymi akcesoriami samochodów) (Filas 2000). Robert Gliński, reżyser filmu *Cześć Tereśka*, stwierdził, że w blokowiskach drzemie jakieś metafizyczne zło, a wszyscy mieszkańcy czują się wyalienowani oraz zagubieni (Chomątowska 2018: 465).

W niniejszym szkicu pragnę scharakteryzować fenomen wielkich blokowisk ukazanych w powieściach realistycznych drugiej dekady XXI wieku, których akcja rozgrywa się na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych minionego stulecia. Co ciekawe, współcześni trzydziestoletni pisarze powracają do okresu dzieciństwa, co jest czytelnym symptomem zjawiska retromanii obecnego w najnowszej kulturze popularnej (Reynolds 2018). Nostalgia za bez troską przeszłości przybrała na sile na skutek niekontrolowanego tempa rozwoju technologicznego oraz rozczarowania kapitalizmem (Reynolds 2018: 31). Styl retro zdominował najnowszą kulturę masową, o czym świadczą powracające remaki kultowych filmów oraz seriali z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, reedycje dawnych albumów. Dodajmy, że w sztuce pojawił się nowy nurt retroawangardy, którego cechą charakterystyczną stały się kolaże łączące stare, oryginalne fragmenty gazet kupowanych na pierwszym targu, unikatowe fotografie czy kartki pocztowe (Kłós 2019: 52–56). Kolaże w stylu retro cechuje nie tylko subiektywne spojrzenie na świat, ale przede wszystkim łączenie przeszłości z teraźniejszością. Wzmoczone zainteresowanie stylistyką minionych dekad odzwierciedla się również w modzie oraz w kolekcjonowaniu przedmiotów minionej epoki takich jak: kasyety magnetofonowe i VHS, walkmany czy płyty winylowe. Artefakty z przeszłości współcześnie nabrały wartości kolekcjonerskiej, stając się pożądanym elementem kolekcji (Jarnuszkiewicz 2019: 34). Dla generacji urodzonej na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku nostalgia za przeszłością okazała się doświadczeniem pokoleniowym. Paulina Wilk niezwykle trafnie scharakteryzowała pokolenie przełomu, jako to „[...] które wpadło do szczeliny” (Wilk 2014: 164):

My na zawsze pozostaniemy nowi i starzy zarazem. Analogowo-cyfrowi, mniej swobodni w globalnych i wirtualnych realiach niż ci, którzy chłonęli je od początku życia. Możliwe więc, że jesteśmy tylko **przecinkiem** [podkr. – D.P.] oddzielającym dwie szczęśliwiej urodzone i lepiej wyposażone generacje (Wilk 2014: 164).

Pokolenie to pojawiło się zbyt późno na rynku pracy, by wykorzystać szanse, jakie oferowały przemiany ustrojowe. Prominentne posady w korporacjach, reklamie czy biznesie zostały zajęte przez czterdziestolatków, będących beneficjentami rodzącego się kapitalizmu po 1989 roku. Przedstawiciele generacji urodzonej w latach 80. wpisują się w zjawisko społeczne, jakim jest prekariat. Mateusz Chról (2019: 8) zwrócił uwagę, że model postmodernistycznego podmiotu, który cechuje ciągła transgresja, unikanie stałych form i ciągle stwarzanie siebie na nowo, może się ucieleśniać w zjawisku prekariatu. Pokolenie to zostało pozbawione pełnego zatrudnienia oraz stałego źródła dochodu, co z kolei spotęgowało poczucie niepewności oraz braku perspektyw rozwoju. Generacja ta utraciła wiarę w postęp i nowe technologie (Misiorna 2019: 22). Z jednej strony pesymistyczne spostrzeżenia autorki *Znaków szczególnych* ukazują skomplikowaną sytuację tzw. pokolenia spóźnionego (Wójcik 2019: 38), które niezwykle krytycznie ocenia szanse na karierę zawodową. Bliskie jest mu uczucie bycia zbędnym, nadliczbowym, a ciągle oczekiwanie na zmianę pogłębia ich zaniżoną samoocенę. Z drugiej strony Wilk dostrzega jego unikatowość:

Znów byliśmy ostatni. Jako jedni z ostatnich przychodziliśmy na świat w socjalistycznych porodówkach, doświadczyliśmy kolejek po mięso i cukier, a teraz byliśmy ostatnimi rocznikami kształconymi w starym modelu. Lada moment polska edukacja miała zostać dostosowana do europejskich standardów, ale nas ta lepszość miała nie dotyczyć (Wilk 2014: 86).

Pokolenie trzydziestolatków chętnie powraca do relatywnie niedalekiej przeszłości, świadomie fetyszyzując przedmioty, miejsca charakterystyczne dla minionej epoki. Pojawiające się retroobiekty, choćby w powieści *Znaki szczególne* (2014) Pauliny Wilk, służą głównie do „[...] odświeżania i poszerzania wspólnotowej więzi między przedstawicielami tej samej grupy wiekowej” (Kamińska 2018: 32). Dodajmy, że przedmioty te porządkują przeszłość poprzez rekonstrukcję kontekstu, w jakim funkcjonowały (Rusiłowicz 2012: 150). Pokolenie pisarzy trzydziestoletnich, jak słusznie stwierdza Grzegorz Wójcik:

[...] zdaje się przywiązywać szczególną wagę do własnej pamięci kulturowej, co wynika z dorastania w czasie ekspansji mediów i związanej z tym skłonności współczesnych ludzi do utrwalenia i wizualizowania egzystencji za pomocą różnego rodzaju nośników (Wójcik 2019: 120).

Przywoływane przedmioty w powieściach pełnią funkcję artefaktów i stają się punktem wyjścia do snucia refleksji na temat egzystencji w ostatniej dekadzie PRL-u. Tworzą one:

[...] archiwum typowych uczuć, sposobów postrzegania codziennych zjawisk, gestów, wypowiedzi i postaw. Pewne dźwięki, słowa, kolokwialne zwroty, obrazy, smaki, przedmioty i barwy przetrwały w naszej pamięci tylko dzięki temu, że powieściopisarze dostrzegli je i z pietyzmem utrwaliли w swoich utworach (Pamuk 2012: 111–112).

Świat przedstawiony w powieściach Sylwii Chutnik, Rafała Cichowskiego, Michała Witkowskiego czy Pauliny Wilk odzwierciedla kulturę materialną, obyczajową, towarzyską czy emocjonalną minionej epoki.

W omawianych powieściach na uwagę czytelnika zasługuje konstrukcja narratora. Pisarze powracający do ostatniej dekady PRL-u podkreślają, że był to okres przejściowy, a zachodzące transformacje ustrojowe zostały opisane z perspektywy narratora-dziecka dorastającego na podwórku (Wójcik 2019: 117), egzystującego poza ideologią oraz polityką. Pojawiające się w utworach wydarzenia historyczne mają charakter anegdoty, a ich obecność wynika z zakłócenia codziennych, rutynowych czynności. I tak bohater *Baobabu*, oczekując na „Tele-ranek”, wspomina wprowadzenie stanu wojennego:

Zamiast programu dla dzieci widziałem jego wielką głowę. Wypełniała sobą cały ekran. To właśnie on wyłączył nam telefon, pootwierał listy, zakazał wychodzenia i pozamykał wieczorami bramy. Kiedy zaczynało się ściemniać, opuszczaliśmy pachnące cynamonem drzewo Baobabu. Na znak, że coś się zmieniło, coś politycznego zawisło w powietrzu, podciągając się nawzajem wywiesiliśmy na wysokiej gałęzi drzewa biało-czerwoną chorągiewkę, papierową pozostałość z wiosny, pamiętającą jeszcze ciepłe, majowe uniesienia (Witkowski 2001: 6–7).

Również wybuch elektrowni w Czarnobylu został odnotowany przez dziecięcego narratora, gdyż zdarzenie to przerwało jego zabawę na podwórku:

I kiedy innym razem, kilka lat później, z trzaskiem otwierały się kolejno wszystkie okna w bloku, i ukazywały się głowy matek, jak te co gadały w telewizji, aby nam kazać natychmiast wracać do domu, bo w Rosji wybuchła jakaś wojna, czy jakaś bomba, a może jakaś elektrownia atomowa, i chociaż tego nie było widać, to powietrze jest jednak zabójcze, i mogą mi urosnąć piersi albo druga głowa (Witkowski 2001: 7).

W *Znakach szczególnych* narrator wypowiada się w imieniu całego pokolenia, o czym świadczy często pojawiająca się formuła: „moje pokolenie” (Wilk 2014: 181). Autorka dokonuje selektywnego wyboru opisywanych postaci, wydarzeń, miejsc, charakterystycznych dla pokolenia wyżu demograficznego z lat 80. W powieści tej dominuje specyficzny typ narracji, w której Wilk opisuje okres dzieciństwa, przeplatając swoją opowieść licznymi dygresjami dotyczącymi współczesności. Ta retronarracja, jak podkreśla Maja Jarnuszkiewicz:

[...] jest sposobem komunikowania faktów z przeszłości w formie cytowania pewnych elementów (...) jak również osadzania ich w nowym kontekście interpretacyjnym nie tylko po to, by zbadać przeszłość, ale też żeby spróbować stworzyć pewną ciągłość między przeszłością a teraźniejszością, co ma na celu próbę zbudowania kulturowej [...] tożsamości, rozszerzenia społecznego międzypokoleniowego dialogu (Jarnuszkiewicz 2019: 38).

W *Jolancie* zaś dominuje narracja trzecioosobowa, a sama postać wszechwiedzącego narratora znajduje się poza światem przedstawionym. W utworze tym śledzimy losy bohaterki borykającej się z depresją oraz samotnością, egzystującej w bloku fabrycznym na warszawskim Żeraniu. Jej historia rozpoczyna się w latach siedemdziesiątych, a kończy na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku wraz z dokonującą się transformacją ustrojową. Z kolei w *Requiem dla analogowego świata* Rafała Cichowskiego narratorem jest jeden z bohaterów, którego beztroskie życie toczy się w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych. Historia Chudego i jego przyjaciół budzi skojarzenia z cyklem książek Sue Townsend o Adrianie Mole'u (2003–2004). Podobnie jak brytyjski nastolatek, chłopak z Kutna przeżywa liczne rozterki związane z dojrzewaniem, starając się zrozumieć otaczający go świat. Tak jak Mole nie rezygnuje z realizacji marzeń. Akcja powieści Cichowskiego rozgrywa się w trakcie wakacji, a wybór pory roku jest nieprzypadkowy, gdyż symbolizuje on beztroski okres, kiedy to życie towarzyskie toczy się poza domem. Niespieszna narracja połączona z apoteozą codzienności buduje atmosferę nostalgicznej odysei młodości. Młodzi chłopcy wierzą, że: „Przeżyjemy najwspanialsze chwile. Za każdym razem, gdy wyjdę przed blok, spotka mnie coś niezwykłego” (Cichowski 2019: 15). Dodajmy, że radość i euforia bohaterów wiąże się z inną koncepcją czasu, który „[...] dzielił się na okresy, kiedy nie można było wyjść z domu, i na takie, kiedy spędzało się poza domem całe popołudnia” (Chutnik 2015: 38).

Zarówno u Chutnik, Wilk, jak i u Cichowskiego ważną rolę odgrywa przestrzeń wielkiego osiedla, w której to nie tylko obserwujemy codzienną egzystencję bohaterów, ale również śledzimy zmiany zachodzące w relacjach międzyludzkich pod wpływem rodzącego się kapitalizmu. Nostalgia naznaczona zostają nie tylko przedmioty materialne, ale także miejsca, dawne gry i zabawy. Aby zrozumieć, dlaczego blokowiska w najnowszej prozie kojarzą się z retroobiektemi, musimy cofnąć się do lat siedemdziesiątych minionego stulecia.

Każdy z nas pamięta serial *Alternatywy 4* w reżyserii Stanisława Barei, w którym to lokatorzy otrzymują przydziały mieszkań, a następnie rozpoczynają egzystencję w nowym bloku. Wydarzenie to było niemalże świętem w każdej rodzinie, co wynikało z pogłębiającego się deficytu na rynku mieszkaniowym

oraz rosnącego wyżu demograficznego. Problem ten dostrzegą również władza komunistyczna, a w przemówieniach polityków często pojawiały się hasła: „Godziwe mieszkania dla każdego” czy „Milion mieszkań w dziesięć lat” (Chomątowska 2018: 104). W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku budownictwo i przemysł należały do państwa, a Centralny Związek Spółdzielczy był nadzorowany przez rząd (Chomątowska 2018: 129–130). Na rynku brakowało materiałów dobrej jakości oraz wyspecjalizowanych robotników. Zgodnie z propagandą partyjną realizowano plany inwestycyjne, niekiedy oddawano bloki bez tynków. Nie dziwi zatem fakt, że w wielu z nich pojawiały się liczne usterki (np. problemy z dostawą prądu, nierówne ściany, źle zamontowane krany), które zostały przedstawione chociażby w serialu *Barei*.

Na początku lat siedemdziesiątych XX wieku rozpoczęto budowę gigantycznych tasiemców w okolicach wielkich zakładów przemysłowych. Otrzymanie mieszkania w jednym z nich wiązało się przede wszystkim z poprawą warunków życia oraz awansem społecznym. Metraż niniejszych lokali był niewielki, a liczba osób go zamieszkujących budziła niepokój wśród socjologów, o czym pisał chociażby John Calhoun w „Scientific American” w 1962 roku. Badacz zwrócił uwagę, że zmuszanie ludzi do życia na niewielkim terytorium prowadzi do patologii społecznych i powstania tzw. bagna behawioralnego (Chomątowska 2018: 233). W jednej klatce mieszkali lokatorzy różniący się pod względem wykształcenia, obyczajów, pochodzenia czy wykonywanego zawodu. Z jednej strony eksperyment ten przypominał dziewiętnastowieczne powieści środowiskowe, w których bohaterowie wkraczali w nowe środowisko, a czytelnik śledził ich zmagania związane z adaptacją do nowych warunków życia. Z drugiej zaś projekt ten był niejako prekursorski wobec współczesnych programów typu *reality show* jak *Big Brother*, w których uczestnicy wywodzący się z różnych grup społecznych zamieszkują jeden dom. W przywoływanych *Alternatywach 4* obok siebie mieszkają: profesor, lekarz, docent, towarzysz partyjny, kombatan wojenny, striptizerka czy przedstawiciel półświatka. W serialu *Barei* istotną rolę pełni dozorca – Stanisław Anioł, który nieustannie śledzi lokatorów, przegląda ich prywatną pocztę. Aby zmobilizować mieszkańców do czynu społecznego (jakim było np. sprzątnięcie klatki schodowej) posługuje się górnolotnymi hasłami, typowymi dla przedstawicieli partii PZPR („Zrób pan to dla ojczyzny”, „Musimy trzymać się razem”). Postać dozorca pojawia się także w *Jolancie* Sylwii Chutnik. Podobnie jak w *Alternatywach 4* jest on postacią negatywną. Trudno określić nawet jego wiek biologiczny: „Nieokreślona płeć, twarz niby dziecka, niby starca, bo oczy bystre, ale policzki obwisłe” (Chutnik 2015: 56). Protagonistka stwierdza, że: „Dozorca pojawiał się zawsze wtedy, kiedy miało się wydarzyć coś złego” (Chutnik 2015:

59). Nie dziwi zatem fakt, że postać ta kojarzyła się z bohaterami amerykańskich horrorów klasy B takich jak klaun czy laleczka bez oczu (Chutnik 2015: 66).

Aby niwelować konflikty społeczne, mieszkańcy musieli zrzekać się w rady osiedlowe czy komitety blokowe, aby wypracować ogóle zasady koegzystencji. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych minionego stulecia lokatorzy tworzyli wspólnoty, których nadrzędnym celem było udzielanie bezinteresownej pomocy potrzebującym. Przywołajmy choćby epizod z powieści Chutnik, w którym to sąsiedzi po śmierci matki bohaterki „wpychali jej pieniądze do rąk” (Chutnik 2015: 71). W momencie załamania nerwowego sąsiadka zaprasza Jolanę do domu na seans Kaszpirowskiego¹, który „[...] cuda czyni i ludzi na odległość z chorób najgorszych leczy. Z nieszczęścia też uleczy, z tego smutku, nawet szybciej” (Chutnik 2015: 159). Dodajmy, że postać ukraińskiego bioenergoterapeuty o rzekomo paranormalnych zdolnościach była szczególnie popularna na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Jego seanse hipnotyczne oglądało 59% widzów (Drenda 2020: 55–57), co świadczy o wzroście zainteresowania ruchami parareligijnymi. Co więcej, po katastrofie w Czarnobylu, rodacy poszukiwali alternatywnych metod leczenia (Brown 2019). Warto podkreślić, że wiara w magiczne moce uzdrowicieli była w PRL-u fenomenem, o czym pisze także Chutnik w *Jolancie*:

Ciągnęli do Kaszpirowskiego jak do boskiego kosmity, co wylądował niechcący wśród dzikiego ludu i odpracować musiał swoją pomyłkę. Dotknąć go, przytulić się do szorstkiego policzka. Objąć tego człowieka, tego dobrego ducha wszystkich nas, Polaków (Chutnik 2015: 219).

Tworzone wspólnoty osiedlowe, w szczególności wśród dzieci, niwelowały różnice majątkowe. Bohaterka *Jolanty* wspomina, że razem spędzano wolny czas, wyjeżdżano na wakacje nad morze: „Wszyscy znali się z osiedla, więc podziały społeczne nie miały znaczenia, podwórkowa sztama jest ponad nimi” (Chutnik 2015: 107). W powieści Cichowskiego paczkę przyjaciół tworzą osoby osieroczone bądź pochodzące z rozbitych rodzin. I tak Sobota wychowuje się ze starszym bratem; Wojtala słucha muzyki heavy metalowej, którą krytykuje matka; Kuki mieszka z ojcem alkoholikiem; z kolei Berlin tylko z mamą, gdyż ojciec pracuje w Ameryce. Trzynastolatków łączy przestrzeń bloku oraz boiska, na którym

¹ Anatolij Kaszpirowski – bioenergoterapeuta, którego seanse były niezwykle popularne w polskiej telewizji w 1989 roku. W 1990 roku firma ubezpieczeniowa Westa zorganizowała tournée po Polsce, a hipnotyzer spotkał się z Lechem Wałęsą i wspomógł finansowo Solidarność (Kozieczyński 2011: 165–166).

rozgrywają kolejne mecze. Razem spędzają wolny czas, wspólnie piją pierwsze piwo oraz palą papierosy. Chętnie angażują się w akcje charytatywne, jak zbieranie darów dla powodzian.

W przestrzeni osiedla istotną rolę pełnią miejsca, w których dawniej spotykali się młodzi ludzie, a obecnie są relikwiami przeszłości. Należą do nich podwórka, o których pisze Chutnik:

O, podwórka wylane betonem! Piaskownice pełne mokrego piachu, z którego lepilo się najlepsze babki piaskowe. Ławki zielone z wyłamanymi deskami, na których wyryto nożem wyrazy. Dzieciństwo udomowione, pełne kryjówek, gonitw i strzelania z patyków. Dzieciństwo tych, którzy budowali bazy w krzakach i trzymali w nich arcyważne skarby, szkielek, nogę od lalki i klucze (Chutnik 2015: 37).

Opis podwórka staje się impulsem do snucia refleksji na temat dzieciństwa oraz związanych z nim formach spędzania wolnego czasu. Piaskownica była jednym z pierwszych miejsc integracji oraz nawiązywania przyjaźni. Na zniszczonych ławkach można odczytać zaszyfrowane informacje na temat czyjejś sympatii/antypatii. W pobliskich krzakach przechowywano (wartościowe z punktu widzenia dziecka) przedmioty, budowano bazy z poduszek oraz koców. Popularną grą zespołową były podchody, w których jedna grupa uciekała, zostawiając za sobą po drodze strzałki, ślady oraz zadania do wykonania.

Oprócz podwórka ważnym miejscem spotkań był trzepak „[...] pomalowany na kolor obdrapany i rdzawy” (Chutnik 2015: 8), na którym zwiślały dziewczęta i chłopcy] oraz sklep osiedlowy, bacznie obserwowany przez dzieci. Narratorka *Znaków szczególnych* wspomina:

Krążyliśmy z koleżankami na rowerach wokół sklepu spożywczego przez kilka dni, jak komitet powitalny. Bo miały przyjechać arbuzy – dawno niewidziani przyjaciele z dalekiego bułgarskiego miasta. Czekałyśmy, choć żadna nie miała pieniędzy. Może zamierzałyśmy zaalarmować rodziców. A może robiłyśmy to dla samego czekania. Dla radości, że już jest – coś, co przychodzi rzadko (Wilk 2014: 13–14).

Regularne obserwowanie sklepu w oczekiwaniu na dostawę towaru było jedną z form spędzania wolnego czasu przez dzieci. Elementem charakterystycznym pejzażu miejskiego w latach osiemdziesiątych XX wieku stały się kolejki, które przyjmowały niespotykane rozmiary. Warto odnotować, że w oczekiwaniu na pożądaną produkt jak: kawa, herbata, mięso czy papier toaletowy powstawały listy kolejkowe mające na celu utrzymanie porządku (Solska 2019: 29). Każda z zapisanych osób musiała stawić się o określonej godzinie, aby odnotować swoją obecność. W przeciwnym razie była wykreślana z listy. Powstała nawet nowa

profesja, jaką stanowili „zawodowi stacze” (Solska 2019: 29). Najczęściej byli to emeryci dysponujący wolnym czasem. Osoby nieprzestrzegające porządku kolejki często mogły usłyszeć słowa: „Pan tu nie stał!”². Problem ten został wyeksponowany również w serialu *Barei*, w którym to jeden z mieszkańców bloku wynalazł robota kolejkowego – Ewał, przystosowanego do stania w każdej kolejce.

Sklep osiedlowy pojawia się także w powieści Cichowskiego, której akcja rozgrywa się latem 1997 roku. Diametralnie różni się od przedstawionego w *Znakach szczególnych*. W delikatesach prowadzonych przez pana Zbyszka można kupić produkty utożsamiane z mitycznym Zachodem takie jak: coca-cola, gumy kulkowe, lizaki Hit, gumy Turbo, przeterminowane wedlowskie czekoladki z Chopinem, piwo oraz wino. Na marginesie mówiąc, w tamtym okresie młodzież bez problemu mogła kupić alkohol czy papierosy, gdyż nikt nie sprawdzał, czy kupujący są pełnoletni. Ufano, że produkty te trafiły do ich rodziców.

Z przestrzenią sklepu wiązał się także handel wymienny. Pokolenie wyżu demograficznego z lat osiemdziesiątych przestrzegało zasad wymiany: „[...] paczka kapiszonów za procę, dwie piłeczki ping-pongowe za paczkę kolorowej kredy do rysowania na asfalcie, paletki do badmintona pożyczane na godzinę w zamian za rower” (Wilk 2014: 72). Wątek ten pojawia się również w noweli *Baobab* Michała Witkowskiego. Narrator wspomina transakcje dokonywane na podwórku, podczas których „[...] płacono się kapslami, najlepiej zagranicznymi, używanymi gumami, papierkami po cukierkach” (Witkowski 2001: 5). Pożądanymi przedmiotami były papierki od lizaków z zespołem Lombard oraz komiksy z donaldówek (Chomątowska 2018: 10). Wraz z transformacją ustrojową „wszystkich ogarnął szal oryginalności”, a zgromadzone rzeczy w dziecięcym sklepie utraciły walor nowości:

Od tamtej pory nasze przedmioty robiły z biegiem czasu coraz mniejsze wrażenie. Niektóre dzieci gardziły już nawet gumą, a co dopiero naszymi papierkami. Kiedy pewnego razu zobaczyliśmy pobliski śmietnik pełen kolorowych skarbów, zrozumieliśmy, że nasz sklep w starym drzewie stracił rację bytu (Witkowski 2001: 12).

Zasad wymiany przestrzegają również bohaterowie *Requiem dla analogowego świata*. Chłopcy wymieniają się nie tylko kasetami magnetofonowymi popularnych zespołów jak: Nirvana, Guns’n’Roses, Kaliber 44 czy Wzgórze Ya-Pa 3, ale także obrazkami z gumy Turbo (Cichowski 2019: 86). Po każdym meczu

² Wraz z odradzającą się retromanią dotyczącą okresu PRL powstał sklep „Pan tu nie stał!”, oferujący ubrania oraz akcesoria nawiązujące do stylistyki tamtej epoki. <https://pantuniestal.com> [dostęp: 21.01.2020].

wspólnie kupują oranżadę, paczkę chipsów, gumy Maoam, „[...] na które i tak wszyscy mówią Mamba” (Cichowski 2019: 85). Osoby, które nie przestrzegają owej zasady narażają się na marginalizację, której niemalże doświadcza bohater powieści Cichowskiego, niechętnie dzielącego się paczką chipsów:

Tyle razy stawialiśmy mu chrupki, oranżadę, gumy kulki i turbówki, frugo, batony, a nawet bilety autobusowe, że każdy stracił rachubę, ile wisi nam kasy. Wiemy, że nigdy nie będzie w stanie tego odpracować. Ale gdyby teraz poskąpił i nie poczęstował każdego z nas, rozeszlibyśmy się do domów i już nigdy do niego nie zadzwonili. Takie są zasady i tego każdy z nas się trzyma (Cichowski 2019: 149).

Powszechnym zjawiskiem wśród pokolenia wyżu demograficznego było wynoszenie z domu koców, na których głównie opalano się, a nadzór rodziców ograniczał się do wygłaszanego hasła: „do domu!”. Charakterystykę typowego wakacyjnego niedzielnego popołudnia przedstawiła Beata Chomątowska w *Betonii* (2018):

„Do domu!”, długie wakacyjne popołudnia, koce rozkładane na trawie w cieniu drzew owocowych, wrzaski niedorosłych piłkarzy, smak oranżady kupowanej u prywaciarza w sklepiku, po której zostają kapsle, malowane od wewnątrz we flagi krajów kopiowanych z encyklopedii, zgrzytliwe dźwięki muzyki, przerywające niedzielną ciszę w porze, gdy cały placyk przed blokiem drga od upału, i drobniaki zawinięte w papier, padające z pięter na trawę, gdzie znajduje je natychmiast mały śniady chłopak, odgrywający w muzycznej kampanii rolę asystenta, podczas gdy pozostali, otyli, czarniawi mężczyźni w geście podziękii cisną w klawisze instrumentów z jeszcze większym zapałem (Chomątowska 2018: 43).

W opisie niedzielnego popołudnia autorka zwraca uwagę na polifonię głosów, dźwięków wydobywających się z przestrzeni osiedla. Oprócz grupy osób beztrudnie spędzających czas na kocach, usłyszeć można było odgłosy otwieranej oranżady, szybko wypijanej przez młodych piłkarzy. Przed blokami często pojawiały się grupy Cyganów, śpiewających i grających na instrumentach, którym mieszkańcy rzucali monety zawinięte w woreczek. Wieczornym rytuałem wielu rodzin było wspólne oglądanie telewizji. Szczególną estymą cieszyły się filmy i seriale zagraniczne, ukazujące ekstrawaganckie życie bogaczy:

Rodzina gromadziła się przy telewizorze jak ómy przy żarówce. Nagle mieszkanie zamierało, lodówka pomrukiwała w kącie, a okruchy turlały się przy blacie. Wiatr stukał w szybę, osiem miliardów ludzi przewalało się po ulicach, a tamci oglądali. [...] Rodzina Leśniewskich i Karwowskich, w radiu Matysiakowie i Poszepszyńscy. Polska rodzina wychowana na chlebie i soli. Żeby tylko dzieci były zdrowe, żeby tylko starczyło do końca miesiąca. Telewizor emitował piękne obrazy, właśnie leciał

„Powrót do Edenu”. Och, jakie oni mieli stroje, jakie fortuny! Oszukiwali się, zabijali i gonili po przyrodzie prosto w paszczę krokodyla (Chutnik 2015: 53).

Z kolei w niedzielne poranki można było usłyszeć bulgotanie rosółu oraz głośny dźwięk płynący z telewizora, w którym wyświetlano filmy z cyklu *W starym kinie*, „[...] pełne czarno-białych aktorów, którzy mówią śmiesznie” (Cichowski 2019: 275).

Podobnie upalny wakacyjny dzień opisuje Chutnik. Narrator w *Jolancie* rejestruje zmiany zachodzące w przestrzeni osiedla z perspektywy wertykalnej (osoby leżącej na kocu). W pejzażu tym pojawiają się pierwsze artefakty ponowoczesności, jakim są anteny satelitarne:

Skwar sierpniowy smażył dachy blokowisk. Buzowały lepkie kominy i pierwsze anteny satelitarne. Kto mógł, wyjechał na podmiejskie daczki, na wczasy pracownicze, póki jeszcze praca była. Reszta rozkładała się na trawie i patrzyła prosto w słońce, aż im się przepalały źrenice na wylot (Chutnik 2015: 162).

W większych miastach w okresie wakacyjnym popularnym miejscem wśród dzieci i młodzieży był odkryty basen, na którym, jak wspomina autorka *Znaków szczególnych*: „Zajadaliśmy kanapki, popijaliśmy ciepłym gazowanym ptysiem o smaku pomarańczowym i pędziliśmy znów do wody” (Wilk 2014: 12).

Do powszechnie znanych zabaw zespołowych należały: gry w zbijaka, kopianego, chowanego (Chutnik 2015: 37). Dziewczyny chętnie grały w gumę (Cichowski 2019: 75), chłopcy w piłkę nożną. Popularnością cieszyły się gry w dwa ognie czy podchody. Kapsle po napojach wykorzystywano do produkcji pionków w grze, której makietę stanowiła płyta chodnikowa. Charakterystyczną zabawą w okresie PRL-u było tworzenie widoczków, nazywanych również sekretami (Wilk 2014: 15), najczęściej umieszczanych w zakątkach podwórka. Polegały one na tworzeniu małych zagłębień w ziemi, które następnie wypełniano drobnymi przedmiotami, uznawalnymi za ładne oraz wartościowe. Następnie przykrywano je szybą i przysypywano ziemią. Kompozycje te przypominały współczesny kolaż, a w ciągu dnia, gdy od szkła odbijały się promienie słoneczne tworzyły unikatową kompozycję. Umiejętność tworzenia oryginalnych oraz niepowtarzalnych widoczków była niezwykle ceniona na podwórku (Wilk 2014: 15).

W dziecięcym uniwersum ceniono produkty pochodzące z Zachodu, które urastały do rangi przedmiotów powszechnego pożądania:

Zachód jest inny i wyjątkowy, zawsze w jednym egzemplarzu, jak puszka coca-coli eksponowana dumnie za szkłem meblościanki w młodzieżowym pokoju, jeden walkman, kupiony komuś przez rodziców w Pewexie i przekazywany sobie nabożnie

z rąk do rąk, krzyczące kolorami ciuchy z amerykańskich paczek przesyłanych na święta przez dalekich krewnych i guma do żucia, która mimo obracania jej w ustach przez pół dnia zachowuje resztki cynamonowego smaku (Chomątowska 2018: 126).

Puszka coca-coli, walkman czy guma do żucia „Big Red” pełniły niemalże funkcję magicznych talizmanów zbieranych przez większość dzieci i nastolatków. Bohaterki *Znaków szczególnych* kolekcjonowały puszki po piwach, Pepsi czy Mirindzie, a „najrzadszy, unikatowy okaz ustawiało się na samym szczycie” (Wilk 2014: 33) domowego zbioru. Ważnym wydarzeniem w życiu narratorki było otrzymanie od proboszcza paczki Skittlesów (Wilk 2014: 32), której konsumpcja została rozłożona w czasie.

Do kultowych zabawek wśród dziewczynek należała lalka Barbie, którą można było kupić w Pewexie za 6 dolarów, co stanowiło jedną czwartą miesięcznej pensji (Koziczyński 2011: 42). Jej posiadanie szybko zostało odnotowane wśród dzieci na podwórku, o czym wspomina bohaterka *Jolanty*: „Wynosily z domu różne skarby, pudełka z muszlami i korale. Jedna ma nawet Barbie, a to wielce ryzykowne, największe skarby trzyma się w domu i ewentualnie zaprasza wybrane osoby, by je obejrzały” (Chutnik 2015: 39–40). Dodajmy, że niektóre z nich miały w swojej kolekcji jej plastikowego męża – Kena, symbolizującego „[...] umięśnionych i pachnących luksusem playboyów z amerykańskich seriali” (Wilk 2014: 114). Z kolei dla chłopców przedmiotem magicznym była nowa piłka. Narrator *Requiem dla analogowego świata* wspomina: „Pierwszej nocy po tym, jak ją dostałem, spała w nogach mojego łóżka, a teraz czyszcę ją po każdym meczu i odkładam na półkę, którą opróżniłem z przytulank, bo i tak już się nimi nie bawię” (Cichowski 2019: 158).

Pokolenie współczesnych trzydziestolatków dorastających w schyłkowej fazie PRL-u ceniło serdeczną przyjaźń, którą kultywowano poprzez wspólne spędzanie wolnego czasu oraz bezinteresowne niesienie pomocy. W generacji tej Paulina Wilk (2014: 220) dostrzega gen podwórkowy, szczególnie uaktywniający się wraz z wiekiem i rozczarowaniem współczesnym światem konsumpcyjnym, w którym naczelną wartością jest kariera oraz gromadzenie dóbr materialnych. Powracająca do miasta rodzinnej autorka *Znaków szczególnych*, niczym dziewiętnastowieczny *flâneur*, traktuje wędrowkę po mieście jako pretekst do snucia intelektualnej refleksji (Szalewska 2012: 11). Podczas spaceru dokonuje wnikliwych obserwacji miejskiej przestrzeni, rejestrując zmiany, jakie dokonały się w niej od czasów dzieciństwa:

Przed blokiem, w którym się wychowałam, nie ma już podwórka. Boisko, piaskownica i ławka zniknęły. Plac zabaw znajduje się teraz na obrzeżach osiedla przy

wojskowym płocie. Pod oknami mieszkania moich rodziców pozostały tylko gładkie trawniki oraz chodnik, którym można przejść do swoich spraw.

Tam, gdzie dawniej w sercu osiedla stał kiosk – centralny punkt wymiany informacji pochodzących z gazet, plotek i sąsiedzkich rozmów – rosną dziś krzewy. Kiosk przeniósł się bliżej stacji kolejowej, służy teraz do pospiesznych transakcji, dokonywanych po drodze. Ta przeprowadzka była konieczna, bo nikt nie ma czasu zbaczać nawet o kilkadziesiąt kroków czy przystawać na pogawędkę. Życie zagęściło się i skumulowało wzdłuż jednego ciągu komunikacyjnego, prowadzonego przez osiedle, na zewnątrz (Wilk 2014: 201).

Plac zabaw, piaskownica, ławka, kiosk zniknęły. Pozostały po nich wyłącznie wspomnienia, które Elżbieta Rybicka określa jako „ślady nieobecnej przeszłości” (Rybicka 2011: 202). Miasto w powieści Wilk przypomina palimpsest o strukturze wielowarstwowej, odnoszącej się do elementów urbanistyczno-kulturowych. Wspomniana wielowarstwowość zakłada współtrwanie czasu przeszłego (przed rokiem 1989) i teraźniejszego. Narratorka, poszukująca śladów dawnych miejsc kojarzonych z beztrudną zabawą, dokonuje mitologizacji przeszłości, w której kluczową rolę odgrywa pamięć kulturowa, bazująca na złożonym repertuarze przedmiotów, miejsc, wydarzeń, charakterystycznych dla generacji dorastającej w okresie przejściowym (Wójcik 2019: 120). Gadżety kojarzone z okresem dzieciństwa (sprzed roku 1989) nabierają znaczenia symbolicznego dla generacji wyżu demograficznego. Kapitalizm, jak podkreśla Wilk, wpłynął nie tylko na styl życia mieszkańców, ale dokonał również zmian w strukturze osiedli. Dawne miejsca, w których tętniło życie towarzyskie, zniknęły z przestrzeni miasta. Współczesne osiedle:

[...] robi wrażenie opustoszałego, choć liczba zaparkowanych przed blokami samochodów podpowiada, że w mieszkaniach są ludzie. Spędzają czas w wygodnie urządzonej pokojach, wśród swoich sof, malakserów, telewizorów i dekoderów. Łączą się za pośrednictwem lokalnej sieci internetowej (Wilk 2014: 202–203).

Mieszkania zamieniały się w twierdze: „Chronimy się drzwiami antywłamaniowymi, alarmem, kodem, a przede wszystkim postawą obronną” (Wilk 2014: 207), a ich właściciele nie utrzymują kontaktów z sąsiadami. Wilk podkreśla, że po transformacji ustrojowej oraz przyspieszonej rewolucji kulturowej i ekonomicznej Polacy zniszczyli dziedzictwo swojego pokolenia, jakim była solidarność. Zastąpili ją kultem indywidualizmu, przejawiającego się w egoizmie, braku skrupułów w dążeniu do wytyczonego celu.

Generacja pisarzy urodzonych na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku z nostalgią powraca do okresu dzieciństwa, a w szczególności do

miejsc, które odgrywały istotną rolę w ich egzystencji. Oprócz piaskownic, podwórek czy lokalnych sklepów autorzy przywołują zapomniane dzisiaj gry i zabawy, w których chętnie brali udział. Niespieszny rytm opowiadania wraz z fotograficznym rejestrowaniem świata oddają atmosferę utraconego beztroskiego dzieciństwa. Bogata enumeracja przedmiotów, pożądanych w minionej epoce, staje się laudacją czasu minionego (Czapliński 2001: 15). Dodajmy, że w omawianych utworach autorzy koncentrują się na opisanu relacji międzyludzkich w późnym okresie PRL-u opartych na przyjaźni oraz solidarności. Uwzględniając wiek bohaterów powieści, nie dziwi fakt, że pokolenie to egzystuje poza ideologią i polityką. Powrót do okresu dzieciństwa spędzonego na podwórkach, placach zabaw ma również wymiar terapeutyczny (zarówno dla autora, jak i czytelnika), gdyż wspomnienia, niekiedy idealizowane, stanowią cenny pomost między przeszłością a teraźniejszością.

Bibliografia

Źródła

Cichowski Rafał (2019), *Requiem dla analogowego świata*, Gdynia.

Chutnik Sylwia (2015), *Jolanta*, Kraków.

Wilk Paulina (2014), *Znaki szczególne*, Kraków.

Witkowski Michał (2001), *Baobab*, w: tegoż, *Copyright*, Kraków.

Opracowania

Barczykowska Agnieszka (2009), *Wielkomiejskie zespoły mieszkaniowe jako środowisko życia*, „Studia Edukacyjne”, nr 10: 129–145.

Brown Kate (2019), *Czarnobyl. Instrukcje przetrwania*, Wołowiec.

Chomątowska Beata (2018), *Betonia. Dom dla każdego*, Wołowiec.

Chról Mateusz (2019), *Retromania jako ponowoczesna strategia kulturowe*, „Fragile”, nr 4 (46): 4–13.

Czapliński Przemysław (2001), *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgia w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków.

Drenda Olga (2020), *Boski Kaszpirowski. Adin... dwa... tri...*, „Książki. Magazyn do Czytania”, nr 1/49: 55–57.

Filas Agnieszka (2000), *Ludzie z wielkiej płyty*, „Wprost”, nr 37, <https://www.wprost.pl/tygodnik/7626/Ludzie-z-wielkiej-plyty.html> [dostęp: 31.05.2021].

Jarnuszkiewicz Maja (2019), *Retro: czyli o przedmiotach w czasie i narracji*, „Fragile”, nr 4 (46): 31–38.

Kamińska Magdalena (2018), *Jeśli to pamiętasz, to pewnie już nie żyjesz. Praktyki (n)ostalgii w polskim internecie*, w: *Pomiędzy retro a retromanią*, red. Małgorzata Major, Patrycja Włodek, Gdańsk: 11–36.

Kłós Anna (2019), *Retroawangarda – kolaż czasu przeszłego i teraźniejszości*, „Fragile”, nr 4 (46): 52–56.

Koziczyński Bartek (2011), *333 popkulturowe rzeczy... Lata 90.*, Poznań.

- Misiorna Kinga (2019), *Retrostalgia, czyli zjawisko reprodukcji we współczesnej kulturze*, „Fragile”, nr 4 (46): 20–25.
- Pamuk Orhan (2012), *Pisarz naiwny i sentymentalny*, przeł. Tomasz Kunz, Kraków.
- Reynolds Simon (2018), *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, przeł. Filip Łobodziński, Warszawa.
- Rusiłowicz Kamil (2012), *U progu eksplozji: Kryzys tożsamości w prozie pokolenia lat siedemdziesiątych*, Kraków.
- Rybicka Elżbieta (2011), *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. Pole walki*, „Teksty Drugie”, nr 5: 201–211.
- Solska Joanna (2019), *80-te. Jak naprawdę żyliśmy w ostatniej dekadzie PRL-u*, Warszawa.
- Szafrańska Ewa (2015), *Ewolucja statusu społecznego i pozycji wielkich osiedli mieszkaniowych w strukturze rezydencjalnej miast postsocjalistycznych. Wybrane przykłady*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Socjologica”, nr 52: 45–76.
- Szalewska Katarzyna (2012), *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczenia przeszłości we współczesnym eseju polskim*, Kraków.
- Townsend Sue (2003), *Adrian Mole lat 13 i 3/4. Sekretny dziennik*, przeł. Barbara Kopeć-Umiastowska, Warszawa.
- Wójcik Grzegorz (2019), *Nicponie. Pokolenie roczników 70. i wczesnych 80. W młodej polskiej prozie oraz filmie fabularnym*, Gdańsk.

DOI: 10.31648/pl.6987

OLIMPIA ORZAŁA

University of Silesia in Katowice

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2460-2594>

e-mail: olimpia.orzadala@us.edu.pl

Zło patriarchatu. O *Gniewie* Zygmunta Miłoszewskiego jako kryminale zaangażowanym

The Evil of Patriarchy. On Zygmunt Miłoszewski's *Rage* as a Committed Crime Novel

Słowa kluczowe: powieść kryminalna, przemoc domowa, Zygmunt Miłoszewski, patriarchy, zaangażowanie społeczne

Keywords: crime fiction, domestic violence, Zygmunt Miłoszewski, patriarchy, social commitment

Abstract

This paper focuses on social commitment in crime fiction. Based on Zygmunt Miłoszewski's *Rage*, it discusses the theme of violence against women and that of the criticism of the victim support system. The author of this article proposes the name for a new literary genre – the committed crime novel.

Wokół kryminału zaangażowanego

Powieści kryminalne bywają uważane za jeden z najważniejszych gatunków XX i początków XXI wieku¹. Beata Marcinowska słusznie stwierdza, że:

Literatura kryminalna to doskonały dokument epoki, zwierciadło naszych czasów, przejęła funkcję dobrej powieści obyczajowej, która właściwie obecnie już nie

¹ Pisał o tym m.in. Mariusz Kraska (Kraska 2015: 13). Z kolei Przemysław Czapliński stwierdził, że „pierwsza dekada XXI w. pozostanie w naszej kulturze czasem kryminału” (Czapliński 2014: 44).

istnieje. Bo skąd kolejne pokolenia mają czerpać wiedzę o tym, co nas nurtowało, czego się baliśmy, jeśli nie z kryminalów? (Marcinkowska 2017: 45)².

Tym samym współczesna proza kryminalna realizuje także założenia powieści realistycznej³. Obecnie w zasadzie nie można już mówić o „czystej” odmianie powieści kryminalnej, która często staje się także powieścią społeczno-obyczajową czy psychologiczną⁴, wszak we współczesnych kryminalach dostrzega się szeroko zarysowane tło społeczno-obyczajowe, poruszanie ważnych problemów, z jakimi zmagają się bohaterowie, oraz rozbudowane portrety psychologiczne postaci (por. Mazurkiewicz 2014: 152). Istotną zmianą, jaka zaszła w rozwoju kryminalów przede wszystkim dzięki skandynawskim autorom, takim jak Henning Mankell czy Stieg Larsson, jest skupienie się na pytaniu nie „kto zabił?”, lecz „dlaczego to zrobił?”. Współczesna powieść kryminalna porusza istotne problemy człowieka ponowoczesnego (por. Regiewicz 2017: 24) oraz pokazuje jego lęki (por. Darska 2017: 43). Staje się w ten sposób odzwierciedleniem, czy też reakcją na zastaną rzeczywistość, stawiając tym samym diagnozę społeczną. Adam Regiewicz słusznie zauważa, że zbrodnia „[...] wydaje się pretekstem do zbudowania pewnej panoramy społecznej, stworzenia obrazu współczesnej mentalności, oddania ducha i stanu świadomości ponowoczesnego społeczeństwa” (Regiewicz 2017: 21; por. Czubaj 2010: 15–16).

Kierowanie się w stronę zaangażowania społecznego to jedna z modyfikacji powieści kryminalnych, jaką dostrzec można na przestrzeni lat. Jest ona efektem popularności kryminalów skandynawskich autorów. Przełom pod tym względem nastąpił w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku, kiedy to para szwedzkich dziennikarzy Maj Sjöwall i Per Wahlöö w swoich powieściach sięgnęła po problematykę społecznie zaangażowaną, krytykując m.in. nieudolnie działający system socjaldemokratyczny. Katarzyna Szaniawska konstatuje:

² Podobną opinię wyraził Jerzy Siewierski już w 1979 roku, pisząc tak: „Gdy za lat kilkadziesiąt historyk obyczajów zapragnie zbadać, jak ubierali się, co jedli i pili, z czego się śmiali i jakich powiedzonek używali ludzie nam współcześni, to na kartkach «poważnej» literatury, stworzonej w naszych czasach, nie znajdzie zbyt wiele interesującego materiału. Powieści kryminalne będą za to prawdziwą kopalnią tego rodzaju wiadomości” (Siewierski 1979: 152).

³ Zwraca na to uwagę m.in. Czaplinski, stwierdzając, że „[...] powieść kryminalna stała się odpowiednikiem XIX-wiecznej powieści realistycznej” (Czaplinski 2014: 44). Por. także m.in. Czubaj 2010: 16 oraz Samsel-Chojnacka 2011: 106.

⁴ Zygmunt Miłoszewski w wywiadzie dla „New York Timesa” stwierdził: „A crime novel cannot be a simple whodunit anymore [...]. What appeals to Western audiences is that in contemporary crime fiction, you would like to know as a reader how a society works. What we are, what we believe, what we dream about, what are the tensions and issues in our society – it is the greatest mystery in these mystery novels to discover” (Brownell online).

Szwecja, w ogóle Skandynawia, jest ojczyzną zaangażowanej społecznie powieści kryminalnej. Książki Lizy Marklund czy [...] Anne Holt to literatura zaangażowana, a *Millennium* jest projektem wyjątkowym, bo angażującym. To poważna krytyka polityczna, [...] to oskarżenie instytucji państwa opiekuńczego i międzynarodowych korporacji (*Feministki kochają Larssona* online).

Takie postrzeganie powieści powoduje to, że można pokusić się o stworzenie nowego pojęcia – kryminału zaangażowanego. Termin literatury zaangażowanej stosowano już w odniesieniu do kryminałów skandynawskich (por. Samsel-Chojnacka 2011; Poświatowska 2015: 143–148), które cechują się złożonością opisów tła społeczno-obyczajowego oraz problemów trapiących współczesny świat i ludzi, a także obnażaniem nieudolnego systemu instytucji państwowych, jednak w badaniach nad polskimi powieściami kryminalnymi pojęcie to dotychczas nie zostało szeroko opisane. Szwedzka dziennikarka Anna Ehn uważa, że:

Autorzy powieści kryminalnych są obecnie uważani za najostrożniejszych i najbardziej śmiałych krytyków społecznych. Mówi się, że tylko w kryminałach prowadzi się prawdziwą debatę. Tylko tam ludzie mają odwagę mówić o tym, jak bardzo zepsuty jest nasz świat (Samsel-Chojnacka 2011: 116).

Można wysnuć tezę, że polskie powieści kryminalne, na które duży wpływ w ostatnich latach miały kryminały skandynawskie, także starają się stawiać diagnozę społeczną i obnażać system prawny, choć – jak na razie – robią to na mniejszą skalę niż te skandynawskie. Co ważne, zdaniem Ilony Wilk-Suwy, „powieści kryminalne, poprzez swoje treści, mogą wpływać na postawy i przekonania odbiorców [...]. Mogą zmienić podejście do spraw uważanych za drażliwe, a także wywołać konkretne zachowania w relacjach międzyludzkich” (Wilk-Suwa 2017: 181–182).

Kryminał zaangażowany byłby zatem taką odmianą powieści kryminalnej, która poprzez opowiedzianą historię stara się dokonać diagnozy społecznej, a zagadka kryminalna staje się jedynie pretekstem do poruszania innych ważniejszych zagadnień. W centrum stawia nie śledztwo i dążenie do odkrycia, kto zabił, lecz przede wszystkim obnażanie wad systemu prawnego i krytykę nieudolnie działających instytucji państwowych. Ważne jest także poruszanie problemów społecznych, ukazywanie traum, szeroko zarysowane tło społeczno-obyczajowe, psychologizacja bohaterów oraz próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego doszło do zbrodni. To taki kryminał, który pokazuje prawno-obyczajowe możliwości uniknięcia przestępstw – gdyby nie złe prawo i państwo, nie doszłoby do zbrodni⁵. To taka powieść, która

⁵ Na gruncie polskim przykładem takiej powieści może być chociażby *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk – gdyby prawa zwierząt były respektowane, Janina Duszejko

w dużym stopniu koresponduje z rzeczywistością, odzwierciedla prawdziwe problemy społeczeństwa, człowieka ponowoczesnego i która staje się reakcją na otaczającą rzeczywistość. Często dotyka tematów tabu, takich jak: przemoc domowa, pedofilia, dziedziczenie traumy, rasizm, antysemityzm, homofobia czy wykluczenie społeczne. To taki gatunek, który nie tylko opisuje, lecz stara się zmienić rzeczywistość poprzez krytykę państwa i prawa⁶. W przypadku kryminałów skandynawskich ta zmiana już zaszła, ponieważ zdecydowanie dążą one do zmiany m.in. poglądów i zachowań społeczeństwa, natomiast w przypadku polskich kryminałów dopiero się dokonuje. Można dostrzec wyraźną zmianę w polskich powieściach kryminalnych, które nawiązują do tych skandynawskich i coraz częściej stawiać diagnozę społeczeństwa ponowoczesnego, poruszają tematy tabu i też, choć nie zawsze, obnażają działania instytucji państwowych. Krzysztof Zajas stwierdza, że „pisarz jest po to, żeby opowiadać rzeczy, które inni chcą przemilczeć” (*Kryminały leczą rany* online). Z kolei Małgorzata Fugiel-Kuźmińska słusznie zauważa, że literatura popularna, w tym proza kryminalna, dociera do szerokiego grona odbiorców, dlatego też powinna poruszać trudną i często „niewygodną” tematykę (zob. tamże). Jednym z tych społecznie zaangażowanych tematów jest przemoc wobec kobiet.

Zbrodnia patriarchatu

Temat przemocy wobec kobiet jest szczególnie popularny wśród skandynawskich autorów powieści kryminalnych, takich jak Mankell i Larsson. Ponadto ostatnio za sprawą m.in. *Zaginionej dziewczyny* Gillian Flynn i *Dziewczyny*

nie dopuściłaby się morderstw. Podobnie jest w *Śmierci w darkroomie* Edwarda Pasewicza – gdyby nie homofobia, nie doszłoby do zabójstwa.

⁶ Mariusz Czubaj w kontekście twórczości Sjöwall i Wahlöö pisał, że „[...] nie chodzi jedynie o to, by świat opisywać, lecz o to, by także go zmieniać” (Czubaj 2010: 327), co koresponduje z poglądem Jean-Paula Sartre’a na literaturę zaangażowaną, który pisał tak: „Pisarz zaangażowany wie, że słowo jest działaniem; wie, że odsłaniać to zmieniać, że nie można odsłaniać, nie projektując zmiany” (Sartre 1968: 174). W tym rozumieniu celem pisarza nie jest jedynie interpretowanie świata, lecz jego zmienianie. Literatura zaangażowana otwiera się na problemy zarówno całego społeczeństwa, jak i pojedynczych jednostek, często poruszając trudne, niewygodne tematy, niejednokrotnie przemilczane i kontrowersyjne. Zdaniem Zdzisława Łapińskiego, „zaangażowanie staje się [...] szczególnie pobudzające myślowo wówczas, gdy zwraca się w stronę spraw nieobecnych w świadomości społecznej i gdy odsłania ich bulwersujący charakter” (Łapiński 2006: 7). Podobnie uważa Czaplński, który stwierdza, że „istnieją rozmaite formy zaangażowania literatury i jej najwyrazistszym przejawem jest pisanie o tematach gorących, pisanie o tym, co nas wszystkich bulwersuje” (*Panel dyskusyjny* 2006: 167). Dobrym podsumowaniem tego typu twórczości jest przywołanie definicji Krzysztofa Uniłowskiego: „Mówiąc najprościej, «literatura zaangażowana» to taka, której nie jest obojętna rzeczywistość społeczna” (Uniłowski 2004: 20).

z *pociągu* Pauli Hawkins rozwinął się nurt zwany *domestic noir*, który porusza właśnie ten problem⁷. Również w polskich kryminałach można dostrzec zainteresowanie tym tematem.

Przemoc stosowana przez mężczyzn wobec kobiet wynika, zdaniem Michaela Kimmela, autora książki *The Gendered Society*, z „[...] nierówności między płciami i obowiązującego modelu socjalizacji” (Arcimowicz 2005: 7). System patriarchalny opierający się na dominacji mężczyzn i ich przekonaniu, że kobieta jest ich własnością, sprzyja powstawaniu różnych form przemocy⁸. Kimmel zauważa, że w momencie zmniejszenia się różnic płciowych w latach dziewięćdziesiątych XX wieku kobiety stały się bardziej agresywne. Ponadto według Michaela Kaufmana „[...] przemocy uczymy się będąc jej świadkami lub doświadczając jej w naszym życiu” (tamże), co powoduje dziedziczenie przemocy.

Zygmunt Miłoszewski jest autorem społecznie zaangażowanej trylogii kryminalnej o prokuratorze Teodorze Szackim. *Uwikłanie* (2007) skupia się na postkomunistycznej mafii i zbrodniach bezpieki⁹, *Ziarno prawdy* (2011) z kolei dotyczy antysemityzmu. *Gniew* (2014) natomiast, nagrodzony Paszportem „Polityki”, porusza problem przemocy wobec kobiet, która wynika z patriarchalnego pojmowania ról społecznych, a także konsekwencji tej przemocy. Tytułowy gniew można interpretować na kilka sposobów: po pierwsze, jako agresję oprawców, po drugie, jako dramat ofiar przemocy domowej¹⁰, po trzecie, jako zemstę za wyrządzone krzywdy, która dotyczy nie tylko osób znęcających się nad członkami rodziny, lecz także tych, którzy nie reagowali na tę przemoc (por. Darska online; Kania-Błachucka 2019: 238), a po czwarte, jako gniew Szackiego.

Miłoszewski każdy rozdział powieści poprzedza informacjami ze świata; część z nich dotyczy przemocy wobec kobiet – taki sam zabieg miał miejsce w *Mężczyznach, którzy nienawidzą kobiet* Larssona. O ile dane na temat przemocy¹¹ są uzasadnione problematyką powieści, o tyle pozostałe informacje pozornie

⁷ O *domestic noir* zob. m.in. Pustkowiak online.

⁸ O systemie patriarchalnym w kontekście przemocy zob. Kruczyński 2004.

⁹ Na marginesie warto dodać, że istotnym wątkiem *Uwikłania* jest także terapia ustawień rodzinnych według teorii Berta Hellingera, u podstaw której „[...] leży założenie, że niedokończone sprawy rodzinne, dawne winy i lęki naszych przodków są dziedziczne” (Kania-Błachucka 2019: 232).

¹⁰ Dość przywołać taki fragment obrazujący tę emocję: „Gniew. Tak, to było właściwe uczucie. Razem z emocją przychodzi obraz. Plecy jej syna, pochylonego nad czymś. Strużka dymu nie wiadomo skąd. Ogromny strach” (Miłoszewski 2014: 182).

¹¹ Przed pierwszym rozdziałem pojawia się na przykład taka informacja: „Statystyki mówią, że 60 proc. Polaków zna co najmniej jedną rodzinę, gdzie kobieta jest ofiarą przemocy, a 45 proc. żyje lub żyło w rodzinie, w której doszło do przemocy. 19 proc. jest zdania, że nie istnieje coś takiego jak gwałt w małżeństwie, a 11 proc., że uderzenie żony lub partnerki to nie przemoc” (Miłoszewski 2014: 15).

zdają się zbędne. Pozornie, bo po pierwsze, korespondują z rzeczywistością, czyniąc powieść bardziej realną, a po drugie, pokazują coś niezmiernie ważnego – łączenie przemocy wobec kobiet z informacjami o testach Pendolino czy pogodzie w Olsztynie obrazuje codzienność tej przemocy i zwraca uwagę, że jest ona tuż obok.

Jednym z tematów, jakie Miłoszewski porusza, jest (nie)gwałt w małżeństwie – (nie)gwałt, dlatego że problem ten bywa nad wyraz bagatelizowany, wszak można się spotkać z opiniami zaprzeczającymi możliwość istnienia gwałtu w małżeństwie¹² i stwierdzającymi, że obowiązkiem żony jest bezwzględne zaspokajanie seksualne męża. Autor *Domofonu* przedstawia tę scenę dość obrazowo:

Poszedł do ścielącej łóżko żony i przejechał jej ręką po kręgosłupie. Wiedział, że tam są sfery erogenne, że kobiety to lubią. Ona jednak nie wyprężyła się jak kotka, tylko zastygła i uciekła delikatnie plecami spod jego ręki. Delikatnie, ale zrozumiał, że to nie ten dzień. [...]. Był nowoczesnym mężczyzną, nigdy nie przyszedłoby mu do głowy, żeby zmuszać żonę do seksu, kiedy tego nie chce. Jasne, czasami żałował, że nie jest tak – znowu głupie słowo – jurna jak on, czasami marzył mu się obłąkańczy, dziki seks. [...]. Na szczęście już dawno, na samym początku związku, nauczyli się radzić sobie z jego nadmiarem energii. On mógł zasnąć spokojnie, a ona jeśli nie chciała, nie musiała spełniać małżeńskiej powinności. [...]

Nie musiał nawet nic mówić, to już był ich mały rytuał, każdy związek ma taki. Sama położyła się na wznak na łóżku i zwiesiła głowę poza ramę. Łóżko było na tyle wysokie, że nie musiał klękać, tylko stanął na szeroko rozstawionych nogach. Wszedł w nią i westchnął. Jego żona się zakrztusiła, ale tylko na chwilę.

[...] Długo ćwiczyli, żeby zwalczyła odruch wymiotny, długo szukali odpowiednich pastylek na ból gardła. Żeby mógł w nią wejść jak najgłębiej, żeby jej gardło otuliło jego członek. Czasami – tak jak teraz – czuł pulsowanie jej przetyku, jakby usiłowała go połknąć. Patrzył na nią z góry. Leżała z rozłożonymi nogami i rękami, głowa zwieszona, usta szeroko otwarte, oczy zamknięte – jak zwłoki, jak pijaczka, która zasnęła w ubraniu, gdy padła na łóżko. Tylko gwałtownie drgająca przepona, kiedy specjalną techniką zwalczała wymioty, zdradzała, że nie śpi (Miłoszewski 2014: 83–84).

Należy tutaj poruszyć dwie kwestie. Po pierwsze, sam dotyk męża jest dla kobiety nieprzyjemny – wszak ucieka od niego – bo zapewne kojarzy jej się z traumą gwałtu. Nie chcąc spełnić „małżeńskiej powinności”, zostaje zmuszona przez męża do seksu oralnego. Nie chodzi o zmuszenie w sensie fizycznym, które oczywiście również ma tutaj miejsce, lecz o zmuszenie psychiczne – kobieta sama przyjmuje uległą pozycję, godząc się na wszystko ze strachu. Zamknięcie przez nią oczu symbolizuje zarówno pogodzenie się z losem, jak i obrzydzenie

¹² Podobnymi poglądami są te stwierdzające, że nie można zgwałcić prostytutki ani mężczyzny.

odczuwane w stosunku do męża. Po drugie, warto zwrócić uwagę na postawę mężczyzny, który – Miłoszewski przyjmuje tutaj spojrzenie innego bohatera – uważa się za nowoczesnego, twierdzi, że nigdy nie zmusiłby żony do seksu, a gwałt, którego czytelnik jest świadkiem, nazywa „małym rytuałem” ich związku. Tym samym prozaik pokazuje tutaj pokrętną logikę, jaka towarzyszy małżeńskiemu katowi przyjmującego zdecydowanie dominującą postawę. Co więcej, sam opis przywołuje na myśl sceny z filmów pornograficznych. Wydaje się zatem, że bohater realizuje w ten sposób swoje niezaspokojone fantazje.

Ta sama kobieta, której dotyczy ów gwałt, szuka pomocy u Szackiego, ponieważ – jak przyznaje – boi się męża. Nie wspomina jednak nic ani o przemocy fizycznej, ani o przemocy psychicznej, nawet wręcz przeciwnie – zaprzecza temu i samooskarża się¹³, dlatego też prokurator najzwyczajniej w świecie ją zbywa, mimo że zachowuje się ona jak typowa ofiara przemocy psychicznej. Z jednej strony robi to trochę z braku wrażliwości, z drugiej strony z braku czasu i doświadczenia z tego typu przestępstwami. W rozmowie z asesorem Szacki nazywa ją „pseudopandą”. To określenie oraz seksistowskie komentarze Szackiego nie podobają się jego współpracownikowi, który stwierdza, że „język ma znaczenie” (Miłoszewski 2014: 120). Miłoszewski – jak się zdaje – próbuje czytelnikowi uświadomić, że język może stać się podwaliną stosowania przemocy domowej poprzez umacnianie systemu patriarchalnego za pomocą sposobu wyrażania się (zob. Korus online). Autor *Ziarna prawdy* pokazuje nie tylko ignorowanie przemocy domowej ze strony niekompetentnych urzędników państwowych czy organów ścigania, lecz także znieczulicę sąsiadów, którzy nie reagują na to, co dzieje się za ścianą, nie chcą bowiem wtrącać się w nie swoje sprawy. Tym samym ofiary przemocy zostają pozostawione same sobie i znikąd nie mogą liczyć na pomoc. Dlatego też tajemniczy morderca domowych katów staje się dla nich wybawicielem od wieloletnich krzywd wyrządzanych przez najbliższych.

Gdy kobieta zostaje później pobita przez męża, prokurator ma wyrzuty sumienia, że w porę nie zareagował, co mogłoby zapobiec tragedii, dlatego postanawia odejść z pracy. Świadkiem tego pobicia był kilkuletni syn kobiety, który

¹³ Mechanizm zaprzeczenia jest dość powszechny wśród kobiet będących ofiarami przemocy domowej, co więcej, niektóre z nich twierdzą, że zasłużyły sobie na takie traktowanie ze strony partnera (zob. Kluczyńska 2000: 8). Ewa Pragłowska zwraca uwagę, że bardzo często w przypadku ofiar przemocy emocjonalnej występuje „tendencja do opisywania siebie słowami męża, cytowanie jego wypowiedzi na własny temat albo konfrontowanie wypowiedzi o sobie z prawdopodobną w tym momencie wypowiedzią męża [...]” (Pragłowska 2006: 3). Do form przemocy emocjonalnej należą m.in.: kontrolowanie, krytyka i wypowiedzi deprecjonujące, zastraszanie oraz egoizm (zob. tamże: 6).

bezpośrednio nie doznając przemocy, sam stał się także jej ofiarą¹⁴. Scenę tę Miłoszewski przedstawia za pomocą mowy pozornie zależnej oczami chłopca, który bawiąc się w całkowitej ciszy w obawie przed krzykami rodziców, staje się niemy obserwator przemocy. Co więcej, dziecko jest także ofiarą przemocy ze strony matki, z czego nie zdaje sobie sprawy ze względu na wiek. Matka często mówi do niego np. tak:

– Posłuchaj mnie, synku, bo mam ci coś ważnego do powiedzenia – zaczęła spokojnie. – Jesteś pierdolonym, złośliwym, złym bachorem. I cię nienawidzę. Nienawidzę cię tak mocno, że mam ochotę urwać ci twój łysy łeb i postawić go na półce z pluszakami obok jebanego, poddającego się Niemcom bez jednego wystrzału, cwelowatego Krecika. Rozumiesz? (Miłoszewski 2014: 24).

Co ciekawe, sam Szacki nie jest pozbawiony „domowej agresji” (Nikodem online) – nieustannie kłóci się z partnerką oraz córką, która nazywa go gniewnym¹⁵. Prokurator nie tylko uznaje system patriarchalny za dominujący, lecz jest wręcz szowinistą i mizoginem. Miłoszewski słusznie podkreśla zakorzenienie w polskiej świadomości patriarchy, pisząc tak: „Można powtarzać, że płęć nie ma znaczenia, ale ona zawsze będzie miała znaczenie. To hormony, to pamięć genetyczna, stworzona przez wypełnianie przez wieki określonych ról społecznych. Budują związek partnerski, ale Szackiemu łatwiej – nawet jeśli Żenia się z tego śmieje – wyjść do pracy z teczką” (Miłoszewski 2014: 72).

Autor *Uwikłania* udowadnia, że przemoc domowa nie dotyczy jedynie osób z marginesu społecznego¹⁶. Prozaik nakreśla także typowy schemat znęcania się: agresywny mąż zaczynał od wyzwisk i gróźb, by przejść do rękoczynów, następnie przeproszał żonę, która mu wybaczała, po czym następował „miesiąc miodowy” (por. Kluczyńska 2000: 9) – i zaczynało się błędne koło. W ten sposób kobiety narażone są na chroniczną traumę, która jest nieustannie powtarzana¹⁷. Miłoszewski zwraca również uwagę na różne formy stosowania przemocy. Jedną z bohaterek przyznaje:

¹⁴ Jak przyznaje Jerzy Mellibruda: „Oglądanie przez małe dziecko przemocy i wulgarności jest czasem równie niszczące, równie krzywdzące jak bezpośredni atak” (Mellibruda 2001: 6–7).

¹⁵ Warto zacytować chociażby taki fragment pokazujący gniew Szackiego: „Weź mnie nie denerwuj. Chodzą wszyscy wokół ciebie na palcach, księżniczko Szacka, a w nagrodę plujesz nam do zupy. Przeproszam, nie plujesz. Wiesz dlaczego? Bo nigdzie nie ma cholery zupy!” (Miłoszewski 2014: 75).

¹⁶ „Nie była z marginesu, dobrze ubrana, zadbana, prosto i elegancko uczesana. Typ kobiety, która woli przyjść do prokuratury niż na policję, bo w tym środowisku lepiej się czuje. Koło trzydziestki, o urodzie ekspedientki z perfumerii: na tyle ładna, żeby dobrze świadczyć o firmie, ale nie na tyle, żeby klientki wstydziły się robić zakupy” (Miłoszewski 2014: 85).

¹⁷ Powstało nawet pojęcie syndromu bitej kobiety (zob. Rajska-Kulik 2007: 14–16).

Artur był zawodowcem. Bolało jak cholera, ale nigdy na tyle, żeby trzeba było opatrzyć rany albo składać kości. Rzadko się nawet zdarzało, żebym miała siniaki. Bicie po piętach na przykład. Płakałam z bólu przy chodzeniu przez tydzień, a nawet zaczerwienienia nie było. Pięścią w brzuch, zero śladów. Kawałkiem gumy pod kolanami, tak samo. A bolało, jakbym sobie więzadła zerwała na nartach. Nie uwierzylibyscie też, ile cudów może zdziałać walenie po głowie przez poduszkę i w ogóle walenie przez poduszkę (Miłoszewski 2014: 290).

Ofiary przemocy domowej bardzo często tkwią w związkach z oprawcami, ponieważ paradoksalnie dają im oni poczucie bezpiecznego, znanego życia, „[...] jakby łatwiejsze do zaakceptowania było znane zło niż dobro, które jest niepewne i obce” (Kluczyńska 2000: 8), a ponadto naiwnie wierzą, że ich partner się zmieni i nierzadko cierpią na syndrom sztokholmski¹⁸. Nieszukanie pomocy wiąże się także ze strachem przed samotnością oraz silnie zakorzenionym w kulturze i społeczeństwie stereotypem kobiety, która ma być bezwzględnie posłuszna mężowi i oddana sprawom rodziny (por. Jaroszevska 2000: 16). Takie postępowanie nie zawsze znajduje zrozumienie. Warto przywołać dialog między policjantem a byłą ofiarą przemocy:

- Dlaczego pani na to pozwalała?
- Przecież jestem taka wykształcona, inteligentna, czytana, obyta w świecie, prawda? (Miłoszewski 2014: 293).

Miłoszewski w *Gniewie* nie ogranicza się do pokazywania przemocy z jednego punktu widzenia: ofiary, lecz sięga także po inne perspektywy: zarówno oprawcy, jak i dziecka będącego świadkiem przemocy, sąsiadów czy urzędników państwowych. To pokazanie z kilku stron pozwala na szerszy ogląd przemocy domowej. Prozaik zwraca również uwagę na dziedziczenie przemocy – ofiara przemocy z dzieciństwa zostaje oprawcą w późniejszym życiu. Jak stwierdza Przemysław Czapliński, ostatnia część trylogii to opowieść o tym, „[...] jak wiele zła potrafi wyrządzać męskość” (Czapliński 2014: 60). Autor *Uwikłania* staje się krytykiem systemu pomocy ofiarom i pokazuje, że gdyby istniała lepsza ochrona kobiet doświadczających przemocy, nie doszłoby do zbrodni. Właśnie to czyni jego powieść kryminałem zaangażowanym.

Bibliografia

Źródła

Miłoszewski Zygmunt (2014), *Gniew*, Warszawa.

¹⁸ O syndromie sztokholmskim zob. m.in. Błoch-Gnych 2010 oraz Rajska-Kulik 2007: 20–21.

Opracowania

- Arcimowicz Krzysztof (2005), *Męska przemoc, agresja i władza*, „Niebieska Linia”, nr 5: 7–9.
- Bloch-Gnych Anna (2010), *Syndrom sztokholmski w relacjach międzyludzkich*, „Niebieska Linia”, nr 4: 14–16.
- Czapliński Przemysław (2014), *Po co pop*, „Książki. Magazyn do czytania”, nr 2.
- Czapliński Przemysław (2014), *Prawo albo sprawiedliwość*, „Książki. Magazyn do czytania”, nr 4.
- Czubaj Mariusz (2010), *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk.
- Darska Bernadetta (2017), *Czy popularna powieść kobieca może być powieścią społeczną zaangażowaną? Kilka refleksji o tematach, gatunkach i stereotypach*, „Postscriptum Polonistyczne”, nr 2: 43–62.
- Jaroszewska Monika (2000), *Przemoc ma różne odmiany*, „Niebieska Linia”, nr 2: 15–16.
- Kania-Błachucka Kamila (2019), „Nikt nie rodzi się z myślą, że zostanie mordercą”. *O prozie Zygmunta Miłoszewskiego*, w: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 3, red. Agnieszka Nęcka, Dariusz Nowacki, Jolanta Pasterska, Katowice: 197–220.
- Kluczyńska Sylwia (2000), *Dlaczego kobiety zostają?*, „Niebieska Linia”, nr 4: 8–10.
- Kraska Mariusz (2015), *Czy kryminal naprawdę istnieje? Śledztwo (nieudane) w sprawie gatunku*, w: *Literatura kryminalna. Na tropie źródeł*, red. Anna Gemra, Kraków: 13–33.
- Kruczyński Wojciech (2004), *Patriarchat jako źródło przemocy*, „Niebieska Linia”, nr 1: 6–8.
- Łapiński Zdzisław (2006), *Słowo wstępne*, w: *Literatura zaangażowana – koncepcje, programy, realizacje*, red. Ewa Ziętek-Maciejczyk, Paweł Cieliczka, Warszawa.
- Marcinowska Beata (2017), *Książka-ulicznica, czyli początki powieści kryminalnej w Polsce*, „Kwartalnik Opolski”, nr 4: 45–53.
- Mazurkiewicz Adam (2014), *Tendencje rozwojowe współczesnej polskiej literatury kryminalnej*, w: *Literatura kryminalna: śledztwo w sprawie gatunku*, red. Anna Gemra, Kraków: 151–176.
- Mellibruda Jerzy (2001), *O zjawisku krzywdzenia dzieci w rodzinie, czyli długa historia krzywdzenia, krótka historia pomagania*, „Niebieska Linia”, nr 2: 6–9.
- Panel dyskusyjny* (2006), rozmowa z udziałem Grażyny Borkowskiej, Kingi Dunin, Przemysława Czaplińskiego i Marka Zaleskiego, w: *Literatura zaangażowana – koncepcje, programy, realizacje*, red. Ewa Ziętek-Maciejczyk, Paweł Cieliczka, Warszawa.
- Poświatowska Julia (2015), „Kobiety, które nienawidzą przemocy”. *Wizerunki kobiecości w szwedzkich powieściach kryminalnych i ich adaptacjach filmowych*, w: *Od pióra do sieci. Zmienne media literatury*, red. Piotr Michałowski, Szczecin: 143–165.
- Pragłowska Ewa (2006), *Zbrodnia doskonała. Mechanizm działania przemocy emocjonalnej – podejście poznawczo-behawioralne*, „Niebieska Linia”, nr 1: 3–7.
- Rajska-Kulik Izabela (2007), *Przemoc wewnątrzmałżeńska – uwarunkowania pozostawiania maltretowanych kobiet w krzywdzącym związku*, „Chowanna”, nr 1: 11–24.
- Regiewicz Adam (2017), *3 x K, czyli o metodach śledzenia kryminalów*, w: tegoż: *Pomiedzy zbrodniami. Komparatystyka na tropach kryminału*, Gdańsk: 19–47.

- Samsel-Chojnacka Monika (2011), *Szwedzka powieść kryminalna jako literatura społecznie zaangażowana*, „Studia Humanistyczne AGH”, t. 10/1: 103–118.
- Sartre Jean-Paul (1968), *Czym jest literatura?*, w: tegoż: *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, przeł. Janusz Lalewicz, Warszawa: 157–295.
- Siewierski Jerzy (1979), *Powieść kryminalna*, Warszawa.
- Uniłowski Krzysztof (2004), *Zaangażowani i ponowocześni*, „Dekada Literacka”, nr 1: 12–26.

Źródła internetowe

- Brownell Ginanne, *More Over Scandinavian Noir, Here Comes the Polish Gumshoe*, https://www.nytimes.com/2014/03/20/arts/international/move-over-scandinavian-noir-here-comes-the-polish-gumshoe.html?_r=2 [dostęp: 11.03.2017].
- Darska Bernadetta, „Gniew” Zygmunta Miłoszewskiego: *przemoc rodzi przemoc*, <https://kultura.onet.pl/recenzje/gniew-zygmunta-miloszewskiego-przemoc-rodzi-przemoc-recenzja/c1grsj8> [dostęp: 1.12.2019].
- Feministki kochają Larssona*, rozmowa z udziałem Katarzyny Bratkowskiej, Elżbiety Korolczuk, Anny Laszuk, Katarzyny Nowakowskiej, Joanny Piotrowskiej i Katarzyny Szaniawskiej, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/feministki-kochaja-larssona> [dostęp: 22.12.2019].
- Korus Jakub, *Szacki w domu złym*, <https://www.newsweek.pl/kultura/gniew-zygmunta-miloszewskiego-recenzja-ksiazki-na-newsweekpl/wj49zkv> [dostęp: 1.12.2019].
- Nikodem Jakub, *Zygmunt Miłoszewski, „Gniew”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/zygmunt-miloszewski-gniew> [dostęp: 1.12.2019].
- Pustkowiak Patrycja, *Domestic noir: kobiety odwet za przemoc i wszelkie nadużycia*, <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,80530,19990187,domestic-noir-kobiety-odwet-za-przemoc-i-wszelki-naduzycia.html?disableRedirects=true> [dostęp: 22.12.2019].
- Wilk-Suwa Ilona (2017), *Socjologia a literatura popularna. Problemy społeczne w polskich powieściach kryminalnych – przykłady*, „Roczniki Nauk Społecznych” 2017, t. 9, nr 4: 167–186.

Inne

- Kryminały leczą rany*, rozmowa z udziałem Małgorzaty Fugiel-Kuźmińskiej, Michała Kuźmińskiego i Krzysztofa A. Zajasa, spotkanie odbyło się 23.09.2019 roku w Księgarni Pod Globusem w Krakowie w ramach Festiwalu Conrada.

DOI: 10.31648/pl.6988

LIDIA WIECZOREK

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3233-6356>

e-mail: lidia.wieczorek@uwm.edu.pl

Transformacja wątku Lenory Bürgera we współczesnej kulturze popularnej

The Transformation of the Motif of Bürger's Lenore in Contemporary Popular Culture

Słowa kluczowe: wampir, romantyzm, Lenora, popkultura, Dracula

Keywords: vampire, Romanticism, Lenore, pop culture, Dracula

Abstract

In the Romantic era, Bürger's "Lenore" with its motif of a woman kidnapped by the ghost of her lover was very popular among authors from various nations. The contemporary interpretation of this literary topos can be found in the stories describing love relationships between a woman and a vampire and frequently based on the same patterns. Having contact with the undead lover, the heroine crosses the border between the worlds and herself becomes a borderland creature.

Maria Janion w znakomitym studium *Kobiety i duch inności* przypomina o wątku Lenory:

Pochodzenie wątku Lenory (od tytułowej ballady Bürgera) jest ludowe. Różnie bywa określana jego treść – zależnie od napięcia uczuciowego wobec umarłych, od interpretacji fantastycznego wydarzenia. Mówi się zatem albo o sięgającej poza grób sile miłości, albo o groźnej, nieludzkiej potędze tamtego świata. Raz umarły bywa przede wszystkim wyposażony w uczucia, które miał wynieść stąd, innym razem ukazuje się jako obca i straszna zjawia stamtąd. Może to być więc wzruszająca opowieść o powrocie zmarłego kochanka, ale też kiedy indziej – przerażająca relacja o porwaniu dziewczyny przez upiora (Janion 1996: 102).

Wątek Lenory został zaczerpnięty z ballady *Lenore* Gotfryda Augusta Bürgera z 1773 roku, zainspirowanej poezją ludową mówiącą „o miłości niezachwianie wiernej i tak mocnej, że nie liczy się z granicą stworzoną przez grób” (Borowy 1956: 153–154). Od samego początku ballada cieszyła się ogromną popularnością i inspirowała twórców z różnych krajów. W Anglii jej urokowi uległ Walter Scott, w Rosji – Wasilij Żukowski, który nadał jej kolorytu lokalnego i zatytułował *Ludmila*. W Polsce Adam Mickiewicz wykorzystał wątek Lenory w balladzie pt. *Ucieczka*, a w przedmowie do słynnych *Ballad i romansów* wspominał o przełomowym znaczeniu utworu Bürgera (Borowy 1956: 152–153). Jako źródło wielu inspiracji ów wątek doczekał się licznych interpretacji i transformacji w epoce romantyzmu. Współcześnie elementy ballady Bürgera wciąż cieszą się popularnością. Dzisiaj wątek Lenory realizowany jest we wszelkich tekstach kultury, których fabuła skupia się na relacji miłosnej między człowiekiem a wampirem¹, czyli między śmiertelnikiem a nieumarłym².

Motyw wampiryzmu wzbudza ogromne zainteresowanie szczególnie u masowego odbiorcy, ale pojawia się zarówno w kulturze popularnej, jak i w wysokiej. Postać wampira jest ucieleśnieniem ludzkiego strachu przed powrotem umarłych, czyli obecnością bytów granicznych (Świerkocki 2003: 9–14).

Trójkąt życia – miłości – śmierci od czasów romantyzmu rozbudza wyobraźnię i stanowi źródło inspiracji dla licznych autorów. Romantycznym założeniem wykorzystywania motywu wampira miało być wzbudzanie u odbiorcy poczucia lęku czy przerażenia (Gemra 2014: 158). Choć niegdyś rzeczywiście budził

¹ W słowiańskiej demonologii ludowej funkcjonuje określenie *upiór*, oznaczające ducha zbrodniarza, osoby wykletej, która po śmierci powraca do świata żywych w postaci nietoperza, by wysysać krew śpiących (zob. hasło „wampir” (Kopaliński 1988: 1247)). Aleksander Gieysztor podaje nazwy takie jak upir i wapiierz, które były demonami pastwiącymi się nad żywymi, a na Słowiańszczyźnie wschodniej były to duchy osób zmarłych (Gieysztor 1982: 263–264). Z kolei Erberto Petoia podaje następującą definicję: „W tradycji ludowej wampir to często osoba przedwcześnie zmarła gwałtowną śmiercią bądź której pozaziemskie życie nie jest szczęśliwe [...]. Krew, uważana za siedzibę i nośnik życia, nabiera wartości sakralnej przedłużającej samo życie: z tego powodu sądzono, że upiory i wampiry trują się, żeby ją zdobyć [...]. Mit wampira związany jest także z obawą przed zmarłymi i ich powrotem [...]” (Petoia 2003: 35). Bohdan Baranowski dodaje jeszcze nazwy strzygów i strzyga i podkreśla, że w niektórych rejonach funkcjonowało rozróżnienie na strzygi, upiory i wampiry, co było efektem nachodzących na siebie wierzeń z różnych części Słowiańszczyzny, a sama wiara w te istoty pozagrobowe i nazwa „wampir” przeszły do zachodnich ludów (Baranowski 2019: 63–64).

² Oczywiście trzeba zaznaczyć, iż w wersjach dziewiętnastowiecznych uczucie miłości rodzi się „za życia” obojga bohaterów. Poczucie utraty ukochanej osoby jest przyczyną w niektórych interpretacjach mogło doprowadzić do szaleństwa i przekroczenie zakazanej granicy zaświatów. Jednak fabuły utworów skupiają się na relacjach bohaterów „po śmierci” jednego z nich. Natomiast współcześnie romans zaczyna się za życia i „nieżycia” kochanków, czyli gdy jedno z nich znajduje się na granicy świata żywych i umarłych.

grozę, dzisiaj wprowadzenie tego rodzaju bohatera może się zdawać nieco wyeksploatowanym chwytem marketingowym, gwarantującym wysoką sprzedaż:

Tematem dzisiejszych opowieści wampirycznych nie są już przerażające bestie łaknące ludzkiej krwi. Snuje się romantyczne i naiwne opowiadania o ponad stuletnich wampirach zaklętych w ciele nastoletnich młodzieńców, którzy rozkochują w sobie najpiękniejsze dziewczyny (Mikrut-Majeranek 2013: 137).

Współczesne wykorzystanie postaci wampira jest nie tylko swoistym odrodzeniem gotycyzmu, lecz również grą intertekstualną, angażującą wiedzę odbiorcy do poszukiwania odniesień w innych tekstach kultury (Jackowska 2018: 80).

Współczesna wariacja na temat motywu Lenory, ukazywana jako relacja między istotą ludzką a wampirem, straciła swój pierwotny wydźwięk, lecz wciąż można odnaleźć liczne nawiązania do tego toposu. Przykładami realizacji tego wątku są: film *Dracula* Francisa Forda Coppoli z 1992 roku, zrealizowany na podstawie powieści Brama Stokera z 1897 roku, serial *Czysta krew* (2008–2014) w reżyserii Alana Balla powstały na podstawie cyklu o Sookie Stackhouse autorstwa Charlaine Harris oraz filmowa saga *Zmierzch*³, będąca adaptacją bestselleru Stephenie Meyer o tym samym tytule. W wersji Coppoli mamy do czynienia z wampirem – romantycznym kochankiem, który po setkach lat odnalazł reinkarnację swojej tragicznie zmarłej ukochanej, w serialu *Czysta krew* po wynalezieniu syntetycznej krwi wampiry dokonują swoistego *coming outu* i stają się ledwo akceptowalną, ale wciąż dziką częścią społeczeństwa⁴, zaś w *Zmierzchu* pojawiają się uczłowieczone wampiry-nastolatki, żywiące się krwią zwierząt.

Historia *Draculi* rozgrywa się głównie w wiktoriańskim Londynie, jednak akcja rozpoczyna się w XV wieku, kiedy to wołoski książę Dracula wraca z wyprawy przeciwko Turkom i zastaje martwe ciało swojej ukochanej Elizabety. Kobieta, usłyszawszy fałszywą informację na temat śmierci Draculi, rzuciła się do rzeźki z wieży zamkowej. Zrozpaczony Dracula obwinia Boga o tę tragedię, przebija swym mieczem krzyż i zostaje skazany na wieczne potępienie. 400 lat później Jonathan Harker, wysłany przez swego pracodawcę do Transylwanii, ma dopilnować transakcji z tamtejszym hrabią. Dracula w fotografii narzeczony Harkera, Míny, dostrzega uderzające podobieństwo między nią a jego zmarłą oblubienicą. Więzi Jonathana w swoim zamku, a sam wyrusza do Londynu, by odnaleźć ukochaną.

³ *Zmierzch*, reż. Catherine Hardwicke, 2008; *Księżyc w nowiu*, reż. Chris Weitz, 2009; *Zaćmienie*, reż. David Slade, 2010; *Przed świtem cz. 1*, reż. Bill Condon, 2011; *Przed świtem cz. 2*, reż. Bill Condon, 2012.

⁴ Nie wszystkie wampiry w serialu były zadowolone ze zdradzenia świata tajemnicy o ich istnieniu oraz preferowały starodawne metody pożywiania, a nie zsyntetyzowaną krew w butelce.

Akcja *Czystej krwi* dzieje się współcześnie w małym miasteczku Bon Temps w Luizjanie. Główną bohaterką jest Sookie Stackhouse, kelnerka potrafiąca czytać w ludzkim myślach. W świecie serialu wampiry parę lat wcześniej „wyszły z trumien” i potwierdziły swoje istnienie oraz ogłosiły chęć koegzystencji z ludźmi. Dzięki wynalezieniu syntetycznej „czystej krwi” współistnienie ludzi i wampirów wydaje się możliwe. Podstawą fabularną pierwszych sezonów serialu jest romans głównej bohaterki z ponadstuletnim wampirem, Billem Comptonem, który, chcąc nie chcąc, wciąga kochankę w nocny świat wypełniony wampirzymi porachunkami. W serialu wampiry są nieśmiertelne, wraz z nieuchronnym upływem czasu niektóre tracą swoje człowieczeństwo, co prowadzi do zepsucia moralnego. Często kierują się w życiu małostkowymi kapryсами oraz fizjologicznymi potrzebami, jak spożywanie ludzkiej krwi oraz niepohamowany seksualizm.

W *Zmierzchu* wampiry przybierają postać nastoletnich „wegetarian”, żywiących się krwią zwierząt. Główna bohaterka, Bella Swan, zakochuje się ze wzajemnością w stuletnim wampirze, Edwardzie Cullenie. Temu uczuciu jest poświęcona cała saga, licząca aż pięć filmów. Bohaterowie mieszkają w deszczowym i pochmurnym mieście Forks i poznają się w tamtejszym liceum. Wampiry w sady mogą chodzić w ciągu dnia, jednak światło słoneczne zdradza ich odmienność od ludzi – ich skóra zaczyna lśnić. Dlatego też rodzina Cullenów wybrała jako miejsce zamieszkania Forks, w którym wieczne zachmurzenie skutecznie blokuje promienie słoneczne.

Główne bohaterki przedstawionych tekstów kultury wchodzą w miłosne relacje z nieumarłymi. Związek z wampirem bywa dla nich niebezpieczny i wiąże się z wieloma konsekwencjami, a sam wybranek nie przypomina już potwora znanego z wierzeń ludowych. Odznacza się wieczną młodością, fizyczną atrakcyjnością i przyciąga rzesze kobiet (bądź mężczyzn). „Postać wiecznie młodego wampira wpisuje się w kulturowy pęd ku witalności i uwielbieniu wieku młodzieńczego” – pisze Mikrut-Majeranek (2013: 136), natomiast postać upiora w balladzie wygląda jak zmarły narzeczony, choć jest istotą ze świata zmarłych, który wprowadza narzeczoną, często wbrew jej woli.

W utworze Bürgera bohaterka, gdy jej narzeczony nie wrócił z wojny, popada w rozpacz, bluźni, odpycha z szyderstwem perspektywy szczęścia niebieskiego, wzywa tylko śmierci, która by ją z kochankiem połączyła. [...] I oto spotyka ją kara (do której autor przygotował nas swoim – bezpośrednio wyrażonym – zgorszeniem). Przybywa nocą kochanek – w dziwnej postaci, która stopniowo coraz wyraźniej ujawnia w nim upiora. Kochanek ten władczo zabiera ją na koń, w szalonym galopie wśród nocy przebywa z nią ogromne przestrzenie, wsi i miasta, góry i rzeki, lasy i pola, pełne strasznych widoków, które jeszcze straszniejszym czynią jego potępienie

okrzyki i szyderczo przerażające zapytania; – aż wreszcie stają na cmentarzu. Rycerz w tej chwili zmienia się w kościotrupa, koń się wspina, parska ogniem, i obaj z jeźdźcem zapadają się pod ziemię (Borowy 1956: 154)⁵.

Zaprezentowany wątek już w romantyzmie został poddany licznym interpretacjom. W niektórych porwana dziewczyna usiłuje uwolnić się od upiora, natomiast w innych godzi się ze swoim losem i kochankowie spoczywają razem w grobie. W balladzie angielskiej *Duch lubego Williama* dziewczyna nie zostaje porwana przez upiora. Sama idzie na cmentarz za swym ukochanym i domaga się miejsca w jego grobie (Janion 1996: 114). Główną interpretacją tej wersji jest wiara w miłość silniejszą niż śmierć.

W *Ucieczce* Mickiewicza mamy do czynienia z bohaterką bierną, rozpaczającą po śmierci lubego. Jej życie straciło sens i powoli pogrąża się w apatii. Próby wyswatania jej z księciem skomentowała następująco:

[...] Nie powiozą do ołtarza,
Powiozą mię do smętarza,
A pościelą chyba w trumnie.
Ja umrę, gdy on nie żyje [...] (Mickiewicz online).

Krystyn Lach Szyrma uważał, iż główny motyw ballady, czyli przybycie zmarłego po oblubienię, ma wymiar uniwersalny, ponieważ można znaleźć podobne jego realizacje w folklorze i opowieściach ludowych wielu narodów (Janion 1996: 103). Charakter uniwersalny ma również postać wampira. W licznych demonologiach i bestiariuszach ludów, nawet niepowiązanych ze sobą kulturowo i historycznie, odnajdujemy istoty nocy, nieumarłych, żyjących na granicy światów żywych i martwych. Jednak dopiero okres romantyzmu rozprzestrzenił wizerunek upiorów i wampirów w powszechnej świadomości i nadał im zupełnie nowy wymiar, który był realizowany m.in. w ulubionym temacie romantycznym, czyli porwaniu przez ducha (Janion 1996: 107). Obecność wampira w kulturze grozy trwa już ponad 200 lat:

Wydawać by się mogło, że w wiekach dwudziestym i dwudziestym pierwszym to krwiozercze monstrem nie ma racji bytu już nie tylko jako obiekt potencjalnych wierzeń, lecz

⁵ Najbardziej zbliżony epizod do ballady Bürgera z omawianych przykładów miał miejsce w serialu *Czysta krew*. William (Bill) Compton został przemieniony w wampira podczas wojny secesyjnej, pozostawiając żonę i dwójkę dzieci. W tamtych czasach wampiry ukrywały się przed światem ludzi, więc był zmuszony porzucić swoje dotychczasowe życie. Jednak targany tęsknotą za poprzednim życiem, wrócił do swej rodziny. Spotkanie rodzinne było niefortunne: syn Billa zmarł w wyniku epidemii ospy, a jego żona była bliska obłędu, gdy go zobaczyła. Wampir musiał użyć tzw. uroku, by jego żona zapomniała o ich spotkaniu.

także jako bohater fikcyjny. Tymczasem wiara w istnienie upiorów w wielu regionach świata, w tym w Europie, zachowała się do dziś (Gemra 2014: 164).

Sceneria i poczucie wyobcowania

Miesiąc leci,
Martwiec leci,
Sukienczka szach, szach,
Panienczko, czy nie strach? (Gołębiowski 1830: 171).

Fabula ballady o Lenorze rozgrywa się w scenerii budzącej grozę, nocą przy świetle księżycy, oświetlającego krainę umarłych. Jest to noc niosąca negatywne skojarzenia, złowroga, saturnicza, niegościnna, wywołująca wszelkie siły zła, pełna stworów ciemności (Janion 1996: 107). Podobny zabieg można spotkać we współczesnych tekstach kultury realizujących wątek wampiryczny: akcja przede wszystkim rozgrywa się nocą. Bohaterka, gdy poznaje swojego przyszłego wampirzego kochanka, przechodzi ze świata dnia do świata nocy, ciemności zarówno dosłownej, jak i metaforycznej, w której dopiero zdaje sobie sprawę z istnienia istot nadnaturalnych, kryjących się dotychczas w mroku lub żyjących wśród ludzi, lecz ukrywających swą prawdziwą tożsamość. Drugi świat, z którego obecności nawet nie zdawała sobie wcześniej sprawy, rządzi się własnymi prawami i tylko nieliczni ludzie mają do niego dostęp. Bohaterka zaczyna poznawać tę drugą stronę, powoli uczy się panujących w niej reguł i zaczyna żyć pomiędzy światami żywych i nieumarłych. Choć w przypadku *Draculi* oraz *Zmierzchu*⁶ wampiry mogły funkcjonować w świetle dziennym, to bohaterki, Mina Harker i Bella Swan, po poznaniu swoim wampirzych kochanków, zaczęły odkrywać tajemnice świata, będącego do tej pory niedostępnym dla nich i stanowiącego dla ludzi śmiertelne zagrożenie. Bohaterki rozpoczęły tajemne spotkania ze swoimi kochankami, których prawdziwą tożsamość utrzymywały w tajemnicy. Choć początkowo romans wydawał się niezwykle pociągający i ekscytujący, to z czasem bohaterki zaczęły dostrzegać coraz więcej zagrożeń. Mina, rozdarta między miłością do Draculi a związkiem małżeńskim

⁶ Wizerunek wampirów w sadze znacznie odbiega od utrwalonego w świadomości wzorca wampirycznego. Wampiry wykreowane przez S. Meyer „zatracają się powoli w nowoczesności. Przystają pić krew, biegają radośnie po słońcu, zachowując przy tym wszystkie niesamowite moce krwiopijców. Jakby tego było mało, dopisywane są im kolejne zdolności, dzięki czemu coraz bardziej przypominają istoty idealne. Są piękne, niezależnie od tego czy zachowały swego „wewnętrznego człowieka”, czy jest on w fazie rozkładu” zob. *Wampiry w literaturze. Mityczne przeklęte bestie czy współcześni kochankowie idealni*, <http://bit.ly/2D0HQ9z> [dostęp: 17.12.2020].

z Jonathanem Harkerem, zaczyna przekraczać granicę światów. Bella, odkrywając świat wampirów i innych istot nadnaturalnych, wplątuje się w ich konflikty, będące dla niej śmiertelnym niebezpieczeństwem. A Sookie, poświęcając coraz więcej czasu kochankowi i wpląując się w wampirze intrygi, zaczyna mieć problemy z dotychczasowym życiem: w rodzinie, pracy i kontaktach z gronem znajomych.

Często osoby żyjące na pograniczu dnia i nocy czeka makabryczny koniec. Taki los spotkał przyjaciółkę Miny, Lucy Westerna, Renfielda – służę Draculi oraz wielu epizodycznych bohaterów *Czystej krwi* oraz *Zmierzchu*. Postaci będące na granicy, bywają nieakceptowane w domenie nocy, a ludzie z ich świata, z najbliższego otoczenia również przestają je tolerować. W uniwersum *Czystej krwi* dochodziło do licznych morderstw osób, które obnosiły się ze swoimi kontaktami z wampirami i innymi istotami nadnaturalnymi, a w małych społecznościach często wykluczano takie jednostki z życia społeczności.

Atmosfera społecznego ostracyzmu, ale zarazem fascynacji i grozy, otaczająca miłość człowieka i wampira, sprawia, że zakochani w wampirze bohaterowie czują się wyjątkowi i uważają to, co ich łączy z obiektem uczuć, za wyjątkowe. Nie zważają na fakt, że w tej miłości kryje się śmierć: zagrożenie jest realne [...]. Mamy tu wyraźnie do czynienia z apoteozą miłości według wzorca romantycznego, miłości, dla której nie istnieją granice życia i śmierci (Gemra 2014: 171).

Życie (nieżycie?) rozdarte między cyklem dziennym i nocnym prowadzi do wyobcowania oraz wykluczenia. Zarówno w balladzie, jak i we współczesnych interpretacjach, bohaterka wkracza we freudowską sferę *das Unheimliche*, czyli *niepokojącej obcości*, odbieranej jako uczucie powstające „wobec jakiejś sfery nieznannej, wobec tego, co niesamowite” (Janion 1996: 119) i staje się kimś innym. Dlatego w pewnym momencie musi podjąć decyzję i wybrać świat, do którego w pełni będzie przynależać.

W wersji ballady, w której panna ucieka od upiora, lecz po paru dniach umiera, można wysnuć przypuszczenie, iż bohaterka „przekroczyła sferę śmierci i była obca, gdyż przybywała z tamtej strony, dotknięta przez upiora. Należała do tamtego świata i dlatego «w kilka dni» – mimo prób ratowania jej – z tego świata musiała odejść” (Janion 1996: 120).

Tak jak panna z ballady, która „powoduje powrót umarłego kochanka [...] staje wobec naporu stężonej grozy, pośród nocy pełnej trwogi i groźby [...]” (Janion 1996: 120), współczesna bohaterka musi stawić czoła wyzwaniom czekającym na nią w ciemności. Rezultatem jej zmagania może być opowiedzenie się po stronie dnia, czyli życia ludzkiego lub koniec istnienia w dotychczasowym świecie, uwielbienie nicości i przekroczenie granicy życia i śmierci.

W wersjach ballady, w których panna ucieka od upiora oraz w licznych współczesnych tekstach kultury, opowiadających o tym, jak bohaterka decyduje się na życie bez nieumarłego kochanka, głównym tematem jest „bezwartunkowość miłości, która popada w tragiczną pomyłkę: chce wierzyć, że umarły jest powracającym żywym, że apokaliptyczny jeździec jest oblubieńcem, który wiezie dziewczynę do ślubu, że śmierć jest życiem i szczęśliwością wieczną” (Janion 1996: 120).

Ballada niemiecka to idealny wytwór romantyzmu niemieckiego, który „w swojej najgłębszej istocie jest uwodzeniem, mianowicie uwodzeniem ku śmierci” (Janion 1996: 120). Eros i Tanatos, miłość i śmierć, do dnia dzisiejszego są ściśle ze sobą związane, o czym świadczy właśnie niemająca popularność motywu miłości i romansu z wampirem. Charakterystyczną wspólną cechą relacji między śmiertelniczką a wampirem w popkulturze jest fakt, iż dziewczę przeważnie nawiązuje ową relację jako dziewica. Swoją inicjację seksualną przeżywa ze swoim nieumarłym kochankiem, który odkrywa przed nią, zarówno tajniki dotąd nieznanego jej świata, jak i sekrety miłości fizycznej. Aż kusi, by zrównać metaforycznie ów tajemny i mroczny świat ze sferą erotyczną. Mina Harker, Sookie Stackhouse oraz Bella Swan swojej inicjacji seksualnej doświadczają właśnie z wampirami. Trzeba pamiętać, że postaci wampirów, niezależnie od tego jak wiele cech typowo ludzkich posiadają, wciąż pozostają żywymi trupami, więc zbliżenie seksualne z nimi oznacza akt nekrofilski (Gemra 2014: 172).

Po inicjacji seksualnej oraz po wprowadzeniu w sferę ciemności bohaterka zaczyna dojrzewać, rozkwita jako kobieta:

Często bohaterki, jak już wspomniano, mają o sobie bardzo niskie mniemanie, a wampir wcielający się w rolę mistrza wprowadza je w świat dorosłych – metaforycznie, ale i dosłownie. Męczyzna sprawia, że kobieta zaczyna się czuć kimś atrakcyjnym i budzącym pożądanie. Moc sprawczą mają nie tylko jego czyny, ale i słowa. Jesteśmy zwykle świadkami Wielkiej Przemiany – oto brzydkie kaczątko zmienia się w łabędzia, Kopciuszek staje się księżniczką (Darska 2016: 97).

Często też poznaje prawdę o sobie – odkrywa nadnaturalne zdolności lub prawdę⁷ o swoim pochodzeniu, jak to było w przypadku Sookie Stackhouse⁸. Jednak

⁷ Bella Swan jako jedyna jest odporna na moce wampirów. W świecie wykreowanym przez Meyer każdy wampir charakteryzuje się niezwykłymi zdolnościami. Ukochany bohaterki, Edward Cullen, potrafił czytać w myślach, u innych wampirów pojawiały się umiejętności kontrolowania nastroju, przewidywania przyszłości czy zadawania bólu bez użycia sił fizycznych.

⁸ Bohaterka potrafiła czytać w myślach innych ludzi, co nawet w tamtejszym fantastycznym świecie nie było powszechne. Z czasem okazało się, iż jej umiejętności są związane z jej pochodzeniem – była hybrydą człowieka i wróżki.

niezależnie od tego, co uda jej się odkryć, związek z ukochanym nieumarłym wiąże się ze śmiertelnym niebezpieczeństwem dla niej samej oraz dla jej lubego.

Kreacje wspomnianych wampirycznych kochanków nawiązują do bohaterów romantycznych. Dracula buntuje się wobec Boga, bluźni i wybiera życie wampira. Natomiast Edward i Bill nie mogą pogodzić się ze swoją nową naturą, cierpią przez nią, są wyobcowani i wyczekują kresu tej udręki. Wampiryzm w omawianych konwencjach jawi się jako klątwa czy cierpienie bądź bunt, zmieniający się z czasem w katusze egzystencjalne. Jedynym ratunkiem jest prawdziwa miłość.

Dracula Coppoli jako jedyny z omawianych utworów przedstawił miłość, która narodziła się „za życia” kochanków. Rozpacz po utracie ukochanej doprowadza Draculę niemalże do szaleństwa, a w efekcie końcowym – do przemiany w wampira. Następuje tutaj tymczasowe odwrócenie schematu zaczerpniętego z ballad: kobieta umiera, a mężczyzna popada w szaleństwo (które może być utożsamiane wampiryzmem). Kilkaset lat później, gdy Dracula spotyka reinkarnację swojej Elizabety, narracja wraca do porządku kobieta – wampir/upiór – romans/przekroczenie granicy światów.

Warianty zakończeń

Zwykle spotyka się dwa warianty zakończenia opisywanych historii miłosnych. W pierwszym bohaterka całkowicie wyrzeka się swojej strefy jasności, życia w ciągu dnia i zostaje przemieniona w wampira przez swojego ukochanego. Przykładem takiej realizacji jest saga *Zmierzch*, w której Bella wychodzi za mąż za Edwarda i zostaje przemieniona w wampira. Od tego momentu musi zerwać wszelkie więzi łączące ją z dotychczasowym życiem. Ta wersja może świadczyć o ludzkim lęku przed śmiercią, towarzyszącym nam od zarania dziejów:

Bunt przeciwko śmierci fizycznej i przeciwko śmierci w ogóle przybiera w dziełach sztuki różne formy. W literaturze grozy (w utworach fantastycznych) najczęściej przejawia się on w ukazywaniu powracających zmarłych. [...] Zmarli powracają czy to w postaci duchów [...] czy też – znacznie częściej – jako wampiry bądź zombie, co wynika przede wszystkim z faktu, że duchy są istotami bezcielesnymi, a współczesny człowiek wiąże swoją tożsamość, swoje istnienie przede wszystkim z ciałem, przez nie określa swój byt i przez nie definiuje siebie. Podobnie jak jego przodkowie kilka wieków temu, wydaje się wierzyć (choć raczej podświadomie), że dopóki istnieje ciało, dopóty istnieje także osoba, dopóki żyje ciało, żyje też osoba. Przekonanie to wynika, przynajmniej po części, z ogromnego lęku przed śmiercią; lęku, którego ukojenia zwykle nie szuka się już w religii i jej obietnicach życia pozagrobowego (Gemra 2014: 163).

Koniec życia budzi tak wielkie przerażenie, że bohaterka decyduje się na egzystencję niepełną (ponieważ dobrowolnie odcina się od świata i jego aspektów), w metaforycznej ciemności i ukryciu.

Gdy bohaterka przekracza granicę światów, jednocześnie przełamuje tabu śmierci oraz wnosi ją do świata żywych (Gemra 2014: 164). Trzeba pamiętać, że egzystencja w postaci wampira wiąże się z żywieniem się krwią ludzką bądź zwierzęcą. Przemieniając się w wampira, bohaterowie gloryfikują śmierć, której tak się wcześniej obawiali, stają się drapieżnikami stojącymi wyżej w hierarchii ewolucyjnej niż ludzie. Postać zakochana w wampirze i chcąca być razem z nim przez wieki musi poświęcić to, co ma najcenniejsze, czyli własne życie. Anna Gemra komentuje ten fakt następująco:

Ta dobrowolna ofiara dla miłości, choć wydaje się czymś pięknym i altruistycznym, pokazuje, że relacja z wampirem jest zawsze jednostronna: to człowiek poświęca siebie dla wampira, nigdy nie dzieje się odwrotnie (Gemra 2014: 173).

Chociaż Edward był temu przeciwny, to Bella rezygnuje ze swojego dotychczasowego życia, świadoma, iż będzie musiała zerwać kontakty z rodziną i przyjaciółmi, ponieważ wampiry utrzymują swoje istnienie w tajemnicy przed ludźmi.

Biorąc pod uwagę popularność sagi *Zmierzch* oraz fakt, iż skierowana jest ona w głównej mierze do nastolatków, można do tego typu zakończenia dołączyć nieco infantylną, ale będącą silnym chwytym marketingowym interpretację, czyli wiarę w wieczną miłość silniejszą niż śmierć. Zakończenie romansu bądź śmierć jednego z kochanków nie przyczyniłyby się do sukcesu komercyjnego. Interesująca sytuacja miała miejsce w trakcie promocji filmu Coppoli. Początkowo hasłem promującym film na plakatach miało być *Blood is life*, jednak ostatecznie pojawił się napis *Love is eternal*, całkowicie zmieniając pierwotny wydźwięk dzieła (Kosecka, Piotrowska, Kocołowski 1998: 37).

Natomiast w drugiej wersji, dojrzałszej, bohaterka pozwala ukochanemu zaznać spokoju, którego nie poczuł nigdy w trakcie swej wielowiekowej i samotnej egzystencji, wiedzionej na pograniczu światów. Dziewczyna pomaga ukochanemu doznać prawdziwej śmierci, która go spotyka w jej ramionach. Często to właśnie ukochana jest jedyną osobą, która może pomóc mu odejść. Taki koniec spotkał Billa Comptona, partnera Sookie, oraz Draculę, będącego miłością Miny Harker.

Obaj bohaterowie cierpieli z powodu swej nieśmiertelności i nie chcieli na nią skazywać swoich ukochanych, lecz już nie mieli siły, by prowadzić swą jałową egzystencję na ziemi. Życie w beczasie pozbawione jest sensu, jego jedynym celem jest pasożytnicze podtrzymywanie owego fizycznego nieżycia – „ale

w wymiarze duchowym nie jest żywy” (Wolski 2013: 158). Bohaterki przebijają im serca, co umożliwia zaznanie bohaterom spokoju oraz odzyskanie ich człowieczeństwa, choć same pozostają z bólem i koniecznością radzenia sobie z ludzką egzystencją:

Nieśmiertelność fizyczna, tak bardzo przez ludzi pożądana, jawiła się jako coś nie-naturalnego, jako obciążenie, a nawet przekleństwo. Będący zwykle konsekwencją dokonanych przez człowieka wyborów, przymus istnienia biologicznego, niejasny status ontologiczny, zatrzymanie pomiędzy światem żywych i martwych, w bezczasie, choć czas upływał, budziły grozę i – w pewnym sensie – współczucie (Gemra 2014: 166–167).

Opowieść o Lenorze i jej nieumarłym oblubieńcu jest przykładem wątku, który przetrwał próbę czasu i cieszy się ciągłym zainteresowaniem. Stało się to dzięki jego adaptacji do preferencji współczesnego odbiorcy. Choć oryginalny wydźwięk ballady Bürgera został zmodyfikowany, to poszczególne elementy konstrukcji przetrwały i stały się schematem dla konstruowania historii z gatunku paranormalnego romansu⁹. Motyw wampira ciągle cieszy się ogromnym zainteresowaniem. Przez lata ewoluował, czerpał z różnych źródeł, dzięki czemu stał się „tkanką cytatów wywodzących się z tysięcy źródeł kultury” (Barthes 1999: 247–251).

Ten swoisty flirt człowieka ze śmiercią we współczesnej literaturze grozy jest motywem dość powszechnym. Wystarczy wspomnieć ogromną liczbę tak zwanych romansów paranormalnych, w których wampir będący dawniej ikoną śmierci staje się ikoną miłości doskonałej, wiecznej, idealnej – i symbolem doskonałego, bo niepodlegającego żadnym zmianom człowieka. Nie jest to już przerażający, rozkładający się trup, przypominający mi o nieuchronnej śmierci, nie jest to wizja nieuniknionej przyszłości, lecz żywa – choć w inny sposób – istota, której status ontologiczny można o wiele łatwiej zaakceptować niż status ontologiczny trupa (Gemra 2014: 174).

Bibliografia

Opracowania

Baranowski Bohdan (2019), *W kręgu upiorów i wilkołaków. Demonologia słowiańska*, Poznań.

⁹ Małgorzata Tkacz w książce *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce* (2012) podaje nazwę *romantic fantasy*, łączącą elementy romansu i *fantasy*. Głównym wątkiem jest relacja między głównymi protagonistami (s. 50). Jednak w obiegu wydawniczym częściej spotykane jest określenie *paranormal romance*, które łączy elementy romansu, *horroru*, *science fiction* czy *urban fantasy*.

- Barthes Roland (1999), *Śmierć autora*, przeł. Michał P. Markowski, „Teksty Drugie”, nr 1–2: 247–251.
- Borowy Waław (1956), *O „Ucieczce” Adama Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki”, R. 47, Zeszyt specjalny poświęcony Mickiewiczowi: 150–168.
- Darska Bernadetta (2016), *Od potwora do wymarzonego kochanka. O zmieniającym się kulturowym wizerunku wampira*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” t. 1, nr 12: 93–102.
- Gemra Anna (2014), *Ubi sunt? Flirt ze śmiercią w literaturze grozy*, „Ethos” t. 27, nr 4 (108): 158–175.
- Gieysztor Aleksander (1982), *Mitologia Słowian*, Warszawa.
- Gołębiowski Łukasz (1830), *Lud polski, jego zwyczaje i zabobony*, Warszawa.
- Jackowska Magdalena (2018), *Postwampir jako element złożoności narracyjnej i fabularnej serialu jakościowego*, w: *Oblicza wampiryzmu*, red. Anna Depta, Szymon Cieśliński, Michał Wolski, Wrocław: 79–97.
- Janion Maria (1996), *Kobiety i duch inności*, Warszawa.
- Kopaliński Władysław (1988), *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa.
- Kosecka Barbara, Piotrowska Anita, Kocołowski Wojciech (1998), *Panorama kina najnowsze 1980–1995. Leksykon*, Kraków.
- Mikrut-Majeranek Magdalena (2013), *(R)Ewolucja w modelu postrzegania wampira*, w: *Transgresywne monstrum*, red. Dorota Bastek, Martyna Fołta, Katowice: 125–150.
- Petoia Erberto (2003), *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przeł. Aneta Pers i in., Kraków.
- Świerkocki Maciej (2003), *Magia gotycyzmu*, w: *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. Grzegorz Gazda, Agnieszka Izdebska, Jarosław Pluciennik, Łódź.
- Tkacz Małgorzata (2012), *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantazy w Polsce*, Gdańsk.
- Wolski Michał (2013), *Przeznaczenie, pokusa, przekleństwo. (Nie)przemijanie w filmach wampirycznych przełomu XX i XXI wieku*, „Studia Filmoznawcze” nr 34: 153–169.

Źródła internetowe

- Mickiewicz Adam, *Ucieczka*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/ucieczka.html> [dostęp: 17.12.2020].
- Wampiry w literaturze. Mityczne przekłete bestie czy współcześni kochankowie idealni*, <http://bit.ly/2D0HQ9z> [dostęp: 17.12.2020].

Filmoteka

- reż. Ball Allan, *Czysta krew* (2008–2014).
- reż. Condon Bill, *Przed świtem cz. 1*, (2011).
- reż. Condon Bill, *Przed świtem cz. 2*, (2012).
- reż. Coppola Francis Ford, *Dracula* (1992).
- reż. Hardwicke Catherine, *Zmierzch* (2008).
- reż. Slade Dawid, *Zaćmienie*, (2010).
- reż. Weitz Chris, *Księżyc w nowiu* (2009).

DOI: 10.31648/pl.6989

PIOTR PRZYTUŁA

University of Warmia and Mazury

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4234-1076>

e-mail: p.przytula@uwm.edu.pl

Temat poszukiwania ojca w twórczości Jacka Dukaja

The Theme of Searching for One's Father in the Works of Jacek Dukaj

Słowa kluczowe: Jacek Dukaj, relacja ojca i syna w literaturze, postać ojca w literaturze, ojciec i syn w fantastyce naukowej, polska literatura fantastycznonaukowa

Keywords: Jacek Dukaj, father-son relationship in literature, father figure in literature, father and son in science fiction, Polish science fiction literature

Abstract

This essay discusses an important theme in Jacek Dukaj's writings, namely the difficult relationship between father and son. It examines Dukaj's works, such as *The Plunderer's Daughter* and *Ice*, in which the figure of the absent father who must be found by his child is presented. The son's journey in search of his lost parent (and his own identity) reflects the pattern of the mythical hero's journey described by Joseph Campbell and thus ends with a symbolic reconciliation with his father.

Wstęp

Prezentacja bogatej znaczeniowo figury ojca i jego relacji z potomkiem (najczęściej z synem) stanowi jeden z najpowszechniejszych motywów kultury. Powszechność ta związana jest oczywiście nie tylko z archetypicznym, zakorzenionym w kolektywnej nieświadomości charakterem tej relacji, zawierającej w sobie przecież opowieść o odkupieniu, karze, inicjacji czy poszukiwaniu tożsamości. Bierze się także z charakterystycznych dla patriarchalnego modelu rzeczywistości uwarunkowań społecznych, historycznych i religijnych, które przez tysiąclecia stawiały ojca w pozycji uprzywilejowanej względem pozostałych członków rodziny. To właśnie w jego osobie odbijać miały się takie boskie przymioty, jak

opiekuńczość, sprawiedliwość, władza, stanowczość, wiedza i siła. Uniwersalizm związany z zakorzeniem relacji ojca i dziecka w mitologii i Biblii czyni ten temat nader często i chętnie odwiedzany obszarem artystycznych poszukiwań twórców kultury, zarówno „wysokiej”, jak i „niskiej”, literackiej i filmowej, dawnej czy współczesnej.

Niełatwe relacje z ojcem stanowią również powracający motyw twórczości autora *Katedry*. Jacek Dukaj opowiada o nich w charakterystyczny dla siebie sposób: ojcowie w życiu bohaterów jego książek (z wyjątkami) są nieobecni. Relacja ta, jak zasugerowałem w tytule artykułu, ma więc raczej charakter poszukiwania rodzica lub prawdy o nim, co w oczywistym następstwie prowadzi protagonistę do poznania prawdy o samym sobie.

Celem, jaki przed sobą stawiam, jest więc nie tyle przedstawienie sposobów portretowania postaci ojca w utworach Jacka Dukaja, ale przede wszystkim analiza dynamiki ukazanych w nich relacji między dzieckiem a rodzicem. Uważam też za zasadne w tym wypadku skonfrontowanie przedstawionych zależności ze stereotypowymi wyobrażeniami postaci ojca, jak również odniesienie analiz do współczesnych przemian społecznych dotyczących ojcostwa.

Jak już wspomniałem, prezentowane w prozie Jacka Dukaja modele relacji ojciec – syn (i w jednym przypadku ojciec – córka) przybierają przeważnie podobną formę i sprowadzają się do (mentalnej i fizycznej) nieobecności ojca w życiu bohaterki/bohatera, przynajmniej do momentu osiągnięcia przez nich dorosłości. Można wręcz odnieść wrażenie, że pisarz ucieka się raczej do opisów tradycyjnego modelu ojcostwa¹, który obliuguje mężczyznę do pracy, której celem jest zapewnienie rodzinie jak najlepszych warunków egzystencji. Praca taka łączy się z pełnieniem ról zewnętrznych, pozadomowych, realizowanych w sferze publicznej (Dzwonkowska-Godula 2011: 114), a zatem wiążących się z regularną nieobecnością we własnym domu. Na figurę „ojca nieobecnego” zwraca uwagę

¹ Według Krzysztofa Arcimowicza model ten „ujmuje męskość jako dominację i specjalizację w określonych dziedzinach. Opiera się na dualizmie ról płciowych, asymetryczności cech męskich i kobiecych. Wymaga od mężczyzny podporządkowywania sobie innych mężczyzn, kobiet i dzieci. Oznacza przymus tłumienia uczuć i emocji, broni mężczyźnie wstępu do pełni ludzkich doświadczeń” (Arcimowicz 2008: 228). Tradycyjny paradygmat ojcostwa sytuuje się w opozycji do „nowego wzoru ojca”, który „akcentuje równość oraz partnerstwo mężczyzn i kobiet, uznając te wartości za fundamentalne w tworzeniu nowego ładu społecznego. Zawiera koncepcje androgyniczności i samorealizacji rozumiane jako dążenie do pełni człowieczeństwa. Mężczyzna nie walczy z istniejącą w nim kobiecością. Jego dewizą życiową staje się współdziałanie, a nie dominacja, jest on partnerem dla kobiet i dzieci. Nowy paradygmat pozwala na eksponowanie zarówno cech męskich, jak i kobiecych, pozwala osiągnąć pełnię indywidualnego potencjału człowieka” (Arcimowicz 2008: 228–229).

w nieco szerszym kontekście także Anthony Giddens, łącząc jej kulturową dominację z wojennymi i powojennymi doświadczeniami mężczyzn:

Podczas drugiej wojny światowej wielu ojców rzadko widywało się ze swoimi dziećmi z powodu służby wojskowej. W okresie powojennym w znacznej większości rodzin kobiety nie pracowały zarobkowo i zajmowały się dziećmi w domu. Ojciec był głównym żywicielem rodziny, całe dnie spędzał więc w pracy. Z dziećmi widywał się tylko wieczorami i w weekendy. W ostatnich latach wraz ze wzrostem liczby rozwodów i rodziców samotnie wychowujących dzieci temat nieobecnego ojca powraca w nowym kontekście (Giddens 2012: 358).

Z analizy prozy Dukaja, a konkretniej, wspomnień bohaterów o ich ojcach, wyłania się obraz ojcostwa rozumianego tradycyjnie. „Głowy rodziny” widują swoje pociechy rzadko, bywają w domu raz na kilka miesięcy (*Lód*) i z racji wykonywanego zawodu przebywają w delegacjach (*Córka łupieżcy*). Wyjątek stanowi tata Adasia (*Wroniec*), który jest stale obecny w życiu dziecka, a także biologiczny ojciec Daniela Massny’ego (opowiadanie *Vtrko*), o którego istnieniu bohater nie zdawał sobie nawet sprawy. Argument o prezentacji tradycyjnego modelu ojcostwa ulega jednak rozmyciu w związku z tym, że choć opisywani ojcowie w pewnym momencie znikają bez śladu z życia swoich rodzin, to przyczyny tych odejść w dużej mierze pozostają poza ich wpływem, np. zniknięcie w niewyjaśnionych okolicznościach podczas wykopalisk (*Córka łupieżcy*) czy nieobecność z powodu represji politycznych (*Lód*, *Wroniec*). Nie można więc z całą pewnością powiedzieć, że separowanie się ojców od dzieci ma charakter całkowicie celowy.

Obraz skomplikowanej relacji ojcowsko-dziecięcej dopełnia fakt, iż w momencie gdy poznajemy bohaterów opowieści, ich ojcowie są dla nich postaciami niemal całkowicie zapomnianymi, wyobrażeniami mającymi w nazbyt odległej przeszłości, niepotrzebnymi i niegodnymi poszukiwań. Przymus odnalezienia ojca spada na bohaterów zniecka i wbrew ich woli. Zburzony zostaje porządek świata i muszą oni podjąć wyzwanie przywrócenia ładu właśnie poprzez konfrontację z rodzicem.

Taka struktura opowieści przywodzi na myśl oczywiście Campbellowską koncepcję wędrowki bohatera mitycznego, który musi wyruszyć ze Zwyczajnego Świata w celu naprawienia kontinuum rzeczywistości. Jak zauważa Piotr Gorliński-Kucik:

Schemat wygląda mniej więcej tak: nieobecność Ojca → »kryzys« świata → zbawcza misja Syna → zażegnanie niebezpieczeństwa [...]. W każdym razie dla Syna-protagonisty najważniejszymi zadaniami są: uzyskanie samoświadomości (jeśli

pochodzi ona od Boga-Ojca, to ma moc w zasadzie dorównującą jemu samemu), pokonanie antagonisty, zbawienie świata i Ojca (Gorliński-Kucik 2017: 157).

Wyjątkowość misji odzwierciedla wyjątkowy status zarówno syna, jak i jego ojca (po którym syn dziedziczy niezwykle talenty). Są z racji pochodzenia (syn) i wykonywanej profesji (ojciec) jednostkami ponadprzeciętnymi².

Przejdę teraz do omówienia poszczególnych realizacji motywu poszukiwania ojca, zawartych w twórczości autora *Złotej Galery*. Zaczynając od opisu samej figury ojca na podstawie relacji bohaterów, przejdę następnie do analizy relacji rodzic – dziecko, kończąc na konsekwencjach spotkania z ojcem oraz poznania prawdy o nim zarówno dla rodzica, jak i jego potomka.

Badanie miasta jako rekonstrukcja relacji z ojcem (*Córka łupieżcy*)

Bohaterka wydanej w 2002 roku powieści (tekst stanowi jedyny przykład relacji ojca i córki opisywanych w twórczości Dukaja), Zuzanna Klajn, swojego ojca praktycznie nie pamięta. Zginął w wypadku, gdy miała cztery lata – przynajmniej taką wersję przekazała jej matka. Jeśli już przywołuje jakieś wyobrażenia o nim, to są one mgliste, rekonstruowane raczej na podstawie impresji z wczesnego dzieciństwa i opowieści rodziny. Jak twierdzi: „Ojciec był mitologiczną bestią jej dzieciństwa, nie myślała o nim inaczej, jak w kategoriach legendy, a i to jedynie w skojarzeniu z jakąś rodzinną historią, nigdy spontanicznie” (CŁ: 9–10). Jego obraz stopniowo rozmywał się w pamięci córki, aż do momentu całkowitego niemal zatarcia: „Czy w ogóle zachowała jakiegokolwiek wspomnienia o swoim ojcu, czy też są to tylko wspomnienia wyobrażeń o nim, zrodzonych z opowieści matki i krewnych?” (CŁ: 10–11). Obojętności słów dotyczących zmarłego przed laty rodzica nie towarzyszy jednak poczucie braku czy żalu, a emocjonalny dystans zdaje się być wywołany zwykłym upływem czasu. Życie bez ojca jest tak naprawdę jedynym znanym bohaterce powieści. Punkt zwrotny historii następuje w dniu 18 urodzin Zuzanny, gdy otrzymuje ona wiadomość z „zaświatów” – e-mail od nieżyjącego taty. Jan Klajn w enigmatycznej informacji instruuje Zuzannę w sprawie spadku – zostawiona w skrytce bankowej szkatuła zawiera mapę, naszyjnik z nieznanego materiału oraz memochip z holopamiętnikiem.

² Zob. P. Przytuła (2019), *Citizens of the Universe – Poles in Jacek Dukaj's Prose*, „Prace Literaturoznawcze”, nr 7: 259–268.

Wiadomość od ojca bynajmniej nie rozpała na nowo dziecięcego uczucia do rodzica. Obojętność nie ustępuje, a koniecznym do podjęcia wyprawy impulsem staje się ciekawość:

Wierzyła, chociaż nie wierzyła – ten mężczyzna, mrugający do niej z projekcji... Więc naprawdę miała ojca! Lecz trudno powiedzieć, żeby nią to przesłanie zza grobu wstrząsnęło, zdenerwowało czy choćby wzruszyło – dziecinnie zdumiona, siedziała i robiła dziwne miny do swego odbicia na wyblankowanym ekranie. Czy on istotnie mówił do niej „Zuz”? (CŁ: 10–11).

Albo dalej:

Ze wszystkich możliwych uczuć to, które ją teraz powoli opanowywało, było najbardziej dziecinne: ekscytacja, iż oto trafiła na Tajemnicę Rodzinną, sekret śmierci ojca, bardziej wyobrazonego niż pamiętanego, w aurze starych grobów, przeklętych skarbów i egzotycznych krain; i że dopiero ona rozwiąże tę Zagadkę... Trochę *Daphne du Maurier*, a trochę *Indiana Jones* (Dukaj 2009: 17).

Wprowadzone tropy kulturowe³ sugerują rozpatrywanie sytuacji narracyjnej przez pryzmat tekstów o charakterze awanturniczo-przygodowym, do złudzenia przypominające serię gier i filmów o Larze Croft. Gdyby dodać do tego fakt, iż zaginiony ojciec Zuzanny był archeologiem⁴, porównanie wydaje się jeszcze bardziej zasadne.

Nagle pojawianie się ojca, choć tylko wirtualne, prowadzi Zuzannę do poznania prawdy o jego śmierci: „nie wrócił z badań polowych. Czy jakoś tak. Pewnie wykopaliska. Szukali go. Bez rezultatu” (CŁ: 12). Zostawione przez Jana Klajna zdjęcia w holopamiętniku, ukazujące ojca na tle nieznanego kosmicznego krajobrazu i tajemniczego miasta, uświadamiają bohaterce niezwykłość jego profesji – archeologa pozaziemskich cywilizacji. Dodatkowo naszyjnik znaleziony w skrytce bankowej jest w stanie widoczną na zdjęciach obcą aglomerację przywołać i osadzić na ziemi. Wraz z przekroczeniem jej progu „przygoda wciąga bohatera. Gdy Przekracza Pierwszy Próg w pełni zanurza się w Niezwykłym Świecie. Decyduje się podjąć Wezwanie do wyprawy, spełnić misję i ponieść konsekwencję swoich działań. (...) Podróż się rozpoczęła, nie ma już odwrotu” (Vogler 2010: 13).

³ Dukaj umieszcza w swoich tekstach liczne nawiązania do popkultury, np. „Czy ta zabaweczka wywołała Miasto z niebytu niczym hellraiserowa kostka? (CŁ: 49); albo: „Men in Black by nie poradzi” (CŁ: 38).

⁴ Z powieści wyłania się obraz archeologii, która w momencie odkrycia pozostałości po obcych cywilizacjach, stanie się najważniejszą dyscypliną naukową przyszłości: „Archeologia, archeologia dostarczać nam będzie odtąd wszelkiej wiedzy, jakiej tylko możemy pożądać. [...] Matematyka, fizyka, chemia, biologie i geologie – znajdują się w rękach archeologów” (CŁ: 108).

Proces poznawania ksenoarchitektury miasta jest jednocześnie procesem poznawania ojca, zrozumienia jego motywacji i zachwytu związanego z odkrywaniem tajemnic dawno wymarłych kosmicznych cywilizacji. „Miasto powstało na długo przed narodzinami kosmosu EQR [Einsteina-Quonga-Ramireza – P.P.], zbudowano je kilka Big Bangów temu” (CŁ: 92). Poznanie ma jednak swoją cenę – każdy, kto zbyt długo przebywa w Mieście, chłonie tajemniczą substancję – Eldżet – i staje się jego Upiorem. Badania przeprowadzone na Zuzannie wskazują jednak, że substancja była obecna w jej ciele od narodzin. W rozmowie z byłym pracodawcą ojca kobieta dowiaduje się, że już kiedyś widziała Miasto. „Byłaś taka mała – pokazał ręką z papierosem. – I tak nic nie pojmowałaś, nic nie mogłaś zapamiętać – nie zapamiętałaś, prawda? – więc zabierał cię czasami, gdy otwieraliśmy bezpośrednie symetrie. Zresztą począł cię już jako Upiór-Jeden” (CŁ: 88). Tym samym jasny staje się wydźwięk prologu powieści:

Potem przypomni sobie, że знаła to miasto – ze snów. [...] Czy nie spoglądała już kiedyś z tego miejsca, nie zadzierała tak głowy? [...] Pamięć ginie pierwsza i te szczątki, jakie pozostają, intencjonalne konfiguracje materii... któż rozszyfruje? [...] te sny – tak się odbijają wspomnienia z najgłębszego dzieciństwa, gdy ojciec zabierał ją w sekrecie na nocne wycieczki do Miasta. Czarnobrody grubas z małą dziewczynką na ramionach [...]. Jest już pewna, że tak było, być musiało, sny ostatecznym dowodem. Najbardziej zdradziecka ze wszystkich – archeologia pamięci (CŁ: 5).

Powtórzenie losu ojca dokonuje się na dwóch poziomach. Tak jak on staje się Upiorem-Jeden, a symboliczna metamorfoza w rodzica dopełnia się w momencie, gdy powołuje na świat dziecko, również od urodzenia „nasiąknięte” Eldżetem, również predysponowane do kosmicznej archeologii. Kontynuacja rodzinnej tradycji na tym się jednak nie kończy:

Prawne warunki spadku były już ustalone, formalności załatwione, opłata przelana na chtoniczne konta Kasy Cienia. Gdy Ula osiągnie pełnoletność, to znaczy, gdy skończy osiem lat, skarbiec Abominado otworzy się przed nią i po raz kolejny całe dziedzictwo rodu łupieżców przejdzie na najmłodszą córkę (CŁ: 121).

Ojciec-Mróż i syberyjska odyseja Benedykta Gierosławskiego (*Lód*)

Monumentalna powieść *Lód* z 2007 roku, mimo wielu różnic (w kreacji świata przedstawionego, w podejściu do wykorzystania języka oraz... w objętości), koresponduje z *Córką łupieżcy* na wielu poziomach, w tym również na tym

najważniejszym – dotyczącym sposobu opisu relacji rodzic – dziecko⁵. Benedykt Gierosławski, bohater powieści, podobnie jak Zuzanna Klajn, ojca pamięta jak przez mgłę, a przytoczone przez niego wspomnienie z dzieciństwa łudząco przypomina wyznanie postaci z poprzednio prezentowanej powieści:

Nie pamiętam, co pamiętałem uprzednio – czy ojciec był inny od wyobrażenia o ojcu, czy też złą się z nim w jedno w mojej pamięci, aż żadne cechy przygodne nie mogły go odmienić, w koszuli czy w surducie, z brodą czy bez brody, w krzyku czy w śmiechu, zdrowy czy wynędzniały, ten czy inny – Ojciec. Ponieważ widywaliśmy go tak rzadko, raz na kilka miesięcy, o ileż silniej musiałem pamiętać wyobrażenie o nim. Gdyby się nie pojawiał w ogóle, pozbawiony ciała, twarzy, głosu i cech charakteru, czy byłby mniej prawdziwy? Istnienie nie jest koniecznym atrybutem dobrego ojca (Lód: 46).

W przeciwieństwie do *Córki łupieżcy* niepamiętanie ojca w *Lodzie* może być związane z wyparciem niezbyt przyjemnych wspomnień z okresu, gdy jeszcze w ogóle się pojawiał. Widował dzieci tak rzadko, że pewnego razu pomylił Benedykta z Bolesławem (jego bratem).

Potem zniknął całkowicie. Jak dowiadujemy się z dokumentacji odczytanej przez komisarza Preissa, Filip Gierosławski został

[...] skazany w roku tysiąc dziewięćset siódmym na śmierć za udział w spisku na życie Jewo Impieratorskawo Wieliczestwa oraz w buncie zbrojnym; nu, w drodze ulaskawienia karę zamieniono na piętnaście lat katongi z pozbawieniem praw stanu i sekwestrem majątku. W roku tysiąc dziewięćset siedemnastym darowano mu resztę kary, nakładając prikaz na żytyelstwo w granicach generał-gubernatorstwa amurskiego i irkuckiego (Lód: 16–17).

Rozmowa z urzędnikiem Ministerjum Zimy potwierdza kompletny brak zainteresowania Benedykta ojcem:

- [...] Kiedy ostatni raz słyszeliście od ojca? [...]
- Nie korespondujemy, jeśli o to pytacie.
- To fatalnie, fatalnie. Nie interesuje was, czy w ogóle żyje?
- A żyje?

(Lód: 16).

⁵ Natalia Lemann wśród możliwości interpretacyjnych *Lodu* wymienia chociażby *Odyseję* Homera, ze względu na wątek poszukiwania ojca. Jak twierdzi: „Można rozpatrywać *Lód* w kontekście powieści o dojrzwaniu głównego bohatera którego poznajemy jako wiecznego studenta matematyki, hazardzistę i człowieka wysoce nieodpowiedzialnego. Transsyberyjska podróż jest liminalnym okresem «uświadomienia sobie braku właściwości» w poszukiwaniu własnej formy bycia. Ponieważ podróż odbywa się na Syberię można tutaj mówić o szamańskim wtajemniczeniu – rekonstrukcji osobowości, w istotę egzystencji i historii” (Lemann 2019: 177).

Znacznie bardziej niż rodzony syn Filipem interesuje się za to wspomniane naczelnictwo Zimy, które podejrzewa, że umie on rozmawiać z lutymi – lodowymi organizmami, zdolnymi zamrażać historię. Taki sprzymierzeniec bardzo przydałby się Moskwie w jej imperialnych zapędach (władza nad lutymi to władza nad biegiem dziejów i mentalnością ludzi), toteż Ministerjum wysyła Benedykta na poszukiwania Ojca-Mroza. Zachęcony tysiącem rubli (choć wiadomo, że wyboru nie miał) bohater odpowiada na Wezwanie i, rozpoczynając podróż koleją transsyberyjską, zanurza się w brzuchu wieloryba i w... Rosji.

Ponownie zarysowany został wyjątkowy status ojca bohatera – groźnego dla władzy carskiej bojownika, który zresztą kontynuuje tradycję narodowyzwoleńczą swojego ojca, Gustawa, uczestnika powstania listopadowego. Umiejętność koegzystowania z lutymi, czyni go jeszcze bardziej niezwykłym i jeszcze bardziej niebezpiecznym dla Imperium. Benedykt, przynajmniej na początku, jawi się na jego tle raczej jako syn marnotrawny, daleki od podzielenia wartości wyznawanych przez ojca.

W biografii Filipa Gierosławskiego uwidacznia się interesujące podobieństwo do losów ojca Zuzanny Klajn – obaj z racji swojej profesji, w mniejszym lub większym stopniu, zajmowali się eksploracją i badaniem gruntu (jeden był archeologiem, drugi geologiem), w czym być może, po raz kolejny ujawnia się przekonanie pisarza, że sekret przeszłości, teraźniejszości, a może nawet przyszłości, kryje się pod ziemią. Zbieżność losów bohaterów dotyczy również możliwości eksplorowania nowych światów i ich niezwykłych formacji architektonicznych (w pierwszym przypadku były to miasta pozaziemskich cywilizacji, w drugim – oparta na przemyśle zimnazowym, mieniąca się tęczowymi refleksami marostiekła, smukła i wytrzymała, koronkowa architektura „nowej” Syberii). Obaj ojcowie zostają też fizycznie lub mentalnie wchłonięci przez odwiedzane struktury. Warto wspomnieć, że podobny motyw pojawił się również w opowiadaniu *Katedra* z 2000 roku.

Podróż w poszukiwaniu ojca to również próba odnalezienia własnej tożsamości. A „[ż]eby cokolwiek o sobie powiedzieć, muszą [ludzie i Benedykt – P. P.] sami dla siebie uczynić się obcymi” (Łód: 19). Dlatego bohater zaczyna mówić o sobie „się” (zrobiło się, poszło się itd...), wyrażając zwątpienie w swoją podmiotowość. Interpretując decyzję bohatera, Przemysław Czapliński stwierdza, że

Zmienioną i niejasną tożsamość wypowiada w zdaniu typowym dla człowieka nowoczesności, stwierdzając: „Moi, je suis mon ancêtre” (Łód 91), czyli: „Jestem swoim własnym przodkiem/ojcem”. [...] Benedykt rzeczywiście reprezentuje marzenie podmiotu nowoczesnego, dążącego do autonomii. Jej osiągnięcie wymagało wyznaczenia własnego prawa niezależnego od genezy, a więc uwolnienia się od rodziców. Można jednak w tym zdaniu dostrzec szczerłość bohatera, który zgubiwszy

tożsamość, musi na nowo siebie urodzić. To podwójne wyjaśnienie pozwala zrozumieć sprzeczność działań Benedykta: chciałby stać się »swoim własnym ojcem«, a jednocześnie szuka prawdziwego ojca (Czapliński 2016: 138).

Spotkanie z Ojcem-Mrozem obnaża jego istotę – Filip Giroślawski stał się/ zrosł się z lutym:

Ramiona ojca – skrzydła stalaktytów. Nogi ojca – kolumny lodowcowe. Pierś ojca – glacialny pancernik. Ojca przyrodzenie – róg sopliczny, ciemny. Ojca głowa – tysiąc-pudowa eksplozja cierni kryształowych, pół nieba rozdzierająca. Palec wskazujący jego – rapier szklany, kulę ziemską przebijający. Jego oko otwarte, patrzące – perła anielskiego błękitu (Łód: 893).

Za pomocą piecyka doktora Tesli Benedykt roztopia ojca (uśmiercając go ostatecznie), Syberię i historię. Budzi się w błocie, w Rosji panuje odwilż. „Od-radza” się jednak odmieniony, teraz to on panuje nad lodem i rozczarowany ocie-pleciem („wszystko roztopia się od razu w to błoto ludzkie, w ten – ten – ten gnój cuchnący. [...] Ta Odwilż to klęska żywiołowa Historji” [Łód: 1029]) pragnie ponownego przywrócenia Zimy. Postuluje powstanie *apolitei*, bez rządów, władzy, niesprawiedliwości i cierpienia. Z dobrymi chęciami bohatera kontrastują jednak marzenia o objęciu tronu Królestwa Ciemności, co do zasady przypominające działanie systemu, który pragnął obalić.

Dziecięca próba ocalenia ojca „zakręconego” (Wroniec)

Relacje rodzinne ujęte w kolejnej opowieści zdają się najbardziej odpowiadać tym modelowym. Otrzymujemy tutaj bowiem obraz pełnej rodziny: „Adaś miał mamę i tatę, miał siostrzyczkę, babcie, a także wujków i ciotki” (Wroniec: 7). Babcia opiekuje się dziećmi podczas nieobecności rodziców, którzy codziennie po pracy, tak jak dzieje się to w milionach polskich domów, wracają do mieszkania i swoich pociech. Sytuacja wyjściowa ma więc wydźwięk pozytywny, który jest wzmagany użyciem dodatkowo nacechowanych zdrobnień nazw rodziców („mama”, „tata” zamiast „matka” i „ojciec”). Nie tylko nie brakuje ojca czy matki (w momencie, gdy poznajemy bohaterów *Córki łupieżcy* i *Lodu*, nie mają już oni ani jednego z rodziców), ale rodzina funkcjonuje w poszerzonym (o babcie i wujka) wariantcie.

Zniknięcie ojca następuje nagle i zaburza harmonię Zwyczajnego Świata. Porwanie taty Adasia przez budzącą jasne konotacje historyczne⁶ postać Wronca,

⁶ Chodzi oczywiście o Wojskową Radę Ocalenia Narodowego.

uruchamia wędrówkę bohatera do świata zamieszkiwanego przez Szpicle i Bubeki, przez Milipantów i Podwójnych Agentów, tam, gdzie mieszkał Złomot (na jego hełmie brakowało drugiej i ostatniej litery) i Gaz. Zupełnie jednak inaczej niż dotąd, odnalezienie i ocalenie ojca nie jest przykrą koniecznością, a wyrazem głębokiej miłości dziecka do rodzica. To ratunek ojca, nie świata, otwiera listę priorytetów.

Rekonstrukcja zdarzeń ustanawia portret ojca jako znowu groźnego dla systemu opozycjonisty: „Ojciec przynosił z pracy teczki pełne zadrukowanych i zapisanych papierów. Sam jeszcze w domu stukał na maszynie, wieczorem i w nocy. [...] Przychodzili brodaci panowie i głośno dyskutowali o tym, co tata napisał na maszynie” (Wroniec: 7). W dalszych partiach tekstu podkreślona zostaje wielka moc sprawcza wypisywanych przez niego słów:

Prosili go i pisał. Dziękowali mu i pisał. Zabierali napisane, wynosili, ukrywali. Przed Wrońcem. Tego Wroniec bał się najbardziej. To czary najwyższe, największa potęga (Wroniec: 236).

a także równie doniosłe czyny samego Adasia:

- Malec wyszedł spod Maszyny[-Szarzyny – P. P.] – burczał spod wąsa pan Beton – i nic, ani śladu.
 - Tak to jest z dziećmi. Zawsze mają swoje zaczarowane królestwa i wyspy piratów.
 - Wystukał sobie na paru kartkach i każdy Miłypan czyta i wierzy.
 - Jego ojciec – jak on Pisze, wszyscy wierzą.
 - Prawda – ocknął się staruszek – to jego syn.
- Jestem jego synem, pomyślał Adaś bardzo przejęty (Wroniec: 133).

Ten naiwny (jak większość znajdujących się w książce) dialog ma charakter wręcz profetyczny, a stwierdzenie „to jego syn” ma charakter aktu performatywnego. Bohater odziedziczył po ojcu moc kontrolowania rzeczywistości za pomocą pisma. Jest Wybrańcem. Zrozumiawszy swój potencjał, podejmuje heroiczną próbę ocalenia taty – tylko on (z drobną pomocą Ameryki) może tego dokonać.

Konfrontacja z Czarnym Charakterem wzbudza skojarzenia z baśniowymi rozwiązaniami fabularnymi – ojciec Adasia przetrzymywany był oczywiście w najwyższych pomieszczeniach wieży Wrońca, do której chłopiec musiał się udać. „Teraz bohater stoi w najszybszej komnacie Najgłębszej Groty, twarzą w twarz z największym wyzwaniem i najbardziej przerażającym przeciwnikiem. To samo jądro, istota tego, co Joseph Campbell nazywa Próbą” (Vogler 2010: 181). Zastaje tam ojca „zakruczonego”, stłamszonego przez system, z wbitym w czoło wielkim czarnym piórem. Zrobi wszystko, bo go ocalić, więc zawiera z Wrońcem pakt, przyrzekając, że już nigdy więcej niczego nie napisze. Potwór wypowiada klątwę:

Opuścisz te krainy. Nikt ci już nie da wiary. Choćbyś mówił i mówił, pisał i pisał. Ty też nie uwierzysz. Będą cię nudzić. Wyśmiejesz potwory i cuda i tajemnice. Słowa będą brzmiały jak słowa. Przejrzysz je na wylot. Nic innego się za nimi nie kryje, tylko rzeczy. Będą cię nudzić. Opuścisz te krainy i nigdy nie powrócisz (Wroniec: 237).

Adaś pije czarne, trujące krople krwi Wronca i traci swoją moc. Na ołtarzu zwycięstwa składa ofiarę z wyobraźni. Ocalenie ojca równa się utracie dzieciństwa.

Dziedziczenie i powinność (*Vtrko*)

Na koniec warto też przyrzeć się jednemu z nowszych dokonań literackich Jacka Dukaja. Opowiadanie *Vtrko* łącznie z ośmioma innymi tekstami wchodzi w skład antologii o wymownym tytule *Ojciec*. Spośród zawartych tam utworów (autorstwa m.in. Łukasza Orbitowskiego, Jakuba Małeckiego, Michała Witkowskiego czy Wita Szostaka) jest opowieść o relacjach między ojcem a synem. I tutaj również Dukaj schodzi z utartej ścieżki prezentowania tych wątków.

Tytułowa postać, Vtrko Naccju (właściwie Milovoj Strkovski), to dyktator i tyran, Pierwszy Sekretarz Partii, którzy przez trzydzieści lat sprawował niepodzielne i krwawe rządy jako prezydent (fikcyjnej) socjalistycznej Republiki Trskiej. Jako wzorowe ucieleśnienie komunistycznego reżimu, Ojciec Narodu, dokonał licznych czystek na tle etnicznym i religijnym, w wyniku których (z bezpośredniego rozkazu władcy) śmierć poniosło 17 412 osób. Dane statystyczne dotyczące terroru Strkovskiego zawierają także inne liczby: „Uważa się, iż w trakcie swych niepodzielnych rządów w latach 1957–1989 Milovoi Strkovski spłodził od stu piętnastu do stu sześćdziesięciu nieprawych potomków” (Vtrko: 223).

To właśnie w tej sprawie zostaje wezwany do Zaproču 46-letni analityk z Oklahomy, Daniel Massny. Na miejscu, podczas spotkania, w którym bierze udział 39 osób, otrzymuje formularz z informacją z Archiwów Gibraltarskich: „W tej potrójnej analizie porównawczej, którą Daniel kartkuje wilgotnymi palcami, wykazano oto z 99,96-procentową pewnością relację ojcostwa łączącą DNA Daniela S. Massny’ego (odtąd nazywanego Potomkiem) i DNA Milovoi Strkovskiego (odtąd nazywanego Rodzicem)” (Vtrko: 222). Bohater, podobnie jak pozostali ludzie zgromadzeni w sali, okazuje się jednym z potomków Vtrko Naccju i zobowiązany zostaje do wzięcia udziału w postępowaniu spadkowym.

Dukaj po raz kolejny wprowadza innowację do opisywanych przez siebie modeli relacji rodzinnych. W przypadku opowiadania *Vtrko* nie ma już nawet mowy o jakiegokolwiek obecności ojca w życiu bohatera oraz jakiegokolwiek wyobrażeniach o nim (nawet bardzo mglistych). Schemat wędrówki Dukajowego

bohatera w poszukiwaniu ojca nie ulega jednak znacznym przekształceniom. Porządek rzeczywistości zostaje zaburzony przez wiadomość o biologicznym przodku, a podjęcie wyprawy ma wymiar przymusu, związanego koniecznością załatwienia spraw spadkowych. Różnica polega na tym, że Daniel oprócz fortuny nie dziedziczy po ojcu żadnych specjalnych predyspozycji, a u kresu wyprawy nie czeka żaden człowiek, tylko prawda o bohaterze.

Massny próbuje zrekonstruować obraz Vtrko Naccju (w ten sposób dokonuje się symboliczna podróż) z opowieści mieszkańców Republiki Trskiej oraz z śladów jego obecności w przestrzeni miejskiej (jego pomników, przedstawiających go obrazów, fotografii i filmów, miejsc jego pobytu, stanowiących współcześnie atrakcję turystyczną). Monumentalność postaci Strkovskiego wyłania się z każdego zakątka państwa:

I jeszcze – Vtrko na sztandarach freskach muralach, na wysokościach Kaplicy Sykstyńskiej; i jeszcze – Vtrko marmurowy, Vtrko brązowy, Vtrko spiżowy, spoglądający na swój lud z pomników wielkich i większych; i jeszcze – Vtrko dekorujący orderami pisarzy malarzy aktorów, a pisarze malarze aktorzy całują z szacunkiem bochenkową dłoń Ojca; i jeszcze – Vtrko w czarnym jak skóra ośmiornicy kombinenzie płetwonurka (hodował rekiny); i jeszcze – Vtrko niesiony na rękach tłumu pomiędzy rzędami wysokiej kolumnady (Vtrko: 224).

Przytłoczony wydarzeniami i nabytą wiedzą Daniel pragnie zrzec się dziedzictwa Strkovskiego. W rozmowie z Dame Őlbsk pojawia się jednak kwestia powinności, związana z symbolicznym urodzeniem swego ojca:

- Ta fortuna z cienia wiąże nas z Vtrko. Odziedzyczyłeś. I już nie zerwiesz więzi. Stałeś się synem Milovoia Strkovskiego.
- Kiedy ja nie chcę się robić synem St-sr-skw, kurwa! Nie chcę!
- Danielu, Danielu. Rodzimy swoich synów i rodzimy swoich ojców.
- Mówcie za siebie.
- [...] Dlaczego nie ma tutaj innych spadkobierców, tylko ja i ty? Bo my, my możemy go urodzić. Rozumiesz? Nie: „córka Strkovskiego”, „syn Strkovskiego”. Ale: „ojciec Fary Őlbsk”. Ale: „ojciec tego Amerykanina” (Vtrko: 270).

Podsumowanie

Relacje ojca z synem stanowią powtarzający się motyw twórczości Jacka Dukaja i wydają się jedną z ciekawszych perspektyw interpretacyjnych jego prozy. Zawarte w niej modele powiązań rodzica i dziecka, poza kilkoma wyjątkami, funkcjonują według podobnych schematów – są to przeważnie opowieści o ojcu nieobecnym,

którego dziecko w zasadzie nie pamięta lub w ogóle nie zna, a z którym, chcąc nie chcąc, musi się ostatecznie skonfrontować (aby stać się nim, symbolicznie go uśmiercić lub odnaleźć własną tożsamość). Zarówno ojciec, jak i syn zdają się też być jednostkami wyjątkowymi z racji pochodzenia lub wykonywanej profesji.

Poszukiwanie ojca przez bohatera realizowane jest w powieściach Jacka Dukaja według opisanego przez Josepha Campbella schematu wędrówki bohatera mitycznego. Brak ojca wywołuje zaburzenie porządku wszechświata, który przywrócić można jedynie poprzez odnalezienie i konfrontację z ojcem. W wyniku konfrontacji tej bohater zostaje odmieniony i zyskuje wiedzę o ojcu, świecie i samym sobie. W zamian za iluminację musi jednak ponieść określoną stratę (np. własnej wyjątkowości).

Wymienione perspektywy badawcze nie wyczerpują możliwych dróg analiz wątku ojcowsko-synowskich relacji. Niezwykle interesująco w tym kontekście jawi się również wykraczająca poza ludzki świat relacja stwórca–dzieło, w której znakomicie odbijają się klasyczne motywy fantastyki naukowej.

Bibliografia

Źródła

Dukaj Jacek (2007), *Lód*, Kraków.

Dukaj Jacek (2009), *Córka łupieżcy*, Kraków.

Dukaj Jacek (2009), *Wroniec*, Kraków.

Dukaj Jacek (2017), *Vtrko*, w: *Ojciec*, red. Joanna Stryczyk, Waldemar Kumór, Warszawa: 213–287.

Opracowania

Arcimowicz Krzysztof (2008), *Nowe wzory relacji mężczyzna – dziecko w polskich mediach*, w: *Media elektroniczne – kreujące obraz rodziny i dziecka*, red. Jadwiga Izdebska, Białystok: 228–239.

Czapliński Przemysław (2016), *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*, Kraków.

Dzwonkowska-Godula Krystyna (2011), *Publiczny dyskurs o współczesnym ojcostwie w Polsce*, w: *Karuzela z mężczyznami. Problematyka męskości w polskich badaniach społecznych*, red. Ewelina Ciaputa, Katarzyna Wojnicka, Kraków: 113–135.

Gorliński-Kucik Piotr (2017), *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*, Katowice.

Lemann Natalia (2019), *Historie alternatywne i steampunk w literaturze. Archipelagi badawczo-interpretacyjne*, Łódź.

Przytuła Piotr (2019), *Citizens of the Universe – Poles in Jacek Dukaj's Prose*, „Prace Literaturoznawcze”, nr 7: 259–268.

Vogler Christopher (2010), *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, Warszawa.

TEMATY REGIONALNE

DOI: 10.31648/pl.6565

ADRIAN ULJASZ

University of Rzeszów

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3831-4585>

e-mail: auljasz@ur.edu.pl

Edukacja historyczno-kulturalna i regionalna w powieściach z motywem podróży w czasie. Dwie książki Cezarego Leżeńskiego o Bartku

Historical, Cultural and Regional Education in the Novels Employing the Motif of Time Travel. Cezary Leżeński's Two Books About Bartek

Słowa kluczowe: Cezary Leżeński, literatura dla dzieci i młodzieży, edukacja historyczna, edukacja kulturalna, edukacja regionalna

Keywords: Cezary Leżeński, literature for children and youth, historical education, cultural education, regional education

Abstract

This article discusses Cezary Leżeński's two fantasy-historical novels for children and teenagers: *Bartek, Tatarzy i motorynka* (1988) and *Bartek, Zuzanna i Kopernik* (1999). Their plots are centred on the theme of time travel. The author draws attention to the educational and entertainment value of both books. He writes about their potential usefulness, examining it from the point of view of the regional education in Warmia and Mazury as well as that in Toruń. He also focuses on the readership of the two novels by C. Leżeński.

Utwory epickie, których fabuła jest oparta na motywie podróży w czasie, adresowane m.in. do dzieci i młodzieży, to literatura fantastyczna. Literaturoznawcy nazywają takie opowieści powieściami quasi-historycznymi (Surowiec 1987: 22).

Magiczny charakter wydarzeń literackich nie oznacza jednak, że książki, których bohaterowie odbywają wyprawy do minionych epok, nie mają wartości kształcącej w dziedzinie historii czy walorów wychowawczych. Lektura takich powieści i opowiadań owocuje rozwojem zainteresowania dziejami, w tym regionalnymi, a także wyobraźni historycznej w równie dużym stopniu, jak odbiór tradycyjnej prozy z akcją w dawnych epokach, np. dzieł Walerego Przyborowskiego, Antoniny Domańskiej czy Marii Niklewiczowej.

Stałe miejsce w kanonie polskiej literatury dla dzieci i młodzieży zajmują dwie powieści o podróżach w czasie: *Godzina pąsowej róży* Marii Krüger (1960) i *Małgosia contra Małgosia* Ewy Nowackiej (1975). Znacznie mniej znane są publikacje Cezarego Leżeńskiego (1930–2006), również adresowane do odbiorcy dziecięco-młodzieżowego, których bohater to około czternastoletni uczeń Bartłomiej Parker z Warszawy: *Bartek, Tatarzy i motorynka* (1988) oraz *Bartek, Zuzanna i Kopernik* (1999) (E.G. [Głębiccka] 1997: 80–81; MZS [Ziółkowska-Sobecka] 2007: 395; G.L. [Leszczyński] 2002: 220; Piątek 2009: 173–174). Obie książki zawierają przekaz wiadomości na temat konkretnych regionów kraju. Akcja pierwszej toczy się głównie na Mazurach. Z kolei wydarzenia opisane w drugiej książce odbywają się w miejscach związanych z Mikołajem Kopernikiem: w Toruniu, Krakowie i na Warmii. Nie jest przypadkiem, że pierwsze wydanie *Bartka, Tatarów i motorynki* ukazało się w olsztyńskim wydawnictwie Pojezierze (Leżeński 1988), zaś *Bartka, Zuzannę i Kopernika* opublikowała oficyna Graffiti BC w Toruniu (Leżeński 1999).

W powieściach i opowiadaniach z motywem podróży w czasie zasadniczą rolę odgrywa metoda przenoszenia bohaterów do minionych epok. Sposób, w jaki czyni to tytułowa postać *Bartka, Tatarów i motorynki* – Bartek Parker, jest nie tyle magiczny, co realistyczno-magiczny. Chłopak podróżuje dzięki bardzo uważnej lekturze powieści historycznych oraz literatury popularnonaukowej dotyczącej przeszłości. Odbywa podróże do świata opisywanego przez autorów, a także bierze udział w fikcyjnych i autentycznych wydarzeniach. Pomagają mu w tym wyobraźnia czytelnicza i koncentracja. Przeżywa przygody podczas lektury *Hrabiego Monte Christo* Aleksandra Dumasa ojca, *Quo vadis?* Henryka Sienkiewicza i *Szwedów w Warszawie* Walerego Przyborowskiego. Podczas wakacji letnich, jakie spędza z rodzicami nad jeziorem Omulew na Mazurach, przenosi się do roku 1656 do miasteczka Nibork (współczesna Nidzica), obleganego przez Tatarów. Dzieje się tak podczas lektury stosownych fragmentów publikacji krajoznawczej o Nidzicy – monografii książkowej lub przewodnika. Leżeński przez zastosowanie powyższego pomysłu fabularnego stara się popularyzować wśród odbiorców powieści czytelnictwo. Trafnie przekonuje ich, że czytając książki, będą się przenosić w czasie i przeżywać równie intensywne wrażenia jak Bartek.

Wehikułem czasu będzie czytanie. Właśnie na tym polega częściowy realizm fantastycznych przygód bohatera. Autor nawiązuje też do wydarzeń historycznych, opisanych w *Potopie* Sienkiewicza, głównie do polskiego zwycięstwa nad wojskami szwedzkimi w bitwie pod Prostkami z 1656 roku. Jednocześnie podkreśla, zgodnie z konwencją powieści o podróżach w czasie, umowność mechanizmu fabularnego, np. Bartek myśli na swój temat: „Znowu jakieś zwiady i to bez czytania książki” (Leżeński 1988: 41).

Zainteresowania czytelnicze około czternastoletniego Bartka są wiarygodne, bo *Szwedzi w Warszawie* Przyborowskiego to książka łatwa w odbiorze dla dzieci od dziesiątego roku życia, a całość *Trylogii* i *Quo Vadis?* Sienkiewicza może z łatwością przeczytać wyrobiony czytelniczo piętnastoletni odbiorca.

Pisarz docenia rolę legend w regionalnej, lokalnej i krajoznawczej edukacji historycznej. Daje temu wyraz, kiedy nawiązuje w opisie oblężenia Niborka przez Tatarów do przekazu o tatarskim kamieniu. Zgodnie z legendą miasto zostało uratowane dzięki waleczności prostego mieszkańca – Nowaka. Regionaliści dotąd wykorzystują przywołany tradycyjny przekaz w promocji Nidzicy i okolic (*Legendy i wierzenia*). Nauczyciele, bibliotekarze, muzealnicy i przewodnicy wycieczek często odwołują się do legend w pracy dydaktycznej oraz popularyzatorskiej. Edycje legendarnych opowieści są przydatne nie tylko w kształceniu uczniów w wieku wczesnoszkolnym, ale mają na celu także upowszechnienie historii i literatury wśród starszych dzieci, młodzieży i dorosłych.

Powieść Leżeńskiego ma pewną wartość w zakresie edukacji historycznej. Autor przekazuje czytelnikom wiadomości o kulturze materialnej miasteczka Nibork z XVII wieku, np. w opisach domów mieszkańców czy jarmarku z 1656 roku. Odbiorcy zapoznają się też z ojczyzną historią polityczną. Czytają o wojnie obronnej Rzeczypospolitej przeciw Szwecji za panowania Jana Kazimierza. Osoby zainteresowane historią regionalną Mazur zdobywają lub utrwalają informacje o Prusach Książęcych.

Pisarz wprowadza w lekki, naturalny sposób terminy wojskowe z XVII wieku i starsze, wzbogacając w ten sposób wiedzę historyczną oraz słownictwo czytelników. Podczas opisu oblężenia Nidzicy przez Tatarów i w nielicznych innych fragmentach narracji wymienia np. terminy *kolczan*, *kolczuga*, *muszkiet*, *hakownica*, *armatka*, *strzelnica w bramie*, „*spiczasta czapka tatarska*”, *buńczuk*, *rekonasans* (Leżeński 1988: 140–182; Burska-Ratajczyk 2014: 299–312). Wyjaśnia w dwóch miejscach sens wyrazów *parol* oraz *zwiad* (Leżeński 1988: 127, 143). Autor, opisując oblężenie i obronę miasta oraz stosując w narracji terminy wojskowe, stara się zainteresować lekturą „odbiorcę chłopięcego” (Skotnicka 2008: 325), co nie oznacza, że powieść nie może być równie interesująca dla dziewcząt.

W powieści *Bartek, Tatarzy i motorynka* odgrywają ważną rolę wiadomości krajoznawcze na temat terenu dzisiejszego województwa warmińsko-mazurskiego. Pisarz ukazuje np. mazurską wieś Tatary w gminie Nidzica. Podaje informacje o pomniku przyrody z tej miejscowości – głazie narzutowym, nazywanym Tatarskim kamieniem. Wymienia rynek, ratusz i dawny krzyżacki zamek w Nidzicy, a także rzekę Nidę. Popularyzuje zabytki Olsztyna, m.in. dawne budownictwo pruskie i kościoły. Opisuje wizytę Bartka w dotąd działającym Olsztyńskim Planetarium i Obserwatorium Astronomicznym.

W fabule mają istotne znaczenie nawiązania do kultury masowej. Znaczące są sceny, w których Bartek porównuje swoje wrażenia czytelnicze z oglądaniem filmów, emitowanych w telewizji i dostępnych na kasetach wideo. Pisarz stara się zachęcić dzieci i młodzież do czytania książek poprzez refleksję Bartka: „To fajniejsze od filmu. Zawsze w kolorze i stereo” (Leżeński 1988: 38). Bartek postrzega oblężenie Nidzicy jako podobne do scen z filmów telewizyjnych o tematyce historycznej, przypomina mu się serial *Przygody Pana Michała*, zekranizowany na podstawie trzeciej części *Trylogii* Sienkiewicza – powieści *Pan Wołodyjowski*. Leżeński przywołuje postacie traperów z filmów i utworów literackich o Dzikim Zachodzie. Píše o zainteresowaniu bohatera telewizyjnymi filmami kryminalnymi oraz filmami o piratach. Popularyzuje jednocześnie czytelnictwo jako uzupełnienie kontaktu z kulturą audiowizualną.

Duże znaczenie w narracji mają elementy humoru. Dzięki nim pisarz podkreśla umowność, fikcyjność powieściowych podróży w dwie strony w czasie. Humorystyczne jest zderzenie poziomu wiedzy historycznej ucznia z końca lat osiemdziesiątych XX wieku ze świadomością ludzi z XVII wieku. Różnice stają się źródłem sytuacji komicznych i zarazem dramatycznych. Bohater jest oskarżany w XVII wieku o „konszachty z diabłem” i czary z uwagi na swą wiedzę o przyszłości oraz przedmioty i pojazd z XX wieku, które zabrał do dawnego Niborka. To samo dotyczy obaw Bartka, żeby omyłkowo nie przenieść się do innego momentu czasu przeszłego niż zamierza. Za zabawną można uznać scenę kulminacyjną powieści. Bartek ratuje Nidzicę przed Tatarami, wypierając ich spod murów miasta za pomocą jazdy na motorynce. Tajemniczy wehikuł budzi wśród najeźdźców zgrozę i popłoch. Po szczęśliwym powrocie do XX wieku. Bartek rozmyśla o ewentualnym odnalezieniu przez archeologów pojazdu, jaki pozostawił w siedemnastowiecznym Niborku. Przywołane przykłady dystansu narratora do fantastycznego pomysłu fabularnego skutkują wzmocnieniem przekazu wiedzy historycznej i krajoznawczej. Autor stara się dać czytelnikowi rozrywkę, wykorzystując przygodową akcję i sytuacje humorystyczne, ale podkreśla umowność fabuły, by zwrócić uwagę na swój cel – zainteresowanie odbiorców dziejami

i zabytkami ojczystego kraju. W ten sposób próbuje jeszcze skuteczniej stosować zasadę „uczyć bawiąc” niż twórcy klasycznych powieści historycznych (Uljasz 2012: 56–68).

Leżeński pamięta o potrzebie uzupełnienia przekazu wiedzy historyczno-krajoznawczej akcentami wychowawczymi. Patriotycznemu wychowaniu służy wyjaśnienie pojęcia patriotyzm. Powieściowa postać Adam Wilkanowski mówi do Bartka o swym udziale w obronie Niborka: „Ja browarnik z Niborka. To moje rzemiosło. A do obrony domostwa nie trzeba być uczonym w sztuce wojennej. Trzeba swą chatę i swój gród miłować” (Leżeński 1988: 143). Pisarz dodaje jako narrator: „Bartek chciał powiedzieć, że nazywa się to patriotyzmem” (Leżeński 1988: 143). Uczy czytelników tolerancji wobec Polaków o częściowo obcym pochodzeniu etnicznym, bo Bartek Parker ma ze strony ojca szkockich przodków. Bohater mieszka w centrum Warszawy i dlatego jego szkockie korzenie można uznać za literackie nawiązanie do tradycji walk niepodległościowych, związanych z tym miastem. Informacja o szkockim pochodzeniu Bartka może być także pośrednim nawiązaniem do powieści Roberta Louisa Stevensona *Porwany za młodu* i *Katriona*. Pozytywną wartość wychowawczą ma podkreślenie znaczenia prawdomówności jako cechy charakteru. Opisując Mazury, autor pamięta o potrzebie wprowadzenia elementów wychowania ekologicznego. Odnosi się negatywnie do zanieczyszczeń środowiska naturalnego. Zachwala piękno mazurskiej przyrody oraz czyste leśne powietrze.

Powieść *Bartek, Tatarzy i motorynka* wzbudziła zainteresowanie recenzentów. Ewa Nowacka, autorka książki *Małgosia contra Małgosia*, pochwaliła pisarza za stworzenie żywej, urozmaiconej fabuły. Według niej autor niewątpliwie inspirował się powieścią Marka Twaina *Jankes na dworze króla Artura*. Dostrzegła w publikacji Leżeńskiego niedociągnięcia stylistyczne i merytoryczne. Przytoczyła przykłady sformułowań, które odebrała jako niezręczne, ale w większości nie wyjaśniła, na czym ma w tych przypadkach polegać zły styl autora. Trafnie zarzuciła Leżeńskiemu popełnienie dużego błędu rzeczowego. Chodziło o informację, jakoby cyna była surowcem nieznanym w XVII wieku. Zastrzegła obiektywnie: „Mankamenty mankamentami, ale *Bartka, Tatarów i motorynkę* czyta się gładko” (Nowacka 1987: 52–53).

Książka bardziej spodobała się Tomaszowi Śrutkowskiemu. Publicysta zachwalał ją na łamach „Gazety Olsztyńskiej” jako lekturę o treści regionalnej dla dzieci oraz młodzieży z Warmii i Mazur (Śrutkowski 1989: 4).

Druga powieść Leżeńskiego – *Bartek, Zuzanna i Kopernik* to opis podróży Bartka Parkera do miejsc związanych z Mikołajem Kopernikiem. Bohater odwiedza uczonego, zgodnie z chronologią jego życia, jako ucznia w Toruniu i studenta

w Krakowie, a potem spotyka się z nim w Lidzbarku Warmińskim i Fromborku. Ostatnie spotkanie ma miejsce w 1543 roku, krótko przed śmiercią Kopernika. Pomysł pisarza polegający na podróży Bartka do różnych okresów życia postaci historycznej stanowi oryginalne ujęcie literackiego motywu przenoszenia się w czasie. Szczegóły realizacji autorskiego konceptu są jednak schematyczne w porównaniu z wcześniejszą powieścią.

Autor, podobnie jak w poprzedniej książce, popularyzuje czytelnictwo, wiedzę historyczną i zabytki. Bartek odwiedza Kopernika dzięki lekturze książki na jego temat. Pisarz wprowadza elementy edukacji krajoznawczej i regionalnej, opisując miejscowości związane z biografią astronoma. Ponownie wzbogaca słownictwo czytelników przez przywołanie i wyjaśnienie trudnych terminów. Tym razem jest to głównie wyraz z dziedziny edukacji czytelniczej – *reprint*. Leżeński w obu książkach podaje wyjaśnienia nie w autorskich przypisach rzeczowych, ale w lekki, naturalny sposób – w toku narracji.

Nawiązuje do kultury masowej: filmów i telewizji. Bartek naśladuje w XV wieku w Toruniu zachowanie postaci z filmów historycznych. Autor stara się rozbawiać odbiorców, czasem łącząc komizm i dramatyzm. Za oryginalne można uznać humorystyczne nadawanie młodemu Kopernikowi negatywnych cech charakteru, obok pozytywnych. Dzięki temu postać uczonego może się stać bliższa dziecięcym czytelnikom. Przypisywanie Kopernikowi – jako uczniowi, że strzelał z procy i wybijał omyłkowo szyby z okien jest jednak literackim nadużyciem. To samo dotyczy sytuacji, w której przyszedł astronom, będąc studentem Akademii Krakowskiej, uczestniczy w upajaniu bohatera alkoholem, a potem pozostawia go w szynku, żeby sam zapłacił za poczęstunek. Wystarczająco zabawne jest podkreślenie, że Kopernik mało się interesował nauką w jednym z okresów swojego dzieciństwa. Bartek zadziwia ludzi z XV i XVI wieku późniejszymi wynalazkami technicznymi i wzbudza z tego powodu podejrzenia, że dysponuje nieczystą mocą. Identycznie było w XVII wieku w Niborku. Bohater zabiera ze sobą w podróż do czasów astronoma m.in. zegarek elektroniczny. Pomysłem zdecydowanie „na siłę” jest wykonywanie przez Bartka i jego szkolną koleżankę Zuzannę pamiątkowych zdjęć aparatem fotograficznym w domu Kopernika (Leżeński 1999: *passim*).

Maria Kulik napisała o dwóch powieściach Leżeńskiego w recenzji dla czasopisma „Guliwer”, że „obie książki są w sensie literackim dość schematyczne” (Kulik 1999: 43). Z tą oceną można zgodzić się tylko częściowo. Schematyzm jest dostrzegalny, kiedy porównuje się dwie powieści, mimo oryginalności pomysłu podróży po biografii Kopernika. Książka *Bartek, Tatarzy i motorynka* sama w sobie nie jest schematyczna. Recenzentka słusznie przewidywała, że powieść

o przygodach Bartka u Kopernika nie spotka się z dużym zainteresowaniem czytelniczym. Według niej publikacja miała szanse na szerszą recepcję jedynie w Toruniu, z uwagi na lokalną tematykę (Kulik 1999: 43). Współcześnie miłośnicy literatury bardziej pamiętają książkę *Bartek, Tatarzy i motorynka*. Na portalu czytelniczym Lubimyczytać.pl jej znajomość deklaruje 20 osób. To niewielka grupa czytelników, ale oceniają oni publikację wysoko, dając łączną ocenę 7,1 (najwyższa możliwa ocena to 10). Jedyne komentarze pochodzą z listopada 2014 roku. Osoba o nicku Natsume reklamuje powieść, pisząc z entuzjazmem: „Świetna książka przemawiająca do wyobraźni”. Deklaruje, jakoby przeczytała ją aż kilkanaście razy i dodaje: „Gorąco polecam”. Książka *Bartek, Zuzanna i Kopernik* otrzymała na tym samym portalu głos od zaledwie jednej osoby. Do marca 2021 roku nikt nie wpisał komentarza (portal internetowy Lubimyczytać.pl). *Bartkiem, Tatarami i motorynką* interesuje się część użytkowników portalu Biblionetka.pl. Do marca 2021 roku powieść oceniło 22 odbiorców (ocena – 4,34, podczas gdy najlepsza możliwa nota to 6). W tym samym miesiącu 6 osób miało ją w swoim portalowym schowku, z czego jedna zadeklarowała, że czyta tę pozycję, a inne planowały ją przeczytać. Warto szczególnie zwrócić uwagę właśnie na deklaracje chęci przeczytania książki. Świadczy to o tym, że powieść będzie miała nowych czytelników. *Bartka, Zuzannę i Kopernika* oceniło tylko 2 internautów (portal internetowy Biblionetka.pl).

Obie powieści rzadko wzbudzają zainteresowanie użytkowników zbiorów bibliotecznych. Są wypożyczane bardzo sporadycznie. Znacznie większą popularnością cieszą się: *Godzina pąsowej róży* Marii Krüger czy *Malgosia contra Malgosia* Ewy Nowackiej. Przywołane książki dotąd mają dość dużo czytelników. Można tak wnioskować na podstawie kwerendy, przeprowadzonej na potrzeby niniejszego artykułu na portalu W.bibliotece.pl (portal internetowy W.bibliotece.pl). Informacje z tej strony internetowej są miarodajne, bowiem mają szeroki zasięg społeczny. W serwisie W.bibliotece.pl podawane są wiadomości o dostępności poszukiwanych tytułów z wielu bibliotek publicznych z terenu całej Polski – bibliotek miejskich z dużych, średnich oraz małych miast, miejsko-gminnych i gminnych. Wszystkie rodzaje placówek informują o wypożyczeniach lub braku udostępnień egzemplarzy konkretnych książek ze zbiorów swoich głównych agend i najmniejszych jednostek organizacyjnych, czyli miejskich i wiejskich filii. Zdarza się, że egzemplarze powieści *Bartek, Tatarzy i motorynka* są usuwane z księgozbiorów bibliotek publicznych z uwagi na brak wypożyczeń. W 2020 i 2021 roku w sieci filii Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Rzeszowie były np. zachowane już tylko dwa egzemplarze tej książki, inne zostały wcześniej usunięte w ramach selekcji zbiorów (katalog komputerowy Wojewódzkiej

i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Rzeszowie). Z porównania recepcji powieści Leżeńskiego na portalach czytelniczych i W.bibliotece.pl wynika, że obieg pozabiblioteczny pełni równie ważną rolę w popularyzacji czytelnictwa, jak promocja biblioteczna. Wydawcy i bibliotekarze mogą wyciągać wnioski z zainteresowania konkretnymi książkami, deklarowanymi przez czytelników w Internecie. Wypowiedzi i oceny dostępne w sieci powinny być ostrożnie uwzględniane przy planowaniu oferty wydawniczej oraz bardziej zdecydowanie w promocji zbiorów bibliotecznych.

Niewielka recepcja dwóch powieści Leżeńskiego nie oznacza, że nie zasługują one na zainteresowanie ze strony wydawców, klientów księgarń, bibliotekarzy oraz osób, wypożyczających książki w bibliotekach. Opowieści o Bartku są wartościowe głównie z uwagi na to, że autor próbuje popularyzować czytelnictwo. Co ważne, pisarz przekonuje, że jest ono równie atrakcyjną formą spędzania czasu wolnego, jak obcowanie z kulturą audiowizualną. Autor umiejętnie łączy przygodowe fabuły z przekazem edukacyjnym w dziedzinie historii ojczystej i krajoznawstwa, mimo że zdarzają mu się niedociągnięcia merytoryczne, na które zwróciła uwagę Nowacka w recenzji dla „Nowych Książek”.

Pozycje *Bartek, Tatarzy i motorynka* oraz *Bartek, Zuzanna i Kopernik* mogłyby być wykorzystywane w edukacji regionalnej przez bibliotekarzy i nauczycieli na Warmii i Mazurach, a także w Toruniu. Poza tym atrakcyjność historyczno-kulturowa i turystyczna wymienionych terenów jest tak duża, że polskie książki na ich temat wzbudzają zainteresowanie odbiorców w całym kraju.

Czytelnicy prawdopodobnie chętniej sięgnęliby po powieści Leżeńskiego o podróżach w czasie niż inne, obecne wydania dotyczące tej tematyki. Musiałyby to być wznowienia dostosowane do wrażliwości estetycznej dzisiejszych odbiorców (Skotnicka 2008: 222¹). Pobudzaniu zainteresowania dzieci, młodzieży i dorosłych mało znaną częścią spuścizny pisarza powinna służyć umiejętnie prowadzona działalność promocyjna. Dotyczy to szczególnie księgarskiej i bibliotecznej promocji internetowej.

Gdyby księgarze oraz bibliotekarze promowali książki Leżeńskiego, to może część nauczycieli języka polskiego z Warmii i Mazur oraz Torunia wpisałaby je do swoich zestawów lektur. Uczniowie często chętniej sięgają po lektury szkolne z kanonu literatury popularnej niż po tytuły lekturowe z literatury pięknej. Dużą popularnością wśród młodych czytelników cieszy się fantastyka, w tym klasyka gatunku.

¹ Gertruda Skotnicka krytykuje wydanie *Bartka, Tatarów i motorynki* z 1988 roku za skromną szatę edytorską, a także graficzną.

Promocja biblioteczna mogłaby polegać np. na organizacji wystaw o tematyce związanej z treścią powieści pisarza, choćby o Nidzicy, Toruniu, Mikołaju Koperniku, Warmii i Mazurach, książkach i filmach z motywem podróży w czasie. Przy tej okazji można popularyzować powieści Leżeńskiego o Bartku. Dobry pomysł to także ekspozycje monograficzne – na temat życia i twórczości konkretnych autorów. W upowszechnianiu utworów literackich dla dzieci i młodzieży są pomocne także tematyczne konkursy plastyczne. Bibliotekarze mogą podawać propozycje książek jako inspirację, jednocześnie pozostawiając czytelnikom możliwość samodzielnego wyboru literatury. Inną przydatną formą pracy to tematyczne dyskusje w dziecięcych i młodzieżowych bibliotecznych klubach czytelniczych, niestety rzadkich w Polsce w porównaniu z klubami dla dorosłych. Osoba prowadząca klub sugeruje przed spotkaniem, jakie pozycje warto przeczytać, choć nie powinna narzucać wyłącznie tytułów z opracowanej przez siebie listy. Dobrym pomysłem byłyby konkursy lub dyskusje np. o Mikołaju Koperniku oraz innych polskich uczonych o światowej sławie, Warmii i Mazurach w literaturze albo o literacko-filmowym motywie podróży w czasie, analogicznie do wyżej przywołanych propozycji wystaw (Lewandowicz-Nosal 2008: 66–71²).

Przedstawione książki Leżeńskiego o Bartku to wartościowe pozycje w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży. Mają dużą wartość wychowawczą i rozrywkową, a w pewnym stopniu także kształcącą. Przy odpowiedniej promocji zainteresuje się nimi część czytelników z całej Polski.

Bibliografia

Źródła

Leżeński Cezary (1988), *Bartek, Tatarzy i motorynka*, Olsztyn.

Leżeński Cezary (1999), *Bartek, Zuzanna i Kopernik*, Toruń.

Opracowania

Burska-Ratajczyk Beata (2014), *Elementy dawnego wyposażenia wojskowego a realia historyczne w powieści dla młodzieży „Bartek, Tatarzy i motorynka” Cezarego Leżeńskiego*, w: *Słowo we współczesnych dyskursach*, red. Katarzyna Jachimowska, Barbara Kudra, Ewa Szkudlarek-Śmiechowicz, Łódź: 299–312.

E.G. [Ewa Głębińska] (1997), *Leżeński Cezary, ur. 1930*, w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, red. Jadwiga Czachowska, Alicja Szalagan, Warszawa.

² Grażyna Lewandowicz-Nosal podaje ogólne informacje metodyczne o różnych formach pracy z dziećmi i młodzieżą w bibliotekach. Autor artykułu rozwija je o własne uwagi oraz pomysły.

- G.L. [Grzegorz Leszczyński] (2002), *Leżeński Cezary*, w: *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. Barbara Tylicka, Grzegorz Leszczyński, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Kulik M. (1999), *Wehikułem czasu*, „Guliwer”, R. 9, nr 5: 42–43.
- Lewandowicz-Nosal Grażyna (2008), *Biblioteki dla dzieci wczoraj i dziś. Poradnik*, Warszawa.
- MZS [Maria Ziółkowska-Sobecka] (2007), *Leżeński Cezary*, w: Stanisław Frycie, Maria Ziółkowska-Sobecka, Wioletta Bojda, *Leksykon literatury dla dzieci i młodzieży*, Piotrków Trybunalski.
- Nowacka Ewa (1987), *Światy alternatywne dla nieletnich*, „Nowe Książki”, R. 39, nr 9: 52–53.
- Piątek Wiesława (2009), *Jak zostać pisarzem?*, w: Cezary Leżeński, Wiesława Piątek, *Życie pełne puent*, Warszawa: 168–174.
- Skotnicka Gertruda (2008), *Barwy przeszłości. O powieściach historycznych dla dzieci i młodzieży 1939–1989*, Gdańsk.
- Surowiec Kazimierz (1987), *Powieści historyczne dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1980*, Rzeszów.
- Śrutkowski Tomasz (1989), *Jeśli przygoda, to tylko na Warmii i Mazurach*, „Gazeta Olsztyńska”, R. 20, nr 17: 4.
- Uljasz Adrian (2012), *Wychowanie historyczne w twórczości Walerego Przyborowskiego*, w: *Zalecenia i przestrogi lekturowe (XVI–XX wiek)*, red. Mariola Jarczykova, Agnieszka Bajor, Katowice: 56–68.

Źródła internetowe

- Katalog komputerowy Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej w Rzeszowie – katalog centralny, <https://katalog.rzeszow-wimbp.sowa.pl> [dostęp: 10.05.2020, 16.04.2021].
- Legandy i wierzenia*, www.lotpn.nidzica.pl – strona internetowa Lokalnej Organizacji Turystycznej Powiatu Nidzickiego [dostęp: 14.03.2021].
- Portal internetowy Biblionetka.pl, <https://www.biblionetka.pl> [dostęp: 16.03.2021].
- Portal internetowy Lubimyczytać.pl, <https://lubimyczytac.pl> [dostęp: 16.03.2021, 16.04.2021].
- Portal internetowy W.bibliotece.pl, <https://w.bibliotece.pl> [dostęp: 16.03.2021].

DOI: 10.31648/pl.6990

JAN CHŁOSTA

Northern Institute Wojciech Kętrzyński in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7099-3421>

e-mail: janchlosta@wp.pl

Wpływ zapisów z podróży Maksymiliana Andrysona po południowej Warmii na rozbudzenie świadomości narodowej pod koniec XIX wieku

The Influence of the Records of Maksymilian Andryson's Travels in Southern Warmia on the Awakening of National Awareness at the End of the Nineteenth Century

Słowa kluczowe: świadomość narodowa, Warmia w XIX wieku, germanizacja

Keywords: national identity, Warmia in the 19th century, Germanization

Abstract

The aim of this article is to interpret Maksymilian Andryson's records kept in 1881, during his travels around Warmia, and published in "Dziennik Poznań" in five instalments in 1882. He drew attention to the waning national life of the Poles living there, the deepening processes of Germanization and, therefore, the need for the Poles from the other lands under Prussian rule to become interested in the forgotten, to some extent, Warmia. He warned against its quick Germanization.

Świadomością narodową południowej Warmii, na terenie której w XIX wieku większość stanowiła ludność etnicznie polska, zajmowało się wielu badaczy. Należy tu wymienić prekursorskie prace Władysława Chojnackiego (1952), Tadeusza Grygiera (1962) i Jana Obłąka (1960), a także Andrzeja Wakara (Wakar 1982). Najpełniej to zagadnienie omawia Janusz Jasiński w opracowaniu z 1983 roku pt. *Świadomość narodowa na Warmii w XIX wieku*. Badacz opisuje w nim przeobrażenia ludności zamieszkującej tzw. polską Warmię, zachodzące od pierwszego zaboru w 1772 roku aż po wybuch I wojny światowej. Píše m.in.:

Jest to jednocześnie okres, w którym nastąpiła ostateczna stabilizacja polityczna Warmii w państwie pruskim oraz likwidacja stosunków feudalnych. Procesy te odbywały się do lat dwudziestych XIX wieku. W latach trzydziestych i następnych, w wyniku coraz bardziej powszechnie narzucanego języka niemieckiego, rozbudziła się refleksyjna więź językowo-etniczna wśród ludności polskiej i poczucie obcości wobec reprezentowanego przez państwo pruskie niemieckiego języka i kultury [...]. A jednocześnie brak industrializacji powodował utrwalenie pietyzmu do własnej, uświęconej tradycją, kultury ludowej, do starych warmińskich obyczajów i zwyczajów (Jasiński 1983: 10).

Janusz Jasiński w innym artykule ciekawie tłumaczy, w jaki sposób język niemiecki, wprowadzany do szkół w pierwszej połowie XIX wieku, przez kolejnych nadprezydentów, m.in. Theodora von Schöna, wpływał na Warmiaków. Jak pisze Jasiński:

Słusznie bowiem zakładano, że ludność, która opanuje język niemiecki i stanie się najpierw dwujęzyczna, w następnym pokoleniu, przy dominacji politycznej, kulturalnej i gospodarczej społeczeństwa państwowego (Staatsvolk) przekształci się w jednojęzyczną, tzn. niemiecką i stopi się całkowicie z narodem niemieckim (Jasiński 1994: 14).

Liczne były jednak przypadki niechęci i oporu wobec germanizacji. Formą protestu było nieposyłanie dzieci do szkół przez rodziców, a część nauczycieli sprzeciwiała się rugowaniu języka polskiego ze szkolnictwa (Jasiński 1995, 35). Doskonałym świadectwem nastrojów, które panowały w połowie XIX wieku na Warmii, a dokładnie wśród duchowieństwa w seminarium w Braniewie w 1848 roku, jest *Dziennik z podróży po Prusach Wschodnich i Zachodnich z 1848 roku* autorstwa Hipolita Glazera, opracowany przez Janusza Jasińskiego. Wspominając zachowanie kleryków, ten dziewiętnastowieczny działacz konspiracyjny pisze:

Oni wszyscy Polacy tchną naszym duchem. [...] nanieśli nam książek [...] Gdybyśmy którąkolwiek z tych książek mieli, albo czytali w Kongresówce [...] siedzielibyśmy w cytadeli, są to bowiem wszystkie poezje Mickiewicza, kalendarzyk emigranta, głos czyli ustne przemówienia Mierosławskiego itp. (Glazer 1994: XII).

Niestety, w drugiej połowie XIX wieku w całych Prusach Wschodnich, w tym także na południowej Warmii, wprowadzono do sądów i wszelkich urzędów publicznych język niemiecki. Zaczął on obowiązywać we wszystkich instytucjach samorządowych, na poczcie czy kolei. Ukazało się też rozporządzenie nadprezydenta Prus Wschodnich i Zachodnich z 24 lipca 1873 r. o całkowitym wycofaniu nauki języka polskiego ze szkół ludowych. Nie wszędzie było to jednak możliwe, bo brakowało nauczycieli ze znajomością niemieckiego. Na wieś warmińską,

gdzie nadal posługiwano się językiem polskim, oddziaływały różnego rodzaju germanizujące organizacje kombatanckie. Niemczyły się miasta. Rugowano z nich napisy polskie specjalnymi zarządzeniami burmistrzów (tak stało się np. w podolsztyńskim Barczewie). Upowszechniano pogląd, że ktokolwiek z mieszkańców Rzeszy nie zdoła poznać niemieckiego, będzie miał utrudnione życie.

W tym czasie, dokładnie w 1881 roku, wywodzący się z Chełmna student medycyny Uniwersytetu Królewieckiego Maksymilian Andryson (1856–1884)¹ odbył podróż po południowej Warmii. Swoje spostrzeżenia zawarł w pięciu odcinkach drukowanych pod pseudonimem Maksymilian Królewiecki na pierwszej kolumnie „Dziennika Poznańskiego” (Królewiecki 1882)². Kolejne siedem poświęcił Mazurom. Całość nosiła tytuł *Notatki warmińsko-mazurskie*. W reportażach odnoszących się do południowej Warmii zwrócił uwagę na gasnące życie narodowe zamieszkałych tam Polaków, pogłębiające się procesy germanizacji i w związku z tym na potrzebę zainteresowania się Polaków z innych ziem zaboru pruskiego zapomnianą do pewnego stopnia Warmią (Chojnacki 1952: 71). Sam zresztą Andryson od 1875 roku, stypendysta Poznańskiego Towarzystwa Pomocy Naukowej, założył w 1882 roku aż sześć biblioteczek Towarzystwa Czytelni Ludowych na Warmii i Mazurach. Nie można wykluczyć, że jego relacja, poza lekturą innych tekstów w gazetach Pomorza i Wielkopolski, stała się jednym z powodów przebudzenia narodowego warmińskich chłopów.

1

Relację z Warmii Andryson zaczął od przedstawienia historii Warmii, ograniczając w zasadzie swój opis do powiatu olsztyńskiego. Rozpoczął od rządów polskich biskupów i kapituły katedralnej, opisał zniszczenia dokonane przez wojny

¹ Maksymilian Andryson urodził się w Chełmie jako syn kupca i tam też chodził do gimnazjum. W 1875 roku zapisał się na Uniwersytet Królewiecki, na którym studiował medycynę, pobierając stypendium z Poznańskiego Towarzystwa Pomocy Naukowej. Brał żywy udział w organizowaniu się Polaków studiujących na tamtejszej uczelni i współdziałał w założeniu Kółka Towarzyskiego Polskiego w Królewcu (czerwiec 1877), w którym sprawował obowiązki zastępcy sekretarza i bibliotekarza. Towarzystwo to miało cele ściśle naukowe, na zebraniach wygłaszano referaty związane z przeszłością ziem pruskich. Po swojej wizycie na Warmii, zapoznawszy się bliżej z ludem warmińskim, współdziałał przy zakładaniu wiejskich biblioteczek Towarzystwa Czytelni Ludowych (Chojnacki 1952: 70–71).

² Opublikowany na łamach „Dziennika Poznańskiego” cykl Maksymiliana Andrysona, dotyczący sytuacji na Warmii i Mazurach, spotkał się z krytyką Marcina Gerssa, którą ten wyraził w korespondencji z Wojciechem Kętrzyńskim. (Chojnacki 1952). Andryson negatywnie ocenił bowiem w notatkach z Mazur działalność „Gazety Leckiej”, której Gerss był redaktorem.

ze Szwedami, wyludnianie się tych terenów spowodowane wybuchającymi raz po raz epidemiami i zasiedlanie ich przez ludność napływową. Zauważył, że w końcu XIX wieku nie było tu już polskiej szlachty, chociaż jeszcze niedawno Łęgajny należały do Jagodyńskich, Tęguty do Płacheckich, Bartoły Wielkie do Kromera. Wspomniał także Bedyńskich w Marunach, Cichowskich w Podlazach. Reprezentatywny był przypadek rodziny Kromera, z której pozostał tylko ks. Jakub Kromer, Jako sierota wyrastał w Barczewku, studiował w Królewcu, następnie w Rzymie. Podczas pobytu we Włoszech w trakcie zwiedzania Wezuwiusza napadnięto na niego i zadano mu kilka poważnych ran sztyletem. Wyzdrowiał jednak i następnie, niejako w podzięce, przyjął święcenia kapłańskie. Jako wikariusz był sekretarzem biskupa Józefa Geritza.

Podróżując w 1881 roku w Olsztynie i Barczewie, Andryson napotykał jeszcze w Olsztynie i Barczewie na szyldach polskie nazwiska właścicieli sklepów, ale w niemieckiej formie: Zabiensky zamiast Żabieński, Bartetzky zamiast Bartecki, Sackschewski zamiast Zakrzewski, Grünwitzki zamiast Grzywicki, Kruschewski zamiast Kruszewski. W swoim reportażu pisał o zanikaniu polskiego języka wypieranego przez szerzącą się mowę niemiecką, którą słyhać było na co dzień na ulicach miasta, na targowisku, w kościele podczas kazań:

przed laty mogłeś odbyć kilkumilową podróż, a nie słyszałeś prócz mowy polskiej innego języka – a dziś? Gdzie tylko ciekawym szukasz okiem wszędzie poznajesz postępy kultury niemieckiej. Cały rynek olsztyński, jak wszędzie, zasiany jest po większej części potomstwem Izraela, a chrześcijanie w pobocznych ulicach lub postronnych się kryją zaułkach. Rzadko kiedy usłyszysz odgłos polskiego języka. Inteligencja, kupcy i w ogóle wszyscy, którzy mienią się czymś wyższym – niemieckiego używają języka, w potocznym tylko zetknięciu się z prostym ludem posługują się językiem polskim, o ile tego wymaga interes. W szkole po polsku ani słowa, natomiast tworzą regularne kazania niedzielne w kościele farnym, głoszone przez księdza [Józefa] Teschnera, jedyny zabytek języka polskiego. [...] Jest tu i lekarz, Polak pochodzący spod Olsztyna, dawniejszy uczeń gimnazjum chełmińskiego i uniwersytetu gryfińskiego [Greifswald) oraz królewieckiego, od kilku lat tu osiadły, lecz i on jakoś najmniejszej nie czuje potrzeby, aby i o jego staraniach około oświaty ludu polskiego publiczność polska cokolwiek zasłyszała, działalność jego zbyt cicha. Towarzystw polskich jakichkolwiek bądź formie nigdzie tutaj nie spotkasz, jak polska Warmia długa i szeroka, bo któż się ma zająć oświatą prostego ludu, jeżeli mężowie niezależni np. księża, lekarze lub światlejsi obywatele, chociaż obywateli Polaków, szczerze się przyznawszy, nigdzie tu nie spotkasz [...] Wyrobiło się z czasem w mieszczaństwie i ludności wiejskiej nie takie uczucie narodowo-polskie, jak katolicko-warmińskie. Przyczyną tego była samodzielność biskupstwa pod względem administracyjnym, tudzież podrzędna rola polityczna, którą odgrywały wspomniane klasy [warstwy] aż do czasów najnowszych. Dlatego też wszystko się tu skupia pod jednym sztandarem katolicyzmu, który jest wyłącznym panem sytuacji. Polskiego

poczucia narodowego niemal nigdzie tutaj nie napotkasz, natomiast staropolską tutaj wszędzie napotkasz wiarę, uwydatniającą się w mowie, zwyczajach i obyczajach (Królewiecki 1882: nr 87).

Jak pokazuje powyższy fragment, w swoich relacjach Andryson zwrócił uwagę, że mieszkańcy Warmii wykonujący wolne zawody: lekarze, adwokaci, duchowni, często niemieckiego pochodzenia, nie angażowali się w pracę kulturalno-oświatową.

W swoich zapisach Andryson wymieniał, czytana na Warmii i wydawaną w Braniewie, niemiecką gazetę „Ermländische Zeitung”. Polska prasa – „Pielgrzym” z Pelplina czy „Goniec Wielkopolski” z Poznania – nie znajdowała tu szerszego grona odbiorców. Jego zdaniem za dużo było w niej artykułów politycznych, nieprzyciągających uwagi warmińskiego chłopca, który w polu widzenia miał tylko swoje gospodarstwo i jego funkcjonowanie. Nie interesowały go sprawy wielkiego świata, a co najwyżej najbliższa okolica i związane z nią problemy. Andryson postulował więc „wydawanie polskiego pisemka [...] lokalnego z wyłącznie katolicką tendencją, podobną do «Pielgrzyma» i jego dodatków. Ono mogłoby z czasem błogie skutki tu wydać” (Królewiecki 1882: nr 87).

Kilka lat później, w 1886 roku, jakby w odpowiedzi na potrzebę wyartykułowaną przez podróżnika powstanie w Olsztynie pismo, „Gazeta Olsztyńska”, wydawane tylko w języku polskim i adresowane do prostego czytelnika, mieszkańca regionu.

2

Andrysona interesowały ówczesne tradycje i obyczaje pielęgnowane przez Warmiaków. Dlatego też w kolejnym odcinku opisał odpust w podolsztyńskim Bartągu, wskazując na przywiązanie polskich Warmiaków do tradycyjnych spotkań w gronie rodzinnym, połączonych z przeżyciami religijnymi i wymianą poglądów na tematy lokalne, lecz dla nich nadzwyczaj ważne:

Razu pewnego zajechawszy do Bartąga (Gross Bertung) wsi kościelnej pod Olsztynem, gdzie właśnie odpust się odbywał, miałem sposobność przypatrzeć się i poznania zwyczajów tamtejszego ludu i pobożności jego i przyznać muszę, iż rzadko kiedy tak wielki zastęp ludzi widziałem w pobożnej zgromadzonej myśli, jak właśnie na wspomnianym odpuscie. Sławne są odpusty w Kalwarii na Litwie, pod Wilnem, gdzie naocznym byłem świadkiem, sławne odpusty: w Świętej Lipce i Pasymiu na Mazurach, dawniejsze łąkowskie i pod Wejherowem piaseczyńskie, w Gostyniu na Poznańskim, w Piekarach na Śląsku i w wielu innych miejscach, lecz odpust

bartąski bynajmniej do najmniejszych zaliczyć nie wypada. Od samego rana liczne ciągnęły kompanie z sąsiednich parafii bez końca z ofiarami, składającymi się wyłącznie z wielkich świec woskowych, różnymi kwiatami uwieńczonych. Wśród nabożnych pieśni kobiety z właściwym im strojem miejscowym, na głowie. Kościółek choć obszerny szczelnie zapełniony, tak samo cmentarz, w całej wiosce nadzwyczajny ruch, namiotowe kramiki w stanie obłęzenia, karczmy przepelnione, żebraków spora liczba, księży na cmentarzu słuchających spowiedzi, a podczas gdy pewien kaznodzieja prawil kazanie w kościele niemieckie kazanie, głosił na cmentarzu miejscowy kapelan, ks. [Jan] Jabłoński Słowo Boże w języku polskim, rozpoczynając od przeczytania lekcji i ewangelii na ten dzień przewidzianej (Królewiecki 1882: nr 93).

Młody podróżnik pochwalił kaznodzieję za piękny literacki język, wspominał 80-letniego proboszcza Bartąga – [Franciszka] Kwaśniewskiego (1801–1883), spełniającego tu obowiązki duszpasterskie od 1 października 1850 roku, wymienił wsie wtedy należące do tej parafii: Bartąg Wielki i Mały, Owczarnię, Nowy Bartąg, Tomaszkowo, Dorotowo, Gągławki, Ruś, Zazdrość, Jaroty, Sójkę, Kielary, Stary Olsztyn, Majdy, Windugę i Linowo. Kilka z nich powstało właśnie nad Jeziorem Wulpińskim.

Reportaż o odpuszcie w Bartagu napisał Andryson rok przed opublikowaniem przez księdza Walentego Barczewskiego obrazka wiejskiego, zatytułowanego *O kiermasach na polskiej Warmii*. Był on drukowany w pelplińskim „Pielgrzymie”. W tej publikacji Barczewski na kanwie odpustu Opatrzności Bożej w Bartągu znacznie szerzej przedstawił obyczajowość warmińską i zwyczaje Warmiaków mocno związane z życiem religijnym (Wiarosław 1883)³.

3

Andryson odwiedził również kilka wsi położonych nad Jeziorem Wulpińskim. W niedzielne popołudnie na krótko autor zatrzymał się w karczmie w Dorotowie, składającej się z dwóch izb, wypełnionych miejscowymi chłopami. Jedni grali w karty, inni rozmawiali ze sobą po polsku. Kiedy autor zwrócił się do karczmarza w tym języku, okazało się, że ten nie zna polskiego. Był jedynym Niemcem w prawie całej polskiej wsi. Z kuflem piwa Andryson przysiadł się do

³ Po trzech latach znacznie rozszerzona wersja tego tekstu, już pod tytułem *Kiermasy na Warmii*, została wydrukowana w „Kurierze Poznańskim” (Wiarosław [ks. W. Barczewski], *Kiermasy na Warmii*, „Kurier Poznański” 1886, nr 24 z 30 I; i w następnych 21 odcinkach, a kolejne dwa wydania w 1919 i 1923 roku ukazały już w książkowych edycjach nakładem „Gazety Olsztyńskiej”. Por. (Chłosta 2020: 123–142).

stolika stosunkowo młodego Warmiaka i wdał się z nim w rozmowę. Nazywał się Joachim Marx. Okazało się, że dopiero co powrócił ze służby wojskowej. Odbywał ją w Berlinie. Opowiadał on, jak w stolicy Niemiec, zupełnie inaczej niż na Warmii, wykształceni Polacy odbywali spotkania ze swymi rodakami, przeważnie rzemieślnikami, wciągając ich do życia publicznego, starając się też im pomóc w codziennym funkcjonowaniu. Marx tej pomocy nie potrzebował, ale w niedzielne popołudnia odwiedzał polskie kluby i brał udział w pogadankach o literaturze, gospodarce i polityce. Andryson obiecał młodemu Warmiakowi przysłać kilka książek polskich z propozycją, aby po przeczytaniu przekazał je tutejszym mieszkańcom.

Następnie autor reportaży z „Dziennika Poznańskiego” udał się do Naterek, niewielkiej wsi przy jeziorze o tej samej nazwie. Nawiązał tam rozmowę z żoną rybaka, która zaprosiła go do swego domu. Jak zauważył, dom był urządzony podobnie jak na Kociewiu. Obszerna izba mieszkalna obwieszona jaskrawymi obrazami świętych zakupionymi na odpustach, przy piecu ława. Zagadnięta żona rybaka opowiadała o zwyczajach warmińskich, czarach, kłobukach i wróżbach, które Andryson uznał za niedorzeczne i pozbawione rozsądku.

4

Maksymilian Andryson zamknął swoje spostrzeżenia z pobytu na polskiej Warmii takimi stwierdzeniami:

Tu i ówdzie ludność polską z niemiecką już się waży, tu i ówdzie już niemczyzna górę wzięła, a gdzie niegdyś odbijały się dźwięki polskiej mowy, tam dziś tylko nazwiska polskie zniemczonych mieszkańców przypominają przeszłe czasy. Niemczyzna wolnym, ale pewnym krokiem postępuje naprzód: ludzie starzy dawne pamiętające czasy z żalem to poświadczają, mamy tu przecież okolice z czysto polskim jeszcze zasłane ludem (Królewiecki 1882: nr 95).

Dokonał także zestawienia liczby katolików i ewangelików oraz Polaków i Niemców, mieszkających w wybranych, odwiedzonych przez niego wsiach warmińskich:

Miejscowość	Katolicy	Ewangelicy	Polacy	Niemcy
Dorotowo	251	4	232	23
Majdy	111	–	111	–
Linowo	226	–	226	–

Miejscowość	Katolicy	Ewangelicy	Polacy	Niemcy
Naterki	145	11	134	22
Sząbruk	510	14	511	13
Gietrzwałd	738	8	702	48
Tomaszkowo	364	4	359	5
Siła Młyn	20	–	18	2
Bartąg	428	19	385	62

Źródło: M. Królewiecki (1882), *Notatki Maksymiliana Królewieckiego*, „Dziennik Poznański”, nr 95 z 23 IV.

Z powyższego zestawienia wynika niezbicie, że wśród wiejskiej ludności Warmii przeważali Polacy, a Niemcy stanowili mniejszość. Dlatego podróżnik pytał:

[...] czy to nie są liczby imponujące? A jednak polska ludność tutejsza w głębokim śnie [jest] pogrążona, bez wszelkiej styczości z resztą narodu, zaśniedziałe jakieś prowadzi życie. Rodacy, zawczasu o polskiej Warmii pomyślcie, bo jeden lat dziesiątek wiele tu znaczy: nie ma tu ani śladu agitacji, różnice obu narodowości coraz więcej się zacierają, a przecież prosty chłopiec warmiński nie ma tej narodowej i szczepowej hardości, jaką się odznacza Kaszuba, a poza tym nie dokumentuje jej też wobec Niemców (Królewiecki 1882: nr 95).

5

Na szczęście między innymi dzięki takim apelom jak przedstawiony powyżej na Warmii pod koniec XIX wieku nastąpiło przebudzenie narodowościowe. Wpływ na to miały na pewno inne zdarzenia, zarówno objawienia gietrzwałdzkie, tj. pojawienie się w Gietrzwałdzie w 1877 roku Matki Boskiej, kierującej słowa po polsku do dziewczynek przygotowujących się do komunii świętej (Obłak 1957 Parzych 2005)⁴, o których Andryson akurat nie napisał, jak i inne enuncjacje

⁴ We wsi Gietrzwałd (na Warmii) w roku 1877, od 27 czerwca do 16 września, na przykościelnym klonie, Matka Boża objawiała się dwóm dziewczynkom. Objawienia były badane przez władze kościelne w trakcie ich trwania. Maryja miała powiedzieć, że Kościół na ziemiach polskich nie będzie prześladowany, a polskich kapłanów będzie więcej, jeśli ludzie będą się modlić i odmawiać różaniec. Przemawiała do nich po polsku, w gwarze warmińskiej. Wzmocniło to ruch polski na Warmii, zacieśniło więzi między Kościołem katolickim a polskim ruchem patriotycznym, a także utrwaliło kult maryjny w Polsce. Odtąd sanktuarium w Gietrzwałdzie stało się miejscem szerzącego się do dziś kultu religijnego katolików.

w gazetach z Pomorza i Wielkopolski, które tutaj docierały. Andryson wymienił tylko dwa tytuły czasopism („Pielgrzyma” i „Gońca Wielkopolskiego”), tymczasem na Warmii prenumerowano jeszcze kilkanaście innych tytułów: „Przyjaciela Ludu”, „Orędownika”, „Katolika” czy „Kurieria Polskiego” (Jasiński 1983: 314). Znaczenie Objawień Matki Bożej w Gietrzwałdzie w późniejszych latach tłumaczyła „Gazeta Olsztyńska”. Matka Boska przemawiała w języku polskim, zatem grzechem było, jeśli ktoś wypierał się polskiego języka. Był to argument trafiający do serc wielu prostych chłopów. W Gietrzwałdzie doszło także do założenia w 1878 roku przez Andrzeja Samulowskiego pierwszej polskiej księgarni.

Janusz Jasiński podsumowuje ten czas następująco:

[...] wśród części Warmiaków, świadomych swej narodowej polskości, wytworzyła się grupka energiczniejszych działaczy, która chciała przyspieszyć procesy narodowościowe swoich ziomków. W miarę jak narastał ucisk językowy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, dostrzegała ona coraz wyraźniej potrzebę organizowania polskich kółek rolniczych, akcji petycyjnych, założenia własnej, warmińskiej gazетки (Jasiński 1983: 254).

Nie bez znaczenia okazała się także opieka nad warmińskimi chłopami, którzy wywołali to przebudzenie ważnymi inicjatywami narodowymi. Szczególnej pomocy udzielił im redaktor „Gazety Toruńskiej” Ignacy Danielewski (1829–1907). Wspierał on organizowanie wieców, zwołanych w sprawie wycofania zarządzenia nadprezydenta Prus Wschodnich i Zachodnich z 24 lipca 1873 roku rugującego nauczanie języka polskiego ze szkół ludowych oraz pracował nad ułożeniem petycji do sejmu pruskiego, którą ostatecznie podpisało 3435 ojców rodzin z południowej Warmii, w tym 86 katolików z Mazur. Co prawda sejm odrzucił petycję, uznając, że raz wydane go zarządzenie nie można cofnąć, jednak wyraźne żądania polskich Warmiaków wywołały podziw rodaków w całym zaborze pruskim. Następnie doprowadzono do wydania 16 kwietnia 1886 roku, a więc 135 lat temu, pierwszego numeru „Gazety Olsztyńskiej”, wreszcie do wystawienia przez miejscowych Polaków w 1890 roku po raz pierwszy kandydata na posła do sejmu Rzeszy. Franciszek Szczepański (1842–1907) z Lamkowa uzyskał aż 5171 głosów, co w Wielkopolsce i na Pomorzu również uznano za wyjątkowy sukces.

Bibliografia

Źródła

Królewiecki Maksymilian [Maksymilian Andryson] (1882), *Notatki warmińsko-mazurskie*, „Dziennik Poznański” nr 85, 87, 89, 92, 93, 95, 97–99, 102, 107, 109, 110.

Glazer Hipolit Maurycy (1994), *Dziennik z podróży po Prusach Wschodnich i Zachodnich w 1848 roku*, oprac. Janusz Jasiński, z rękopisu odczytał Norbert Kasperek, Olsztyn.

Opracowania

Chłosta Jan (2020), *Posłowie do: Ks. Walenty Barczewski, Kiermasy na Warmii*, wyd. VIII, oprac. i przypisami opatrzył Jan Chłosta, Olsztyn.

Chojnacki Władysław (1952), *Sprawy Mazur i Warmii w korespondencji Wojciecha Kętrzyńskiego*, Wrocław.

Grygier Tadeusz (1962), *Świadomość narodowa Mazurów i Warmiaków w polskich rachubach politycznych w latach 1970–1920*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” nr 1: 49–93.

Jasiński Janusz (1983), *Świadomość narodowa na Warmii w XIX wieku. Narodziny i rozwój*, Olsztyn.

Jasiński Janusz (1993), *Problematyka języków niemieckich w Prusach Wschodnich w I połowie XIX wieku*, w: *Zagadnienia narodowościowe w Prusach Wschodnich w XIX i XX wieku*, red. Janusz Jasiński, Olsztyn: 7–59.

Obląg Jan (1957), *Pani Ziemi Warmińskiej*, „Ateneum Kapłańskie”, z. 1: 51–52.

Obląg Jan (1960), *Stosunek niemieckich władz kościelnych do ludności polskiej w diecezji warmińskiej w latach 1800–1870*, Lublin.

Parzych Katarzyna (red.) (2005), *Orędzie gietrzwałdzkie wczoraj i dziś*, Olsztyn.

Wakar Andrzej (1982), *Przebudzenie narodowe Warmii 1886–1893*. Olsztyn.

Wiarosław [Barczewski Walenty] (1883), *O kiermasach na polskiej Warmii*, „Pielgrzym” nr 121 z 23 X, nr 122, nr 123 z 27 X, nr 124 z 30 X, nr 125 z 1 XI, nr 126 z 3 XI, nr 127 z 6 XI, nr 129 z 10 XI, nr 130 z 13 XI, nr 131 z 15 XI.

DOI: 10.31648/pl.6991

JOANNA SZYDŁOWSKA

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2038-2283>

e-mail: joanna.szydłowska@uwm.edu.pl

Krajobraz po bitwie. Narracje klęski plebiscytu 1920 roku w reportażach Melchiora Wańkowicza i Leona Sobocińskiego

A Landscape after the Battle. Narratives of the 1920 Plebiscite's Defeat in the Reports by Melchior Wańkowicz and Leon Sobociński

Słowa kluczowe: reportaż, plebiscyt na Warmii, Mazurach i Powiślu, XX wiek

Keywords: reportage, the plebiscite in Warmia, Mazury and Powiśle, 20th century

Abstract

The aim of this paper is to investigate the ways of presenting the problem of the 1920 plebiscite's defeat in the Polish reports by Melchior Wańkowicz and Leon Sobociński. It attempts to show the indicators of change in the interpretation of this event during the decade filled with the censorship of World War II in the reportages of these authors. It describes how the Polish narratives tried to neutralize the situation of defeat and what lessons were learned from it. This paper asks questions about the dramaturgical potential of this experience of defeat and the mechanisms of both remembering it and erasing it from memory.

W monograficznym numerze periodyku „Mówią Wieki” poświęconym setnej rocznicy plebiscytu na Warmii i Mazurach i Powiślu Robert Traba pisał o trzech tendencjach zaznaczających się w polskim dyskursie pamięci dotyczącym tego wydarzenia (Traba 2020: 6). Pierwszą z nich była próba odwrócenia uwagi od klęski plebiscytu poprzez eksponowanie triumfu nad bolszewikami w 1920 roku. Druga wiązała się z refleksją nad słabością ruchu polskiego w Prusach Wschodnich. Trzecia wskazywała na psychologiczne i retoryczne niuanse doświadczenia

kłęski. Katastrofa czy też kłęska jest potencjalnie idealnym materiałem dramaturgicznym: ma wpływ na jednostki i zbiorowości, nieodwracalnie redefiniuje świat, wywołuje skrajne emocje, może być pamiętana i interpretowana. Celem niniejszego artykułu jest znalezienie odpowiedzi na pytanie, czy polskie piśmiennictwo wykorzystało potencjał tkwiący w doświadczeniu przegranej plebiscytu. Zastanowimy się, w jaki sposób przedstawiono fakty związane z kłęską plebiscytu w dwóch polskich narracjach faktograficznych lat trzydziestych i czterdziestych XX wieku. Zbadamy referencyjność tekstów Wańkowicza i Sobocińskiego w zakresie konceptualizacji plebiscytu jako określonego doświadczenia oraz historycznej rzeczywistości kulturowej, politycznej i społecznej. Interesować nas będą zarówno reprezentacje przeszłości, jak i sposób pamiętania o wydarzeniach¹.

To pole problemowe w literaturoznawstwie może być opisane za pomocą kategorii pamięci literatury, pamięci w literaturze i mediatyzacji pamięci (Kałużny 2007: 87). Pamięć literatury odsyła nas do zbiorowego sensu pamięci zbiorowej Maurice'a Halbwachsa (Halbwachs 2008). Społeczne ramy pamięci to według francuskiego socjologa „instrumenty, którymi posługuje się pamięć zbiorowa, by odtworzyć obraz przeszłości zgodny w każdej epoce z ideami dominującymi w społeczeństwie” (Halbwachs 2008: 8). To właśnie dlatego dzielimy się wspomnieniami z innymi, a uroczystości zbiorowe (jubileusze historyczne i rocznice) kształtują nas jako określoną zbiorowość: narodową, regionalną, lokalną. „[...] zbiorowe pamiętanie krystalizuje zbiorową tożsamość” (Saryusz-Wolska 2009: 20). Zdaniem Assmannów ważnym narzędziem trwania pamięci jest literatura, stającą się czymś w rodzaju schowka (Assmann J. 2008; Assmann A. 2013). Teksty są śladami przeszłości z jednej strony; z drugiej – przechowują

¹ Obchody setnej rocznicy plebiscytu na Warmii, Mazurach i Powiślu zaowocowały ważnymi przedsięwzięciami naukowymi i popularyzatorskimi. Na uwagę zasługują projekty multimedialne otwierające nowe perspektywy dydaktyki i edukacji w zakresie opowiadania o przeszłości. W przygotowaniu tego artykułu szczególnie przydatne były prace: *Bohaterowie plebiscytu* (Instytut Północny w Olsztynie) <http://ip.olsztyn.pl/wystawa-online> [dostęp: 1.01.2021]; *Plebiscyt 1920. Walka o polskość Warmii, Mazur i Powiśla* pdf, 23.67 MB (Instytut Pamięci Narodowej) <https://ipn.gov.pl/pl/edukacja-1/wystawy/103095,Wystawa-Plebiscyt-1920-roku-Walka-o-Polskosc-Warmii-Mazur-i-Powisla.html> [dostęp: 12.01.2021]; wystawa *Elk 1920. Plebiscyt na Mazurach* (Muzeum Historyczne w Elku) <https://muzeum.elk.pl/wystawy/3wystawy-wirtualne/elk-1920-plebiscyt-na-mazurach-2/2307> [dostęp: 12.01.2021]; katalog wystawy czasowej *Wersal, plebiscyt i co dalej na Warmii i Mazurach?* <https://m.wmwm.pl/2020/06/orig/katalog-muzeum-2020-strony-internet-6737.pdf>. (Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie) [dostęp: 12.01.2021]; *Die Volksabstimmung in Ost- und Westpreußen am 11. Juli 1920 / Plebiscyt w Prusach Wschodnich i Zachodnich 11 lipca 1920 roku* (Kulturzentrum Ostpreussen w Ellingen) [dostęp: 12.01.2021]; multimedialny Projekt Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej <https://www.wbp.olsztyn.pl/plebiscyty-1920-o-projekcie> [dostęp: 5.01.2021].

wspomnienia. Narzędzia literaturoznawcze pozwalają badać reprezentacje pamięci i mechanizmy wspominania w tekście (np. toposy, wątki, chwyt retoryczny). Refleksja nad miejscami pamięci opisanymi w perspektywie geopoetyki, daje narzędzia do dokumentacji sposobów transmisji historii oraz „uwikłania w ideologię i władzę [...], współzależności z historią, geografiją i pamięcią zbiorową” (Rybicka 2008: 25). Astrid Erll – autorka pracy *Memory in Culture* – poświęca uwagę narracyjności, a właściwie narracyjnym ramom dla określonych form pamięci. To one decydują o sposobach pamiętania wydarzeń i kształtują kanoniczny zasób wspomnień dla danej zbiorowości:

Narracja jest, z jednej strony, medium dla zmagazynowanej pamięci kulturowej, pozwalającym na jej ożywienie i wprowadzenie w obieg pamięci komunikacyjnej, z drugiej – sposobem współkształtowania najbardziej aktualnych form pamięci komunikacyjnej. Sposób odczytania i aktywowania danej kliszy narracyjnej jest zależny od funkcjonujących już i społecznie aprobowanych sposobów czytania (Tobaszewska 2013: 69).

Pamięć jest warunkowana przez okoliczności historyczne, ale równie mocno wpływa na nią teraźniejszość. Bywa poddawana naciskom ideologicznym, reprezentuje opinie ośrodków dyspozycyjnych (Domańska 2006: 17).

W analizach tekstów reportażowych zdecydowano się na wykorzystanie narzędzi literaturoznawczych jako najbardziej adekwatnych dla wydobycia indywidualnego śladu podmiotu autorskiego reportażu oraz jego unikatowej struktury tekstowej (Kaliszewski, Żyrek-Horodyska 2018: 113–141). Perspektywa literaturoznawcza umożliwi odsłonięcie kontekstów społecznych, historycznych, kulturowych i intertekstualnych zapisanych w analizowanych tekstach. Metoda porównawcza, dziś wychodząca poza ramy porównań literatur narodowych (Szczęsna 2010: 6), zastosowana wobec tekstów realizujących tę samą konwencję gatunkową, konceptualizujących ten sam problem i przywołujących te same motywy, pozwoli na wskazanie intertekstualnych zależności, nawiązań i polemik. Zbadamy wybrane elementy warstwy dokumentalnej obu tekstów, takie jak autentyzm wydarzeń, konstrukcja związków zdarzeniowych, asertoryczność (Wolny-Zmoryński, Kaliszewski, Furman 2009: 24). Poza obszarem refleksji znajdzie się szczegółowa analiza stylu wypowiedzi autorskich, z uwzględnieniem sposobów obrazowania, oryginalności językowej, funkcjonalności środków stylistycznych. Taki namysł domaga się oddzielnego artykułu. Refleksje prowadzić będziemy ze świadomością historycznego tła i stopnia komplikacji dyskusji nad kategorią prawdy w reportażu od negocjowania statusu gatunku w dwudziestolecu międzywojennym (Glensk 2014) i Wańkowiczowskiej teorii mozaiki (Wańkowicz

2010: 166–182) do unieważnienia opozycji rzeczywistość – fikcja *versus* prawda – fałsz. We współczesnej refleksji nad reportażowym gatunkiem w odmianie literackiej uznaje się, że reportażowa fikcja nie jest równoznaczna z fałszem, bo tekstowe reprezentacje jako wytwory procesów mediatyzacji, nie mogą aspirować do wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości (Zimnoch 2012: 45).

Analizie poddane zostaną: reportaż literacki Melchiora Wańkowicza *Na tropach Smętka* z 1936 roku (Wańkowicz 1980) oraz faktomontaże – jak definiuje je autor – *Na gruzach Smętka* Leona Sobocińskiego (Sobociński 1947). Te ostatnie wyrosły z dwóch wizyt: w Prusach Wschodnich w 1936 roku oraz na Warmii i Mazurach w 1946 roku. Dwuczłonowa konstrukcja zbioru respektuje separatyzm pierwszej i drugiej eskapady w zakresie porządku zdarzeń. Takiej rozdzielności nie ma jednak w interpretacji warstwy faktograficznej. Na plan wydarzeniowy peregrynacji z 1936 roku autor nałożył wiedzę i bagaż światopoglądowy rzeczywistości pojałtańskiej. To podaje w wątpliwość sytuowanie pierwszej części zbioru Sobocińskiego w obszarze piśmiennictwa międzywojnia. Podmioty autorskie różni wiele: talent, warsztat, światopogląd. Analiza porównawcza wykaże, jak ewoluowała problematyka zagadnień związanych z plebiscytem na przestrzeni dekady rozdzielonej cezurą II wojny światowej.

W *Na tropach Smętka* Wańkowicz dał się poznać jako dojrzały literat, umiejętnie zarządzający warstwą faktograficzną, mistrz dygresji i anegdoty, świetny portrecista, malarz tła, łowca detali (Wolny-Zmorzyński 1999; Nowacka 2011: 99–115). Pruskowschodnie narracje przyniosły mu rozpoznawalność i uznanie krytyków, a ich walorów poznawczych w zakresie popularyzacji wiedzy o świecie „za kordonem” nie sposób przecenić (Oracki 1959: 341–344; Ogrodziński 1976: 1; Oracki 1983: 322–323; Staniszewski 1984: 10; Oracki 1991: 187–189; Traba 2010: 187–193; Mierzwa 2020: 148–151). Było to pierwsze dzieło Wańkowicza pisane ze świadomością jego literackiej proweniencji², powstałe w wyniku przeprowadzonej przez autora wielomiesięcznej kwerendy i uzupełnionej wrażeniami z 35-dniowej podróży po Prusach Wschodnich. Ostateczny kształt uzyskało w murach klasztoru Notre Dame, pod okiem opiekującej się autorem siostry Reginaldy, a opublikowane zostało w Wydawnictwie „Rój”, którego Wańkowicz

² Pozycja Wańkowicza miała do 1939 roku dziewięć, a według niektórych badaczy, dziesięć wydań. W czasie okupacji ukazały się drukiem Tajnych Wojskowych Zakładów Wydawniczych dwa skrócone wydania książki oraz jedno wydanie jerozolimskie *Bracia dalecy i bliscy*. Do tego dodać należy niemiecki przekład powielany z roku 1937 *Auf den Spuren des Smentek. Ospreussen im polnischen Lichte* oraz niemieckie wydanie z roku 1944 jako druk ściśle tajny. Recepcję książki w międzywojniu przedstawia m.in. A. Staniszewski w artykule *Na tropach Smętka* (Staniszewski 1984)

był współwłaścicielem (Ziółkowska-Boehm 2009). W katalogu wydanym przez Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie z okazji setnej rocznicy plebiscytu na Warmii, Mazurach i Powiślu podaje się, że w reportażu Wańkowicza aż 78 razy pojawia się słowo plebiscyt (Mierzwiński 2020: 16). Można przyjąć, że świadczy to o frekwencyjności treści plebiscytowych w pruskowschodniej przestrzeni publicznej oraz o znaczeniu, które przypisywał temu wydarzeniu sam autor.

Leon Sobociński (ur. 1895) był rówieśnikiem Wańkowicza (ur. 1892), publicystą, satyrykiem, autorem szkiców na temat historii prasy (Oracki 2000: 543–545; Mierzwa 2020). Sobociński pojawił się w Prusach Wschodnich niespełna rok po Wańkowiczu wiosną 1936 roku i spędził tu dwa tygodnie. Do przyjazdu na Warmię skłonił go redaktor „Gazety Olsztyńskiej” – Seweryn Pieniężny. Sobociński miał mu pomóc w przygotowaniu jubileuszowego wydania „Gazety Olsztyńskiej” (1936, nr 77). Podróż zaowocowała dwiema pracami o charakterze szkiców historyczno-kulturowych. Pierwsza poświęcona była kondycji polskości w Prusach Wschodnich (Sobociński 1960); druga – okolicznościom przebiegu plebiscytu na Warmii i Mazurach (Sobociński 1937–1938; Oracki 2000: 543–545). Część materiałów wykorzystanych w zbiorze *Na gruzach Smętka* opublikowano w prasie w cyklu *Ziemia mazurska za drutami* (Sobociński 1946).

W opinii badaczy decyzja o przeprowadzeniu plebiscytu na Warmii, Mazurach i Powiślu była klęską polityki międzynarodowej młodego państwa polskiego w sprawie granicy zachodniej (Lietz 1958; Wrzesiński 1986; Achremczyk 2010; Wrzesiński 2010; Knyżewski, Żytyniec 2020). Na konferencji pokojowej wieńczącej I wojnę światową polskie stanowisko zostało zreferowane przez Romana Dmowskiego już w styczniu 1919 roku, a w marcu tego roku delegacja polska z udziałem reprezentantów terenów plebiscytowych (Zenon Lewandowski, Bogumił Linka, Adam i Józef Zapatkowie) dodatkowo wsparła argumenty historyczno-etniczne przemawiające za włączeniem Mazur, Warmii i Powiśla do Polski bez plebiscytu. Jednak naiwnością byłoby myśleć, że to przede wszystkim los Mazurów i Warmiaków był obiektem szczególnej troski osób odpowiedzialnych za politykę zachodnią II RP. Przyłączenie do Polski wspomnianych wyżej ziem było ważne dla II RP, bo z nim wiązały się cele polityczne: chęć wywalczenia jak najszerzego dostępu do morza oraz powstrzymania niemieckiej ekspansji na wchodzie:

Aspekt etniczny, a więc polski rodowód Mazurów, ich język, miały w tym wypadku charakter drugorzędny, uzasadniający jedynie dodatkowymi argumentami wcześniej sformułowane postulaty wyrastające z kalkulacji geopolitycznej, strategicznej. Los Mazur nie stanowił problemu samego dla siebie, lecz rozpatrywany był wyłącznie w kontekście dostępu Polski do morza” (Kempa 2010: 125).

Przed plebiscytem przeprowadzono intensywną kampanię informacyjno-propagandową zorientowaną na przybliżenie Polakom spraw pruskowschodnich. Koordynowały ją ośrodki poznański i warszawski. W prasie polskiej pojawiły się artykuły, analizy i reportaże diagnozujące sytuację na Powiślu i objętej plebiscytem części Prus Wschodnich (Wrzesiński 2010; Czapiewski 1994: 281–294; Kasparek, Staniszewski 1997; Kulak 1991: 37–49). Symbolicznej mocy nabierały gesty wybitnych postaci takich jak Feliks Nowowiejski, Jan Kasprówicz czy Stefan Żeromski. Ten ostatni grzmiał:

Biada nam po tysiącuroc... Biada nam po tysiącuroc, jeśli w tej straszliwej godzinie nie okażemy się narodem, świadomym swego celu i sensu swego życia, w tej godzinie, kiedy ma się zdecydować los pokoleń przyszłych! Biada nam po tysiącuroc, jeśli teraz opuścimy Mazurów i zaprzędamy w niemiecką niewolę braci spod Kwidzyna i Sztumu, – jeśli teraz nie zdobędziemy Iławy, Kwidzyna, Malborka” (Żeromski 1920: 47).

Przebieg i skutki plebiscytu stały się w ostatnim dziesięcioleciu przed II wojną światową istotnym elementem narracji wszystkich odmian genologicznych piśmiennictwa o Prusach Wschodnich: od form dokumentarnych (Bielski 1933; Giertych 1934) przez bedekery (Orłowicz 1923; Srokowski 1929) do wspomnień (Łubieńska 1932; Limanowski 1925) oraz literatury pięknej (Kucharski 1938). O docenieniu znaczenia plebiscytu na Warmii, Mazurach i Powiślu dla polskiej racji stanu II RP niech świadczy fakt, że temat pojawił się w antologii opracowanej przez Kazimierza Koźniewskiego i Ewę Sabelankę *7599 dni II Rzeczypospolitej* (Wisłocki 1983: 27–31). Jak udowodniła Joanna Chłosta-Zielonka (Chłosta-Zielonka 2019: 141–162), przekonanie o cezuralnym charakterze wydarzeń plebiscytowych zapisało się w relacjach faktograficznych i literackich także po 1945 roku. Podstawowa różnica między narracjami świadków analizowanymi przez badaczkę a analizowanymi tu tekstami reportażowymi polegała na ewokacji warstwy emocjonalnej implikowanej sytuacją uczestnictwa w wydarzeniu. Reporterzy przybyli do Prus Wschodnich kilkanaście lat po klęsce plebiscytu. Dystans czasowy pozwolił im uwolnić się od emocji naturalnych dla wydarzenia dziejącego się *in statu nascendi*.

Symbole

Wygrany przez Niemcy plebiscyt, martyrologia przegranej wojny i trauma geograficznego oderwania od organizmu Rzeszy złożyły się na fundamenty zbiorowej tożsamości wschodniopruskiej (Kossert 2017; Traba 2005). Wspólnotę

państwową i narodową budowano, czcząc pamięć poległych w czasie I wojny, przywołując zwycięstwo nad wojskami rosyjskimi pod Tannenbergiem, wspierając ekonomicznie wschodnie prowincje Rzeszy. W niemieckim dyskursie publicznym gloria Tannenbergu dostarczała argumentów przeciwko państwu polskiemu, które chciało – jak podkreślano – odebrać Niemcom Prusy Wschodnie. W strategii wytwarzania pamięci zbiorowej mieszkańców Prus Wschodnich, wzmacniania niemieckiej tożsamości narodowej szczególne znaczenie przypisywano pomnikom, postumentom i tablicom memoryzacyjnym, które w okresie międzywojennym powstawały w wielu wioskach i miasteczkach Rzeszy. Szczególne silnie reprezentowane były pomniki upamiętniające ofiary wojny (Jakutowicz 2019) oraz zwycięstwo plebiscytu 1920 roku. Dziś możemy je postrzegać jako miejsca pamięci³. Za Stefanem Bednarkiem przyjmuję, że są to „zinstytucjonalizowane formy zbiorowych wspomnień przeszłości”, w których pewne zbiorowości „składają swoje wspomnienia lub uważają je za nieodłączną część swojej osobowości” (Bednarek 2012: 5). Pomniki plebiscytowe i pierwszowojenne były medium pamięci społecznej, narracją oficjalnej historii, narzędziem promocji i dystrybucji określonych wartości (Ożóg 2007: 179–189). „Budowa wielkiego pomnika Tannenbergu miała nadać tej bitwie rangę ogólnoniemieckiego zwycięstwa. W ten sposób starano się przekuć klęskę w 1918 r. w tannenberskie zwycięstwo” (Kuźniewski 2020: 80). Podczas instalacji plebiscytowych monumentów odwoływano się do elementów partycypacji lokalnej, ogólnonarodowej i państwowej; był to więc ważny element tożsamościotwórczy. Monumenty plebiscytowe jednoczyły społeczność wokół określonych symboli i wartości, konstruowały nową semiotykę lokalnej infrastruktury (kreacja miejsc prestiżowych, szczególnie znaczących).

W myśl maksymy Owidiusza, „Factum abiit, monumenta manent”⁴, obeliski plebiscytowe, tablice memoryzacyjne i pomniki – silnie obecne w pejzażu kulturowym Prus Wschodnich – budowały i dystrybuowały pamięć o wydarzeniach 1920 roku. Wańkowicz odczytał tę strategię niemieckiej polityki pamięci historycznej; tłumaczył polskiemu czytelnikowi, jak Niemcy dążą do wzmacniania

³ Pojęcie miejsc pamięci nie wyczerpuje się w odniesieniach topograficznych; obejmuje m.in. postaci i pomniki, instytucje, obrazy, książki, prasę i elementy kultury niematerialnej. Miejsca pamięci mają swoją historię, zapisują się w nich opinie i wartości. Za Pierrem Norą przyjmiemy, że jest to miejsce: „gdzie pewne wspólnoty (...) naród, rodzina, partia przechowują swe pamiątki (souvenirs) lub uznają je za niezbywalną część swej osobowości: miejsca topograficzne, jak na przykład archiwa, biblioteki, muzea; miejsca monumenty – pomniki, cmentarze, architektura; miejsca symboliczne takie jak rocznice, pielgrzymki, upamiętnienia; miejsca funkcjonalne – stowarzyszenia, autobiografie, podręczniki” (Szpociński 2003: 21).

⁴ Owidiusz (łac.), Czyn mija, (jego) pomniki pozostają.

związków emocjonalnych obywatela z małą i wielką ojczyzną. Pomniki miały budzić patriotyzm, dumę z przynależności narodowej; rozniecać niechęć wobec zewnętrznego wroga (Polaków). Niesymetryczność polskiej i niemieckiej pamięci wobec wydarzeń lipca 1920 roku w *Na tropach Smętka* implikowała ambiwalentne uczucia autora. Wańkowicz wyrażał podszyty goryczą podziw wobec rozmachu niemieckiej polityki narratywizowania przeszłości; widział też niedostatki polskiej narracji historycznej i politycznej wobec ziemi triumfu Jagiełły.

Z roku na rok plebiscyt w naturalny sposób stawał się nie tylko historycznym faktem, ale także żywym symbolem „niemieckich cnót narodowych”, a jego rocznice – centralnym aktem politycznego rytuału, który jednoczył wszystkich poczuwających się do niemieckości mieszkańców (Traba 2005: 362).

Oto co pisze reporter o pamięci kulturowej Ostpreussen i instrumentalizacji reprezentacji przeszłości:

Zapyszniły się, zatriumfowały po wioseczkach, po warmijskich sadybach, po nadwiślańskich osadach – pomniki, kamienie plebiscytowe krzyżem Heimatdienstu. Rośnie w tej ziemi kilkaset nowych dębów pogańskich, dębów zasadzonych na pamiątkę plebiscytu. Miasta powydawały pamiątkowe wydawnictwa, medale, znaki. Na kamieniach plebiscytowych, jak na urągowisko czasom tym najnowszym, na znak, wyryły jednocyfrowe liczby głosów polskich, które tu padły, i pięciocyfrowe głosów niemieckich. A miasto Biała pow. piskiego, sam to widziałem w gablotce muzeum w Łuczanych, wydało znaki pieniężne, tzw. notgeldy, na których wypisało z dumą: *Biälla, eine deutsche Stadt, die keinen einzigen Polen hat*” (Wańkowicz 1980: 181).

Assmannowie przyjmują podział na a) pamięć indywidualną zapisaną w pojedynczej biografii; b) komunikacyjną kreowaną w dialogu między generacjami (do trzech/czterech pokoleń); c) kulturową ukonstytuowaną w symbolach i utrwalającą tożsamość zbiorową (Assmann J. 2008; Assmann A. 2013). W omawianych tekstach odbiór wydarzeń plebiscytowych warunkują procesy wygaszania pamięci indywidualnej (czas biologiczny i zejścia pokoleń świadków); aktualizacji pamięci komunikacyjnej w formule zarejestrowanych przez reportera opowieści świadków o tym, co przeżyte i zapamiętane oraz konstruowanie pamięci kulturowej, zorientowanej na magazynowanie pamięci i na współtworzenie praktyk pamiętania (Minta-Tworzowska 2015: 13–30; Rajewski 2013: 187–202). Wańkowicz opisał nie tylko praktykowanie pamięci, ale i dramaturgię konfliktów o pamięć w Prusach Wschodnich (Sierocki, Kleśta-Nawrocki, Kowalewski 2014). W reportażu o rodzinie Kiwickich (*W dżungli*) udokumentował, że w cieniu plebiscytowego dębu rozegrał się dramat zbrodni i bezkarności sprawcy. Osią dramaturgiczną tekstu było morderstwo: niemiecki Mazur zabił syna mazurskiego

sąsiada o propolskich sympatiach. Dąb u Wańkowicza stał się miejscem pamięci konotującym alternatywne sensory. Dla jednych był symbolem triumfu; dla innych – symbolem terroru, który ma wymiar rodzinny, sąsiedzki i narodowy⁵. Ten przykład ilustruje trudności w interpretacji miejsc pamięci będących wynikiem niespójności elementów narracji pamięci, ich zmienności i modyfikacji. Ćwiek-Rogalska, badająca pomniki pierwszowojenne na tzw. Ziemiach Odzyskanych, wymienia w tym kontekście zarówno „wspólną publiczną narrację (niemiecką z okresu przed 1945 r. i polską po 1945 r.), jak i kontestację obu tych narracji (po 1945 r. i po 1989 r.), znaczenia wpisywane w nie odgórnie i oddolnie” (Ćwiek-Rogalska 2019: 162–163).

Jest znamienne, że w narracji reportażowej Sobocińskiego nie wzmiankuje się o pomnikach plebiscytowych. W książce wydanej w 1947 roku te miejsca pamięci musiałyby przypominać niemiecką przeszłość Prus Wschodnich i upamiętniać historię klęski ruchu polskiego w 1920 roku. Z perspektywy nowej władzy nie był to pożądanym wymiar rzeczywistości. Problematyka percepcji niemieckiego dziedzictwa kulturowego na ziemiach przyłączonych – „trudnego dziedzictwa”, by posłużyć się kategorią amerykańskiej etnologiki Sharon Macdonald (Macdonald 2009) – doczekała się wnikliwego spojrzenia badaczy (Mazur 2000; Sakson 2006). Po 1945 roku dziedzictwo niemieckiej przeszłości zapisane w architekturze, infrastrukturze, estetyce codzienności, miało być skazane na anihilację. Było pomijane milczeniem w dyskursie prasowym, niszczone dekretemi ośrodków dyspozycyjnych, pogardzane przez nowych użytkowników przestrzeni publicznej lub im obojętne. Ten los spotkał pałace i dwory pruskowschodnich rodów, architekturę przemysłową i militarną, zabytki techniki (Białuński 2003; Płoski, 2007: 77–88; Jackiewicz-Garniec, Garniec 2001). W Memoriale Mieczysława

⁵ Semantyka przestrzeni może podlegać radykalnym przewartościowaniom. Ilustracyjnym materiałem są rozbieżności w rozumieniu miejsc pamięci Warmii i Mazur po 1945 roku i po 1989 roku. Oto w reportażu *A dąb rośnie* (Nowakowska 1987: 1, 7) dopisana jest dalsza historia plebiscytowego miejsca pamięci ze wsi Dłużek. Franciszek Kiwicki na początku lat sześćdziesiątych sporządził chałupniczym sposobem tablicę pamiątkową i przytwierdził ją do kilkusetletniego dębu rosnącego w jego rodzinnej wsi. Napis na tablicy brzmiał: „W tym miejscu został zastrzelony w dniu 16.07.1921 przez szowinistę niemieckiego Robert Kiwicki członek Związku Polaków w Niemczech, głoszący za Polską w plebiscycie w dniu 10 lipca 1920 roku”. Ta tablica wydobyla zupełnie inny charakter doświadczenia niż te, które przyświecały fundatorom miejsca pamięci po 1920 roku. Dąb jako miejsce pamięci o zwycięskim dla Niemców plebiscycie stał się miejscem upamiętnienia heroizmu mniejszościowego ruchu polskiego w Prusach Wschodnich. Z podobną transformacją wektorów wymowy ideologicznej miejsc pamięci mamy do czynienia także w olsztyńskim Jakubowie. Pomnik zwycięstwa Niemców w 1920 roku zamieniono na pomnik działaczy ruchu polskiego zaangażowanych w kreację świata po Jałcie. W Giżycku dąb plebiscytowy stoi na placu upamiętniającym zwycięstwo pod Grunwaldem.

Rogalskiego przedłożonym Polskiemu Komitetowi Wyzwolenia Narodowego z sierpnia 1944 roku czytamy: „Wszystkie zabytki, pomniki i pamiątki panowania Niemców na Ziemi Mazurskiej usunie się radykalnie i bezapelacyjnie. Nie wolno ich pozostawiać mimo ich wartości artystycznych, architektonicznych czy też naukowych. Muszą zniknąć bezpowrotnie” (Filipowicz 1980: 78). Pełniący funkcję wojewódzkiego konserwatora Zbigniew Rewski (Rewski 1949: 2) apelował na łamach opiniotwórczej katowickiej „Odry” o „odprusaczenie architektury ziem zachodnich”. Zgodnie z wytycznymi pomniki upamiętniające niemieckie dziedzictwo cywilizacyjne na Warmii i Mazurach po 1945 roku niszczone, zmieniano ich symbolikę i redefiniowano ich znaczenie, skazywano na anonimowość. Dziś pomniki plebiscytowe, tak jak inne elementy pejzażu kulturowego Prus Wschodnich, podlegają „recyklingowi kulturowemu” (Ćwiek-Rogalska 2019: 163): stają się atrakcjami turystycznymi. Uznanie znaczenia obiektu dziedzictwa kulturowego jako miejsca pamięci „wymaga zidentyfikowania grupy społecznej – wspólnoty pamięci (kto pamięta?), która jest jej nosicielem, jak również treści interpretacyjnej (co ów ktoś pamięta?)” (Affelt 2019: 24). W myśl tej opinii, dziś od nowa negocjuje się znaczenie miejsc pamięci o plebiscycie. Pomniki upamiętniające wydarzenia 1920 roku nie generują tak namiętnych emocji jak w czasach peregrynacji interesujących nas reporterów. Nie odwołują się do tożsamości narodowej użytkowników przestrzeni publicznej; są elementem mikrohistorii rozpoznawalnej jedynie przez bardziej świadomych depozytariuszy przestrzeni; jeszcze częściej – bywają anonimowe. Trudno orzec, do jakiego stopnia upamiętnienia plebiscytowe wpisują się w narracje konstruowania tożsamości lokalnej dzisiejszych mieszkańców Warmii i Mazur (Kąkolewski 2013: 17–93). Jest pewne natomiast, że stają się elementem promocji regionu i unikatową atrakcją turystyczną (*Oblicza plebiscytu: pomniki plebiscytowe 2013; Kamienie miłowe pamięci – w stulecie plebiscytu 1920 roku 2020*).

Jak dowiódł Robert Traba (Traba 2020), w polskim dyskursie plebiscyt pozostał wydarzeniem marginalnym. Artykulacja klęski zwykle przychodzi trudniej, bo niełatwo jest dokumentować deficyty (alternatywą są pokusy narracji wiktyimizacyjnych o długich tradycjach w polskiej kulturze). Katastrofa to idealny materiał dramaturgiczny, inspirujący ciekawe fabuły i pozwalający wykreować oryginalnych bohaterów (Bogunia-Borowska 2020: 10–15). Klęska może być konstruktywna i prowadzić do przezwyciężenia konfliktu. Narracje pomagają zrozumieć sens klęski, rozładują emocje, pozwalają zbudować płaszczyznę solidarności i wspólnoty doświadczeń. Mają też swoją płeć, co w kontekście plebiscytu pokazała Joanna Daniluk (Daniluk 2020: 71–84). Aleida Assmann pisała o trzech postawach wobec traumatycznej przeszłości akceptowalnych w pamięci narodowej:

Pamięć narodowa godzi się zazwyczaj jedynie na trzy usankcjonowane postawy wobec traumatycznej przeszłości: zwycięzcy, który przewyciężył zło; bojownika ruchu oporu, który walczy ze złem; ofiary, która biernie znosi zło. To, co wykracza poza te perspektywy i pozycje, w ogóle nie może stać się przedmiotem akceptowanej narracji lub staje się nim jedynie w wielkim trudem i z tego powodu zostaje oficjalnie „zapomniane” (Assmann 2013: 267).

Analiza wskazuje, że zgodnie z diagnozą Assmann, najsilniej egzemplifikowaną strategią reminiscencji plebiscytowych w polskim piśmiennictwie było przywoływanie heroiczych postaw bohaterów ruchu polskiego w Prusach Wschodnich. Szczególnie chętnie pisano o ks. Walentym Barczewskim, Janie Barczewskim, Franciszku Barczu, ks. Robercie Bilitewskim, Kazimierzu Jaroszyku, Michale Lengowskim, Fryderyku Leyku, Bogumile Lince, Janie Niemierskim, ks. Wacławie Osińskim, Sewerynie Pieniężnym Stanisławie Sierakowskim (Achremczyk, Kiełbik 2018). Ich ofiara miała stać się wkrótce elementem mitu fundacyjnego przestrzeni włączonych do Polski w wyniku traktatów jałtańsko-poczdamskich (Sakson 2017; Mazur 2006: 27–44; Linek 2000: 229–256). Była to kolejne uobecnienie romantycznej dykcji: koncentracja na wielkich symbolach, inwentaryzacja klęsk i ofiar, rozpamiętywanie cierpienia (Wóycicki 2014: 235). Tak właśnie doświadczenie wiktyimizacyjne ruchu polskiego w międzywojniu pokazywał Sobociński.

W narracji Sobocińskiego specyficznym miejscem pamięci była polska prasa Prus Wschodnich, a w szczególności „Gazeta Olsztyńska”. Sobociński – w latach 30. reprezentant pomorskiego i poznańskiego środowiska dziennikarskiego – rozumiał znaczenie polskiej prasy na polsko-niemieckim pograniczu (Sobociński 1948). Z mocą pisał o tym, jak wielkie były konsekwencje klęski ruchu polskiego w 1920 roku dla ciągłości polskiego słowa w Prusach Wschodnich. Udokumentował perturbacje związane z zawieszaniem tytułów prasowych, z procesami sądowymi i prześladowaniem dziennikarzy (Chłosta 1974). „Całe powietrze tutejsze pachnie mocno więzieniem”, stwierdzał autor (Sobociński 1947: 98). Doceniając znaczenie „Gazety Olsztyńskiej” dla mniejszościowej, katolickiej społeczności polskiej na Warmii, pisał o gazecie: „nieoficjalna Rzplitej ambasada” (Sobociński 1947: 60). „Gazeta Olsztyńska”, powołana do życia w 1886 roku, spełniła wielką rolę w zakresie budzenia świadomości narodowej Warmiaków najpierw w czasach pruskiej germanizacji, a potem w trudnej sytuacji życia polskiego „za kordonem”. Kierowana ręką redaktorów – Jana Liszewskiego, Seweryna Pieniężnego seniora, Władysława Pieniężnego, Seweryna Pieniężnego juniora, Ludwika Łydko/Łydki, Kazimierza Jaroszyka, Wacława Jankowskiego – była ośrodkiem polskości, broniła wartości polskiego języka, edukowała w zakresie polskiej kultury,

opowiadała się za wartościami wyznania katolickiego. Włączając się w akcję ruchu polskiego w czasie plebiscytu, informowała o zasadach głosowania, popularyzowała argumenty historyczne za wcieleniem południowej Warmii do Rzeczypospolitej, publikowała polską literaturę, informowała o sytuacji gospodarczej i politycznej kraju, dawała ogłoszenia o wiecach, koncertach, przedstawieniach teatralnych, polemizowała z antypolskimi argumentami prasy niemieckiej (Wakar, Wrzesiński 1986: 207; Staniszewski 1989). „Bacność Warmiacy! W dniu 11 lipca stajemy do urny wyborczej. Wszyscy jak jeden mąż powinniśmy oddać swój głos za wolną, bogatą i zjednoczoną Polską” – pisała „Gazeta Olsztyńska” (1920, nr 75). Reportaże z tomu *Na gruzach Smętka* Sobocińskiego przypominają tę atmosferę uniesienia i pomagają przezwyciężyć gorycz porażki. Z perspektywy czasu można je czytać jak opowieść o misji polskiego środowiska dziennikarskiego w Prusach Wschodnich w latach 20. i 30. XX wieku. To narracja nie wolna od tropów heroizujących w kreśleniu takich postaci jak: Jan Liszewski, Seweryn Pieniężny – ojciec i syn, Joanna Pieniężna i Wanda Pieniężna, Kazimierz Jaroszyk, Stanisław Nowakowski, Ludwik Łydko, Wacław Jankowski, Reinhold Barcz (Strzyżewska 1991).

Retoryka klęski

O plebiscycie wiele mówi też fotoikonografia. Zdjęcia są komunikatem wizualnym i tekstem kulturowym jednocześnie. Są interpretacją rzeczywistości i nie mogą być rozpatrywane jako literalna reprezentacja uchwyconej rzeczywistości; uruchamiają pamięć i wyobraźnię (Barthes 1996). Zamieszczone w *Na tropach Smętka* zdjęcia pobitych na wiecu działaczy ruchu polskiego, zasieki przed budynkiem Mazurskiego Komitetu Plebiscytowego tworzą narrację konfrontacji, opisują sytuację oblężonej twierdzy / wyspy / enklawy. To eksplikacja sytuacji zagrożenia, w której tkwili działacze mniejszościowego ruchu polskiego w południowej części Prus Wschodnich. Wańkiewicz zarzucił czytelnika przykładami przemocy fizycznej wobec Linki, Lodowicha, Zientary z Leleszek i innych. Sformułował pesymistyczne wnioski: 1) działania antypolskie były niezwykle zintensyfikowane, konsekwentne i skuteczne; 2) polski rząd zawiódł reprezentantów ruchu polskiego w Prusach, nie udzielając im dostatecznej pomocy finansowej, kadrowej, merytorycznej. Inaczej zdefiniował warstwę fotoikonograficzną Sobociński. Nie zależało mu na opisaniu traumy, a na udokumentowaniu jej przezwyciężenia. Stąd też wszystkie z 36 zdjęć przedstawiają monumentalną architekturę niezniszczonego (!) Olsztyna oraz portrety herosów miejsca – działaczy ruchu

polskiego. Zaprezentowany na zdjęciu gmach teatru nie został opatrzony informacją, że powstał na pamiątkę wygranego przez Niemców plebiscytu. Brak obrazów powojennych ruin (Browarny 2012: 333–249), nieobecność fotografii pokazujących siermiężność życia na nowych ziemiach to strategia, która po 1945 roku zorientowana była na stymulowanie decyzji osadniczych – ważnych dla wyludnionego terenu południowych części byłych Prus Wschodnich (Mazur 1997: 1–48).

Jeśli leksyka związana z plebiscytem miała wysoką frekwencję w *Na tropach Smętka*, to jeszcze liczniej występowała ta dotycząca Grunwaldu – ilustrująca siłę tegoż mitu politycznego i budująca tożsamość narodową (Kałużny 2015). Symbolika zwycięskiej dla Polaków bitwy stała się dla Wańkowicza skutecznym elementem uobecniającym realia polskie i pruskowschodnie. Pisząc o geografii i kulturze, o języku i kulinariach, o militariach i klimacie reporter szukał podobieństw i różnic; przybliżał polskiemu odbiorcy świat za kordonem. „Plebiscyt był straszliwą klęską polskości na tych terenach, klęską omal w dziejach tej ziemi nie notowaną, na pewno dla polskości brzemiennejszą w skutkach niż dla Niemców klęska grunwaldzka” (Wańkowicz 1980: 181). Te słowa Wańkowicza tworzą narrację rozczarowania przegraną i budują dramaturgię fabuły. Tymczasem to nadużycie. W 1920 roku trudno było mieć realną nadzieję na inny wynik plebiscytu. Nie wytrzymują próby czasu zarzuty o zaniedbania polskiego rządu, który w obliczu wojny z bolszewikami, dynamicznej sytuacji na Litwie i na Górnym Śląsku (powstania), skoncentrował się na ochronie wątego *status quo* młodego państwa. Równie naiwne były oczekiwania mocy sprawczej wobec dość słabego przecież ruchu polskiego w Prusach Wschodnich. Repertuar argumentacyjny Wańkowicza uzupełniają: zastraszanie pracowników placówek plebiscytowych, nieumiejętnie prowadzona akcja informacyjna, napływ wyborców spoza granic Prus Wschodnich, karty do głosowania niesłusznie suponujące alternatywę Polska–Prusy Wschodnie zamiast Polska–Niemcy. Jedną z najsilniej ewokowanych przez Wańkowicza przyczyn klęski była agresywna antypolska propaganda ze strony Niemiec, która portretowała kraj nad Wisłą jako zacofany cywilizacyjnie i niedoinwestowany. W *Na tropach Smętka* odnajdziemy epizod wizyty reportera i jego córki w muzeum na olsztyńskim zamku. Na zdjęciach ekspozycji plebiscytowej opisującej realia II RP aktualizuje się stereotyp „polnische Wirtschaft” (Orłowski 1998). Wańkowicz z oburzeniem wylicza składowe tego wizerunku: niski poziom infrastrukturyzacji, brak elektryczności, ubóstwo, bezrobocie, analfabetyzm.

Kolejnym bolesnym dziedzictwem plebiscytu jest według Wańkowicza, wymuszony proces emigracji 9 tysięcy mieszkańców Prus Wschodnich, którzy opowiedzieli się po stronie Polski, a po przegranej obawiali się prześladować. Jego

efektem było dalsze osłabienie struktur ruchu polskiego na tych terenach. U Wańkowicza polskość Mazur i południowej Warmii lat 30. jest ukryta pod grubą warstwą wpływów kultury niemieckiej; to polskość niełatwa, często wstydliva. Mazurzy na przykład nie znają polskich źródeł gwary, którą się posługują. Są jak pan Jourdain z Moliere, który nie wiedział, że mówi prozą. Mazurzy – nawet działacze plebiscytowi – boją się mówić po polsku i posyłać dzieci do polskich szkół, ukrywają polskie modlitewniki. Oto prawdziwe dziedzictwo plebiscytu: polityka wynaradawiania, terror fizyczny, ekonomiczny, psychologiczny. „Stapałem po ziemi, na której polskość parzy. Po ziemi zapomnianej przez nas” – mówi reporter (Wańkowicz 1980: 193).

Retoryka kłęski jest równie silna w reportażach Sobocińskiego, lecz jej wymowa nie jest tożsama. Repertuar epitetów w *Na gruzach Smętka* obejmuje sformułowania: „nieszczęśny plebiscyt” (Sobociński 1947: 69, 85); „tragiczny plebiscyt” (Sobociński 1947: 82), „tragiczne dni owego plebiscytu” (Sobociński 1947 83); „wojna domowa” (Sobociński 1947: 96); „rzecz [...] przegrana z góry” (Sobociński 1947: 97). Sobociński przyznaje, że kłęską była już sama decyzja o plebiscycie skazująca na wybór w poważnym stopniu zgermanizowanych Mazurów i Warmiaków. Głosowanie nazywa gwałcącym „abecadłowe zasady sprawiedliwości” (Sobociński 1947: 83), a o jednym z architektów powersalskiego ładu, Lloydzie George’u, pisze szyderczo „geniusz przewrotności” (Sobociński 1947: 83). Sobociński kataloguje przyczyny przegranej: terror strony niemieckiej, ofensywna propaganda antypolska, której znakiem rozpoznawczym stał się Max Worgitzki, napływ wyborców spoza terenów Prus Wschodnich (głosowania „na nieboszczyków”) oraz stronnictwo członków Komisji Międzysojusznicy. Jak dokumentuje Sobociński, ci ostatni nie reagowali na akty przemocy, nie zapewniali swobody zebrania i swobody wypowiedzi. Znamienna jest eskalacja krytycznych uwag pod adresem nadzoru międzynarodowego. Do argumentów obecnych w publicystyce międzywojnia Sobociński dorzuca te, które wyrosły w nowej sytuacji historycznej i ideologicznej po Jałcie. Pisząc o reprezentantach Wielkiej Brytanii, Francji, Włoch, Japonii w Komisji Międzysojusznicy, suponuje sytuację „zmowy”, która ma charakter całkowicie ahistoryczny. „Faszyści niemiecko-włoscy się zwąchali” (Sobociński 1947: 99) – pisał o rzeczywistości plebiscytowej 1920 roku reporter, uruchamiając poetykę ksenofobii i zemsty za krzywdy zrodzone na gruncie doświadczeń II wojny światowej (Dmitrów 1987). Po 1945 roku antyniemieckość była najważniejszym czynnikiem łączącym zdeintegrowane społeczeństwo polskie, legitymizowała nowy porządek geopolityczny państwa (Szarota 1996). Sobociński stawiał znak równości między nazistami a niemieckimi działaczami plebiscytowymi. „Gdyby tak zbadać życiorysy gestapowców, to

może okazałoby się, że większość z nich to absolwenci kursu z okresu plebiscytowego zaprawieni w dziele znęcania się nad bezbronnym człowiekiem” – grzmiał autor (Sobociński 1947: 99). Zauważmy, że to ten sam gest, który kazał Wańkowiczowi wpisać figury rycerzy krzyżackich w pejzaż Mazur lat 30. O tej ciągłości etykiet i stereotypów pisała Izabela Surynt:

Ta chronologicznie uporządkowana za pomocą etykiet wizja przeszłości relacji polsko-niemieckich, układająca się w łańcuch: Germanin – Krzyżak – Prusak – militarysta – nazista, odzwierciedla z jednej strony „życie” stereotypu Niemca jako „odwiecznego wroga” w jego „unowocześnionych” wariantach, z drugiej zaś – konserwuje narracje o wzajemnych kontaktach jako niekończącym się paśmie konfliktów i zmagani [...] wyżej wymienione postacie utożsamiane z Niemcami należałoby postrzegać raczej jako (re)inkarnacje czy też odsłony tego samego obrazu wroga, objawiającego się wszak w nowym sztafażu, dopasowanym do bieżących warunków, potrzeb i pragnień oraz nasyconym doświadczeniami danego okresu, niż całkowicie nowe kreacje (Surynt 2015, online).

W repertuarze zarzutów Sobocińskiego wobec polskiej akcji agitacyjnej znalazły się działania niedopasowane do horyzontu intelektualnego i wrażliwości mazurskiego i warmińskiego wyborcy. Tutejsi nieufnie spoglądali na przybyszy z „wielkiego świata” przemawiających inteligentnym językiem i odwołujących się do słabo znanych symboli i wartości:

Z Warszawy zjechali się elegancy, wyfraczeni panowie, wymanikirowane i zmanierowane damy, szukające patriotycznych wrażeń. [...] Bankietom i przemówieniom nie było końca, ani miary. Mazur słuchał natchnionych mów, wyszukanych frazesów ojczyźnianych, potakiwał i... ani w ząb nie pojmował. Siedział jak na niemieckim kazaniu (Sobociński 1946: 101).

Sobociński próbował zneutralizować gorycz porażki sprawy polskiej w 1920 roku. Przekonywał, że nie statystyka wyników, ale doświadczenie życia prywatnego mówi o obliczu tej ziemi. Te argumenty historyczno-etniczne poświadczane wyborami językowymi i domowym obyczajem to „polskie podziemie ułożone warstwami pokoleń” (Sobociński 1947: 69). Sobociński miał rację w odniesieniu do realiów warmińskich. Tu klęska nie przybrała wymiarów tak dojmujących jak na Mazurach – silniej związanych z niemiecką kulturą i państwowością. Na Warmii nie upadła „Gazeta Olsztyńska”, wciąż istniały polskie szkoły. Gest przewyciężenia traumas odbywa się u Sobocińskiego na dwóch poziomach. Pierwszy definiuje retoryka „Gazety Olsztyńskiej”, która w dzień po plebiscycie poinformowała swoich czytelników, że ruch polski na Warmii nie składa broni:

Wynik plebiscytu bowiem nie zamknął w grobie sprawy polskiej. Walka toczyć się będzie nadal o zachowanie ducha narodowego i sprawy polskiej, polskiej mowy. Głosy polskie, które padały do urny wyborczej, mają nadzwyczaj ważne znaczenie. Wskazują one, że duch polski na Warmii i Mazurach budzi się do nowego życia i obejmuje coraz to szersze warstwy społeczeństwa, które uległo wpływowi germanizacyjnym. Ziarna zostały rzucone i od nas i od pracy naszej, w przyszłości zależeć będzie, czy ziarna te wydadzą odpowiedni plon (Sobociński 1947: 102).

Drugi poziom funduje spojrzenie z perspektywy powojennej, gdy do Polski włączono ziemie Mazur i Warmii. Sobociński chciał przekonać czytelnika, że klęska plebiscytu otwierała symbolicznie drzwi do zwycięstwa 1945 roku. Wcześniej miał zdarzyć się jeszcze terror hitlerowski i eksterminacja działaczy ruchu polskiego w Niemczech, której symbolem dla działaczy ruchu polskiego z Pomorza i Prus Wschodnich stał się obóz koncentracyjny Stutthof. Sobociński pisał swoje reportaże w chwili, gdy znany już był tragiczny los Barcza, Pieniężnego i wielu innych. „Ale ci hardzi Warmiacy i Mazurzy, choć na gruzach polskości, trwali przecież do ostatka” – pisał reporter (Sobociński 1947: 105). I dla podkreślenia aprobatywnej wobec nowej rzeczywistości postawy politycznej dodał: „Zwycięski żołnierz polski w przymierzu z żołnierzem Armii Czerwonej przekroczył pruski kordon sanitarny i wyrąbał Mazurom drogę do Polski” (Sobociński 1947: 137). Dwie podróże Sobocińskiego prowadziły do rozbieżnych konkluzji. Pierwsza – w 1936 roku – pokazała polskość zamierającą, druga – w 1946 roku – odradzającą się.

Herosi – bohaterowie ruchu polskiego

O ile Leon Sobociński rozpiął topos ziemi dotkniętej terrorem polityki antypolskiej w konwencji faktograficznej relacji, to strategia Wańkowicza miała charakter dojrzałego projektu literackiego. Świadczą o tym m.in.: oryginalna konwencja narracyjna, techniki fabularyzacyjne, kunszt warstwy językowo-stylistycznej oraz literackie portrety postaci. Podsumowując wynik plebiscytu, autor spersonalizował doświadczenie klęski. Namalowane w reportażach portrety działaczy ruchu polskiego przenosiły wydarzenia z pamięci indywidualnej do magazynów pamięci kulturowej:

Ja będę mówił o żonie poległego na posterunku nauczyciela Lanca, o umęczonym poecie mazurskim Kajce, o wdowie po ukamienowanym Lince. Aby ta Polska, która żyje obecnie, aby my i nasze pokolenie współczesne widziało się współuczestnikiem dziejowej zdrady polskiej wobec tej ziemi (Wańkowicz 1980: 178).

Sukces narracji Wańkowicza wziął się z przekroczenia poetyki dokumentu: „[...] nie jechaliśmy liczyć hektarów, sumować eksportu, mierzyć pól, sondować jezior. Jechaliśmy sondować dusze ludzkie” (Wańkowicz 1980: 6). Wizerunki Linki – chłopca z Wawroch, który na konferencji pokojowej w Paryżu orędownął za przyłączeniem Mazur do Polski; Linkowej – samotnej wdowy, nierozumiejącej istoty dziejącej się wokół wielkiej historii; upartego nauczyciela Lanca, który przegrał z terrorem niemieckich bojówek; rodziny Kiwickich – codziennie patrzących na sąsiada-mordercę; poety Kajki – niechętnie odpowiadającego na sformułowane po polsku pytania dziennikarza z Warszawy i wielu innych trwale ukształtowały nasze wyobrażenia o ziemi za kordonem. Dzięki tym portretom polski czytelnik miał szansę zrozumieć codzienność życia na pograniczu i dramat plebiscytowej kłęski. Wańkowicz potrafił nas przekonać, że losy Linki i Lanca są repetycją z dziejów Ludwika Kalksteina, Hieronima Rotha, Wojciecha Kętrzyńskiego, Gustawa Gizewiusza. Terror plebiscytowy – suponuje reporter – to kolejny rozdział okrucieństwa rycerzy znęcających się nad Sienkiewiczowskim Jurandem i grabieży, których dopuścił się na tej ziemi w 1656 roku hetman Gosiewski (a na kartach powieści Kmicic wraz z Tatarami). Plebiscyt zaś to powtórzenie kompromisów traktatów welawsko-bydgoskich, w których Polska zrzekła się zwierzchnictwa w Prusach.

Prusy Wschodnie w ujęciu Wańkowicza to specyficzne pograniczne *genius loci*, które ma swoją estetykę, własny system aksjonormatywny i swoich bohaterów. Reporter portretuje ludzi pogranicza: tłumaczy ich bilingwizm, labilność światopoglądową, indyferentyzm postaw. Portret Mazura znad Jeziora Nidzkiego kończą zdania: „Grenda głosował w czasie plebiscytu za Niemcami i mówi z dziećmi po niemiecku. Grenda rozpromienia się na dźwięk mowy polskiej. Polska o Grendzie nic nie wie, Grenda o Polsce nic nie wie. Grenda to wieki” (Wańkowicz 1980: 100). Polskość tych bohaterów jest nieoczywista, ale – zdaniem reportera – prawdziwa. Linie podziału przebiegają przez rodziny i generacje. Syn Kiwickiego mówi o sobie „Ich bin ein Deutscher” (Wańkowicz 1980: 132), a córka płacze, że relegowali ją z „Bund Deutscher Mädel”. Poplebiscytowa epopeja pogranicza polsko-niemieckiego pokazuje działaczy ruchu polskiego w odmianach ofiar, męczenników i Don Kiszotów (Kąkolewski 1973: 53, 70–71; Heska-Kwaśniewicz 2017: 5–9). Ta rzeczywistość nie napawa optymizmem. Drobna pociechą są posłyszane przez autora „gadki”, dokumentujące, jak żywe jest w kulturach tradycyjnych przekonanie o tym, że nieuchronna kara spada na tych, którzy naruszyli naturalny porządek świata. Jak pisze Ewa Masłowska, kara „przywraca skrzywdzonemu wiarę w sprawiedliwość, w sens moralnego i etycznego porządku świata” (Masłowska 2014: 181). Zgodnie z tą ideą Wańkowicz

z satysfakcją odnotował, że kara dosięgła „pałkarzy” odpowiedzialnych za lincz na Bogumile Lince.

Trzeba jeszcze wspomnieć o wielkich nieobecnych reportażu Wańkowicza. Listę otwiera małżeństwo Seweryna i Wandy Pieniężnych; są na niej m.in. Jan Baczewski, Fryderyk Leyk, Kazimierz Jaroszyk, Michał Lengowski, Alojzy Śliwa, Paweł Sowa. Pominięcie w relacji wielu ważnych postaci życia polskiego Prus Wschodnich nie oznacza słabej penetracji tego środowiska, o czym zaświadczaają przedmowy autorskie do kolejnych wydań reportażu (wydanie z 2010 roku pozwala skonfrontować wstęp z 1936 roku i 1956). Nie wdając się w niuanse spektakularnego sporu sądowego Wańkowicza z Tadeuszem Walichnowskim, uwierzmy autorowi, że nadrzędną racją była ochrona bezpieczeństwa polskich działaczy w Niemczech (Kurzyńska 1977; Ziółkowska-Boehm 2009). Badacze dokładnie skatalogowali uchybienia warstwy faktograficznej dzieła Wańkowicza (Oracki 1959: 341–344; Oracki 1991: 187–189), wytropili błędy historiozoficznych konstrukcji (Traba 2010: 187–192). Każda współczesna (re)wizja doświadczenia plebiscytu 1920 roku, a szerzej – rzeczywistości pruskowschodniej sprzed stulecia – *nolens volens* musi skonfrontować się z projekcją Wańkowicza. Ten potencjał referencyjności i polemiczności wykorzystali autorzy projektów artystycznych powstałych z okazji setnej rocznicy plebiscytu na Warmii, Mazurach i Powiślu w literaturze (Szady 2020), widowiskach audialnych (Staniszewski 2019) oraz w materii teatralnej⁶.

W literackiej kreacji *Wiatru od morza* Żeromskiego, skąd Wańkowicz zaczerpnął ideę Smętka, zły duch odpłynął do Anglii. Nie licząc się z wiarygodnością regionalną (Samp 1984: 147), Wańkowicz przeniósł Smętka z demonologii kaszubskiej i uczynił symbolem szatańskich poczynań państwa niemieckiego wobec Mazurów i Warmiaków. Smętek Wańkowicza ilustrował sytuację opresji wobec polskiej z ducha i tradycji ludności mazurskiej i warmińskiej. To ikona kolonizatora zawłaszczającego terytoria, narzucającego własny porządek i wartości grupom mniejszościowym. Zaprezentowana przez reportera plebiscytowa odsłona dramatu pokazała regres sprawy polskiej w Prusach Wschodnich. Sobociński chciał za wszelką cenę odwrócić wektory interpretacyjne tej pesymistycznej projekcji. Kroczący po „tropach Wańkowicza” i po „gruzach Smętka” reporter odrzucił defetyzm, a wańkowiczowskiego duszka obrzucił epitetami zrównującymi „krzyżactwo”, niemieckość i hitleryzm (Kąkolewski 2017: 30). „zaprzeda-niec, konfident germański, słowem taki volksdeutsch – kanalia służąca interesom

⁶ We wrześniu 2020 roku na deskach Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie odbyła się premiera sztuki będącej adaptacją reportażu Wańkowicza w reżyserii Rudolfa Ziolo.

hitlerowskiej III Rzeszy” (Sobociński 1947: 204) – pisał o Smętku reporter, protegując na ducha ziemi mazurskiej Kołboga.

W 1946 roku na łamach katowickiej „Odry” Ludwik Kohutek – człowiek pogranicza ze Śląska Cieszyńskiego, wiceprezes Towarzystwa Przyjaciół Warmiaków i Mazurów w Krakowie, sumował okoliczności plebiscytowej przegranej, ale mówił *de facto* o sytuacji pojałtańskiej: „o co nam więcej chodzi, czy o lud mazurski, czy o samą ziemię, która poszerza nasze granice i dostęp do morza?” (Kohutek 1946: 5). Publicysta rozprawiał o Mazurach, którzy na jego oczach odchodzili w niebyt jako „relikt czasów przednarodowych”, by przywołać echa ełckiej wystawy (Knyzewski, Żytyniec 2020). Z tym stwierdzeniem korespondują refleksje Janusza Małłka, który stawia retoryczne pytanie: *Plebiscyt z 11 lipca 1920 roku końcem kwestii mazurskiej?* (Małłek 2020: 56). W pierwszej połowie wieku XX, gdy powstawały narracje Wańkowicza i Sobocińskiego, stawało się coraz bardziej oczywiste, że kurczy się przestrzeń dla indyferentnych postaw światopoglądowych. To właśnie dlatego narracja o plebiscycie, tak w polskim, jak i niemieckim dyskursie, musiała być narracją antagonizującą, fundującą ostre podziały na swoich i obcych. Zauważmy, że ani Wańkowicz, ani Sobociński nie przewidzieli dla Mazurów i Warmiaków jakiejś opcji „pomiędzy”.

Wydaje się, że sto lat po wydarzeniach 1920 roku, możliwa jest opowieść o plebiscycie przekraczająca paradygmat konfrontacyjny. Na gruncie non-fiction taką próbę podjęła Beata Szady (Szady 2020: 7–37). Ta młoda reporterka kroczyła tropami reporterskich poprzedników, ale jednocześnie z dezynwolturą odkrywała własne trakty na Warmii i Mazurach Anno Domini 2019 (Chłosta-Zielonka 2020: 304–310). Szady uczyniła z plebiscytu sytuację otwarcia dla swoich refleksji o wczoraj i dziś Warmii i Mazur. Zaproponowane w jej zbiorze przeorientowanie sposobów prezentacji plebiscytu ma swój wymiar epistemologiczny i warsztatowy, opiera się na uprzywilejowaniu prywatnego doświadczenia i poszukiwaniu tropów utrwalonych w pamięci.

Po pierwsze, plebiscyt w narracji Szady to Rubikon – niezbędny element do poznania (i zrozumienia) niejednoznacznej historii, kultury i etyki pogranicza. Po drugie jest on doświadczeniem prywatnym, wyciemnionym z dyskursów wielkiej historii (prywatyzacja doświadczenia historycznego). Stanowi także pretekst do refleksji nad tym, jak pamiętamy i upamiętniamy (dopisanie kolejnych epizodów losów działaczy plebiscytowych, losy miejsc pamięci o plebiscycie). Wreszcie w ujęciu Szady związane z nim miękkie fakty urastają do rangi pełnoprawnych składników warstwy dokumentacyjnej (odkrycia warsztatowe New Journalism).

W ostatnim zdaniu reportażu o plebiscycie na Warmii, Mazurach i Powiślu Beata Szady przywołuje Melchiora Wańkowicza, który zżymał się, próbując

pojąć pokretną logikę pruskowschodnich losów: „Zrozum tu co, człowieku...” Ale w ponowoczesnej, labilnej i sfragmentaryzowanej rzeczywistości XXI wieku powtórzona przez młodą reporterkę kwestia to już nie jest wyraz bezradności epistemologicznej podmiotu, ale tylko retoryczna emfaza.

Bibliografia

- Affelt Waldemar J. (2019), *Miejsce pamięci w zasobie kulturowego dziedzictwa techniki*, „Ochrona Dziedzictwa Kulturowego”, nr 5: 11–31.
- Assmann Jan (2008), *Pamięć kulturowa: pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w czasach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, red. Robert Traba, Warszawa.
- Assmann Aleida (2013), *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Warszawa.
- Barthes Roland (1996), *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa.
- Bednarek Stefan (2012), *Mnemotoposy. Słowo wstępne*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 1: 5–11.
- Bielski Włodzimierz (1933), *Oto Prusy. Karty z księgi niedoli ludności polskiej w Prusach Wschodnich*, Warszawa.
- Bogunia-Borowska Małgorzata (2020), *Wstęp. Katastrofy, kataklizmy, klęski. Narracje, obrazy i reprezentacje dramatycznych zdarzeń w kulturze*, „Kultura Współczesna”, nr 9: 10–15.
- Browarny Wojciech (2012), *Wrocław-niby-Warszawa*, w: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. Hanna Gosk, Kraków.
- Chłosta Jan (1974), *Procesy „Gazety Olsztyńskiej”*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, nr 3.
- Chłosta-Zielonka Joanna (2019), *Affects in Autobiographical Accounts and Poetic Statements about the Plebiscite in Warmia, Mazury and Powiśle in 1920*, „Prace Literaturoznawcze”, nr 7: 141–162.
- Chłosta-Zielonka Joanna (2020), rec. Beata Szady, *Wieczny początek. Warmia i Mazury*, „Prace Literaturoznawcze”, nr 8: 304–310.
- Czapiewski Edward (1994), „*Dziennik Poznański*” wobec kwestii Warmii i Mazur w okresie plebiscytu, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, nr 2/3: 281–294.
- Ćwiek-Rogalska Karolina (2019), *Jak badać pomniki ku czci poległych i zaginionych w I wojnie światowej na „Ziemiach Odzyskanych?”*, w: *Cmentarze i pomniki I wojny światowej po stuleciu: stan badań i ochrony*, red. Małgorzata Karczewska, Białystok: 161–175.
- Daniluk Joanna (2020), *Rola kobiet w akcji plebiscytowej na Warmii, Mazurach i Powiślu w 1920 roku*, „Prace Literaturoznawcze”, nr 8: 71–84.
- Dmitrów Edmund (1987), *Niemcy i okupacja hitlerowska w oczach Polaków. Poglądy i opinie z lat 1945–1948*, Warszawa.
- Domańska Ewa (2006), *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w owej humanistyce*, Poznań.

- Fortyfikacje jako atrakcje turystyczne* (2003), red. Grzegorz Białuński, Giżycko.
- Giertych Jędrzej (1934), *Za północnym kordonem*, Warszawa.
- Glensk Urszula (2014), *Historia słabych. Reportaż i życie w Dwudziestoleciu (1918–1939)*, Kraków.
- Halbwachs Maurice (2008), *Spoleczne ramy pamięci*, przeł. Marcin Król, Warszawa.
- Heska-Kwaśniewicz Krystyna (2017), *Wańkowicz Sienkiewiczem podszyty*, „Guliwer”, nr 1: 5–9.
- Jackiewicz-Garniec Małgorzata; Garniec Mirosław (2001), *Palace i dwory dawnych Prus Wschodnich: dobra utracone czy ocalone?*, Olsztyn.
- Jakutowicz Joanna (2018), *Pomniki pierwszowojenne w Prusach Wschodnich jako miejsce pamięci czy upamiętnienia*, „Ochrona Dziedzictwa Kulturowego”, nr 5: 63–74.
- Kaliszewski Andrzej, Żyrek-Horodyska Edyta (2018), *Kilka uwag o metodach analizy tekstów dziennikarskich ze szczególnym uwzględnieniem reportażu*, w: *Metody badań medjoznawczych i ich zastosowanie*, red. Agnieszka Szymańska, Małgorzata Lisowska-Magdziarz, Agnieszka Hess, Kraków: 113–141.
- Kałużny Jerzy (2007), *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, „Kultura Współczesna” nr 3: 85–103.
- Kąkolewski Igor (2013), *Ewolucja mapy pamięci miasta (od połowy XIV do połowy XX wieku) i próba jej (od)czytania – esej wprowadzający*, w: *Olsztyn jako region pamięci w latach 1945–1989*, red. Krzysztof Narojczyk, Olsztyn.
- Kąkolewski Igor (2017), *Krzyżacy. Przekłęci bohaterowie*, w: *Wyobrażenia przeszłości. Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, red. Robert Traba, Hans Henning Hahn, Kornelia Kończal, Warszawa: 73–96.
- Kąkolewski Krzysztof (1973), *Wańkowicz krzepi*. Z Melchiorzem Wańkowiczem rozmawia Krzysztof Kąkolewski, Warszawa.
- Kempa Robert (2010), *Mazurskie reminiscencje rocznicowe. Powiat giżycki w 90. rocznicę plebiscytu*, „Białostockie Teki Historyczne”, nr 8: 123–136.
- Knyżewski Jakub, Żytyniec Rafał (2020), *EtK 1920. Plebiscyt na Mazurach*, EtK.
- Kohutek Ludwik (1946), *Mazury po prostu*, „Odra”, nr 17–18.
- Kossert Andreas (2017), *Prusy Wschodnie: historia i mit*, tł. Barbara Ostrowska, Warszawa.
- Kucharski Jan (Wszebor) (1938), *Głos ziemi*, Warszawa.
- Kulak Teresa (1991), *Obecność Warmii i Mazur w endeckiej prasie dla ludu przed I wojną światową jako element kształtowania świadomości narodowej*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, nr 1/2: 37–49.
- Kurzyna Mieczysław (1977), *O Melchiorze Wańkowiczu – nie wszystko*, Warszawa.
- Lietz Zygmunt (1958), *Plebiscyt na Powiślu, Warmii i Mazurach w 1920 roku*, Warszawa.
- Limanowski Bolesław (1925), *Mazowsze Pruskie*, Kraków.
- Linek Bernard (2000), *Mit Ziem Odzyskanych w powojennej Polsce na przykładzie Górnego Śląska (wybrane aspekty)*, w: *Nacjonalizm a tożsamość narodowa w Europie Środkowo-Wschodniej w XIX i XX wieku*, red. Bernard Linek, Kai Struve, Opole–Marburg: 229–256.
- Łubieńska Anna (1932), *Moje wspomnienia z plebiscytu na Warmii*, Warszawa.
- Macdonald Sharon (2009), *Difficult heritage. Negotiating the Nazi past in Nuremberg and beyond*, London–New York.
- Małłek Janusz (2020), *Zanik ludu mazurskiego*, Dąbrówno.

- Masłowska Ewa (2014), *Profile winy i kary w ludowym kodeksie moralnym*, w: *Wartości w językowo-kulturowym obrazie świata Słowian i ich sąsiadów*, t. 2, red. Jerzy Bartmiński, Iwona Bielińska-Gardziel, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Lublin: 169–184.
- Mazur Zbigniew (1997), *Albumy o Ziemiach Zachodnich i Północnych*, w: *Wokół niemieckiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych*, red. Zbigniew Mazur, Poznań.
- Mazur Zbigniew (2006), *O legitymizowaniu przynależności Ziem Zachodnich i Północnych do Polski*, w: *Ziemie Odzyskane/Ziemie Zachodnie i Północne 1945–2005*, red. Andrzej Sakson, Poznań 2006: 27–44.
- Mierzwa Waldemar (2020), *Zrozumieć Mazury. Rzecz w 50 odsłonach*, Dąbrówno.
- Minta-Tworzowska Danuta (2015), *O „użyteczności” rozważań nad miejscami i krajozrazami pamięci w archeologii*, w: *Miejsca pamięci. Pradzieje, średniowiecze i współczesność*, red. Bogusław Gediga, Anna Grossman, Wojciech Piotrowski, Biskupin–Wrocław: 13–30.
- Nowacka Beata (2011), „Otworzyć wszystkie, nawet zardzewiałe kłapy chłonne”: reporterskie „sensorium” Melchiora Wańkowicza, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 2: 99–115.
- Nowakowska Ewa (1987), *A dąb rośnie*, „Polityka”, nr 35.
- Ogrodziński Władysław (1976), *Wańkowiczowskie odkrycie Mazur*, „Słowo na Warmii i Mazurach”, nr 31.
- Oracki Tadeusz (1959), *Melchior Wańkowicz, Na tropach Smętka*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, nr 3: 187–189.
- Oracki Tadeusz (1983), *Słownik biograficzny Warmii, Mazur i Powiśla XIX i XX wieku (do 1945 roku)*, Warszawa.
- Oracki Tadeusz (1991), *Smętek na tropach Ziółkowskiej*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, nr 3: 187–189.
- Oracki Tadeusz (2000), *Leon Sobociński*, „Polski Słownik Biograficzny”, t. XXXIX.
- Orłowicz Mieczysław (1923), *Ilustrowany przewodnik po Mazurach Pruskich i Warmii*, Warszawa.
- Orłowski Hubert (1998), *Polnische Wirtschaft. Nowoczesny niemiecki dyskurs o Polsce*, tł. Izabela Sellmer i Sven Sellmer, Olsztyn.
- Ożóg Kazimierz (2007), *Rzeczpospolita Pomnikowa w poszukiwaniu utraconej tożsamości*, w: *Wokół tożsamości: teorie, wymiary, ekspresje*, red. Irena Borowik, Katarzyna Leszczyńska, Kraków: 179–189.
- Pamięć zbiorowa i kulturowa. Perspektywa niemiecka* (2009), red. Magdalena Saryusz-Wolska, Kraków.
- Plebiscyty jako metoda rozwiązywania konfliktów międzynarodowych. W 90. rocznicę plebiscytów na Warmii, Mazurach i Powiślu* (2010), red. Stanisław Achremczyk, Olsztyn.
- Plebiscyty na Warmii, Mazurach i Powiślu w 1920 roku. Wybór źródeł* (1986), oprac. Piotr Stawecki, Wojciech Wrześniński, Olsztyn.
- Płoski Adam (2007), *Dziedzictwo przemysłowe regionu Warmii i Mazur drugiej połowy XIX w oraz przełomu XIX i XX wieku*, w: *Pogranicza. Przestrzeń kulturowa*, red. Stanisław Achremczyk, Olsztyn: 77–88.
- Polska opinia publiczna wobec Prus Wschodnich w XIX i XX wieku* (1997), red. Norbert Kasperek, Andrzej Staniszewski, Olsztyn.

- Rajewski Adam (2013), *Rozważania na temat Assmannowskiej teorii pamięci*, „Rocznik Antropologii Historii”, z. 1: 187–202.
- Rewski Zbigniew (1949), *O odprusaczenie architektury ziem zachodnich*, „Odra”, nr 7.
- Rybicka Elżbieta (2008), *Miejsce, pamięć, literatura: w perspektywie geopoetyki*, „Teksty Drugie”, nr 1/2: 19–32.
- Sakson Andrzej (2017), *Dziedzictwo Prus Wschodnich: socjologiczne i historyczne studia o regionie*, Dabrówno.
- Samp Jerzy (1984), *Smętek: studium kreacji literackich*, Gdańsk.
- Sierocki Radosław, Rafał Kleśta-Nawrocki, Jarosław Kowalewski (2014), *Praktykowanie pamięci. Olsztynianie – rekoniesans antropologiczny*, Olsztyn.
- Sobociński Leon (1937–1938), *Krwią i łzami. Zarys dziejów plebiscytu na Warmii, Mazurach i Ziemi Malborskiej*, „Gazeta Gdańska” (60 odcinków).
- Sobociński Leon (1946), *Ziemia mazurska za drutami*, „Polska Zachodnia”, nr 20–36 (17 odcinków cyklu).
- Sobociński Leon (1947), *Na gruzach Smętka*, Warszawa.
- Sobociński Leon (1948), *Prasa polska na Mazurach. Od „Poczty Królewieckiej” do „Gazety Olsztyńskiej”*, „Prasa Polska”, nr 8–18 (11 odcinków cyklu).
- Sobociński Leon (1960), *W epoce Hitlera*, oprac. Wojciech Wrzeński, „Warmia i Mazury”, nr 2: 12–16, nr 3: 11–13.
- Srokowski Stanisław (1929), *Prusy Wschodnie: kraj i ludzie*, Warszawa.
- Staniszewski Andrzej (1984), *Na tropach Smętka*, „Fakty”, nr 36.
- Staniszewski Andrzej (1989), *Ojców mowy, ojców wiary: historia i współczesność na łamach „Gazety Olsztyńskiej” 1886–1939*, Warszawa.
- Staniszewski Łukasz (2019), *Ślady na śniegu. Słuchowisko*, Polskie Radio Olsztyn.
- Strzyżewska Małgorzata (1991), *Prasa polska Warmii i Mazur 1718–1939*, Olsztyn.
- Szady Beata (2020), *Wieczny początek. Warmia i Mazury*, Wołowiec.
- Szarota Tomasz (1996), *Polacy i Niemcy: wzajemne postrzeganie i stereotypy*, Warszawa.
- Szczęśna Ewa (2010), *Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekoniesanse. Wprowadzenie*, w: *Komparatystyka dzisiaj. Problemy teoretyczne*, t. 1, red. Ewa Szczęśna, Edward Kasperski, Kraków: 5–11.
- Szpociński Andrzej (2003), *Miejsca pamięci*, „Borussia”, nr 29: 17–23.
- Tobaszewska Justyna (2013), *Od literatury jako medium pamięci do poetyki pamięci*, „Pamiętnik Literacki”, z. 4: 53–72.
- Traba Robert (2005), *Wschodniopruskość. Tożsamość regionalna i narodowa w kulturze politycznej Niemiec*, Poznań.
- Traba Robert (2010), *Wstęp*, w: Melchior Wańkowicz, *W kościołach Meksyku. Opierzona rewolucja. Na tropach Smętka*, Kraków.
- Traba Robert (2020), *Po co pamiętać o klęskach? Plebiscyt 1920 roku i historia pewnego złudzenia*, „Mówią Wieki” nr 7: 6–10.
- Wakar Andrzej, Wrzeński Wojciech (1986), *„Gazeta Olsztyńska” w latach 1886–1939*, Olsztyn 1986.
- Wańkowicz Melchior (1980), *Na tropach Smętka*, Kraków.
- Wańkowicz Melchior (2010), *Karafka La Fontaine’a*, t. 1, Warszawa.
- Wisłocki Adam (1983), *Gwałty niemieckie na Mazurach i Warmii*, w: *7599 dni Drugiej Rzeczypospolitej*, wybór i oprac. Kazimierz Koźniewski, Ewa Sabelanka, Warszawa: 27–31.

- Wolny-Zmorzyński Kazimierz (1999), *Wokół twórczości Melchiora Wańkowicza: w stronę dziennikarstwa, socjologii, polityki oraz krytyki literackiej*, Kraków.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, Kaliszewski Andrzej, Furman Wojciech (2009), *Gatunki dziennikarskie: teoria, praktyka, język*, Warszawa.
- Wóycicki Kazimierz (2014), *Przemiany opowieści elementarnej. Tezy do dyskusji*, w: *Historia Polski od nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, red. Robert Kostro, Kazimierz Wóycicki, Warszawa: 216–239.
- Wrzesiński Wojciech (1974), *Plebiscyty na Warmii, Mazurach i Powiślu w 1920 roku*, Olsztyn.
- Wrzesiński Wojciech (2010), *Polska – Prusy Wschodnie: plebiscyty na Warmii i Mazurach oraz na Powiślu w 1920 roku*, Olsztyn.
- Wspólne dziedzictwo? Ze studiów nad stosunkiem do spuścizny kulturowej na Ziemiach Zachodnich i Północnych* (2000), red. Zbigniew Mazur, Poznań.
- Ziemie Odzyskane 1945–2005. Ziemie Zachodnie i Północne, 60 lat w granicach państwa polskiego* (2006), red. Andrzej Sakson, Poznań.
- Zimnoch Mateusz (2012), *Fikcja jako prawda. Referencyjność reportażu ponowoczesnego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski”, nr 1: 44–66.
- Ziółkowska-Boehm Aleksandra (2009), *Na tropach Wańkowicza po latach*, Warszawa.
- Żeromski Stefan (1920), *Itawa – Kwidzyn – Malborg*, w: tenże, *Inter arma*, Warszawa.

Netografia

- Bohaterowie plebiscytu* (Instytut Północny w Olsztynie), <http://ip.olsztyn.pl/wystawa-online> [dostęp: 1.01.2021].
- Die Volksabstimmung in Ost- und Westpreußen am 11. Juli 1920 / Plebiscyt w Prusach Wschodnich i Zachodnich 11 lipca 1920 roku* (Kulturzentrum Ostpreussen w Ellingen) [dostęp: 12.01.2021].
- Elk 1920. Plebiscyt na Mazurach*, <https://muzeum.elk.pl/wystawy/3wystawy-wirtualne/elk-1920-plebiscyt-na-mazurach-2/2307> [dostęp: 12.01.2021].
- Kałużny Jerzy (2015), *Wielkie bitwy w niemieckiej i polskiej pamięci zbiorowej* (Las Teutoburski i Grunwald) w: *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/8> [dostęp: 20.11.2020].
- Kamienie milowe pamięci – w stulecie plebiscytu 1920 roku* (2020), https://www.youtube.com/watch?v=253vW6_ehdY – film [dostęp: 2.11.2020].
- Kuźniewski Bogumił (2020), *Tannenberg – Denkmal. Wielkość i upadek*, w: *Wersal, plebiscyt i co dalej na Warmii i Mazurach*, oprac. Anna Kruszewska, <https://m.wmwm.pl/2020/06/orig/katalog-muzeum-2020-strony-internet-6737.pdf> [dostęp: 12.01.2021].
- Mierzwiński Sebastian (2020), *Łańcuch zawilej przeszłości*, w: *Wersal, plebiscyt i co dalej na Warmii i Mazurach*, oprac. Anna Kruszewska, <https://m.wmwm.pl/2020/06/orig/katalog-muzeum-2020-strony-internet-6737.pdf> [dostęp: 12.01.2021].
- Oblicza plebiscytu: pomniki plebiscytowe* (2013), film, <https://obliczablebiscytu.powiat-szczycienski.pl/15381,Pomniki-plebiscytowe.html> [dostęp: 12.04.2021].
- Plebiscyt 1920* (Wojewódzka Biblioteka Publiczna), <https://www.wbp.olsztyn.pl/plebiscyty-1920-o-projekcie> [dostęp: 5.01.2021].
- Plebiscyt 1920. Walka o polskość Warmii, Mazur i Powiśla* pdf (Instytut Pamięci Narodowej), <https://ipn.gov.pl/pl/edukacja-1/wystawy/103095,Wystawa-Plebiscyt-1920-roku-Walka-o-Polskosc-Warmii-Mazur-i-Powisla.html> [dostęp: 12.01.2021].

Surynt Izabela (2015), *Krzyżak*, w: *Interakcje. Leksykon komunikowania polsko-niemieckiego*, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/58> [dostęp: 1.02.2020].

Wersal, plebiscyt i co dalej na Warmii i Mazurach? (2020), oprac. Anna Kruszewska, <https://m.wmwm.pl/2020/06/orig/katalog-muzeum-2020-strony-internet-6737.pdf> [dostęp: 12.01.2021].

O TEATRZE

DOI: 10.31648/pl.6992

ALEKSANDRA KOMAN

Pedagogical University of Krakow

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5352-1665>

e-mail: aleksandra.koman1@student.up.krakow.pl

Turandot Carla Gozziego na scenie Teatru Ludowego w Nowej Hucie

Turandot by Carlo Gozzi on the Stage of the Ludowy Theatre [the Folk Theatre] in Nowa Huta

Słowa kluczowe: Carlo Gozzi, *Turandot*, Krystyna Skuszanka, socrealizm, Polski Październik
Keywords: Carlo Gozzi, *Turandot*, Krystyna Skuszanka, socialist realism, Polish October

Abstract

The cultural peculiarity of Nowa Huta, a city founded after World War II, resulted from the lack of any artistic habits of the young audience. It was the Ludowy Theatre which, since 1955, had been bearing the responsibility for shaping up the expectations of the spectators in the new district of Krakow [Cracow] – dynamically developing but still devoid of any cultural foundations. The team of Skuszanka soon gained recognition among critics and elevated the newly created institution to the rank of an equal partner in the nationwide cultural exchange. The image of the Ludowy Theatre as a centre of progressive and experimental art quickly became even more profound, since it looked modern compared to the rather monotonous background of Krakow's theatres at that time. Thus, it became an institution whose opening, coinciding with the symbolic date of the Polish October, inaugurates a new season of the theatrical research. The aim of this paper is to illustrate this phenomenon by describing and analysing the performance that many of the contemporary critics called the flagship spectacle of the Nowa Huta theatre, i.e. Princess *Turandot* by Carlo Gozzi, directed by Krystyna Skuszanka. This play, drawing on fairy-tale plots and colourful Italian folk comedies, became not only an expression of opposition to socialist realism, but also a harbinger of the future activities of this institution, and perhaps even a reflection of the condition of the Polish theatre at that time.

Na doniosłe znaczenie Teatru Ludowego dla życia artystycznego i kulturalnego Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej wskazuje kilka istotnych faktów. Chciałoby się powiedzieć, że najdobitniej dowodzi tego sama nazwa placówki, która szczególnie zgrabnie wkomponowuje się w klimat epoki, zakładając pewną odgórnie przypisaną do tego teatru cechę czy przeznaczenie. Równie znamieny (jeśli nie ważniejszy) jest jednak moment powstania Teatru Ludowego (3 XII 1955), który rodzi się na fali „odwilży” lat 1953–1957. Maria Napiontkowa (Napiontkowa 2012: 10) wyróżnia kilka okoliczności, które doprowadziły do względnej swobody artystycznej kierownictw teatrów tego okresu: dezorientacja w aparacie władzy, niepowodzenie Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych, a także niewydolność finansowa polskiej gospodarki (która wymusiła na władzach zwrócenie większej uwagi na dochód ze sprzedaży biletów, a co za tym idzie – na uwzględnienie preferencji repertuarowych publiczności). Te uwarunkowania sprawiły, że w połowie 1953 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki przyznało teatrom prawo do samodzielnego decydowania o repertuarze w danym sezonie (oczywiście po uwzględnieniu ogólnych wytycznych Ministerstwa oraz po skonsultowaniu się z lokalnymi wydziałami kultury PZPR). I chociaż planowano wzmożone kontrole, mające na celu przywrócenie utraconego „porządku” na scenach polskich, to powrót do stanu rzeczy sprzed 1956 roku już nigdy nie był możliwy.

Czy nowo otwarty w 1955 roku teatr „ludowy” w Nowej Hucie był gotowy na przyjęcie owych zmian? Niezupełnie. Nie miał on bowiem jeszcze widowni. Nowa Huta, licząca wtedy ponad 60 tysięcy mieszkańców – głównie robotników pochodzenia wiejskiego – była dzielnicą o dość specyficznej charakterystyce społecznej i kulturowej. Brak jakichkolwiek wspólnie wypracowanych tradycji kulturalnych, a zarazem niski odsetek inteligencji nakładały na pierwszy teatr zawodowy w Nowej Hucie wielką odpowiedzialność społeczną (Broniowska, Lenczowski 1988).

W takich właśnie realiach miała miejsce premiera *Księżniczki Turandot* Carla Gozziego (reż. Krystyna Skuszanka, Jerzy Krasowski, scen. Józef Czajna, muz. Stanisław Skrowaczewski, Teatr Ludowy w Nowej Hucie, 21 I 1956). Spektakl powstał zatem w atmosferze wielkiego wyczekiwania i niepokoju co do przyszłości teatru oraz jego relacji z widzem. W jaki sposób wpłynęła na nie premiera dramatu Gozziego? „Po premierze nastąpiła niebezpieczna cisza. Widownia nie rozumiała sztuki. Jej lekkie aluzje okazały się nazbyt trudne. Forma – nazbyt wyrafinowana” – pisze Jan Paweł Gawlik dla „Nowej Kultury” (Gawlik 1956)¹.

¹ Ponieważ powyższy artykuł powstał na podstawie materiałów dostępnych w archiwum Teatru Ludowego w Krakowie najczęściej w postaci wycinków z ukazujących się w latach pięćdziesiątych

Czy był to zatem spektakl nieudany? Punktem wyjścia dla niniejszego artykułu będzie stwierdzenie Andrzeja Krala, który nazywa nowohucką *Księżniczkę Turandot* „przedstawieniem-programem, przedstawieniem-manifestem i przedstawieniem-polemiką” (Kral 1956). W jakim zakresie inscenizacja ta stała się programem-manifestem, a w jakim polemiką? Z jakimi koncepcjami teatralnymi usiłowała ona polemizować? Niniejszy tekst ma na celu przybliżyć recepcję krytyczną przedstawienia i zaprezentować wybrane recenzje w kontekście repertuaru teatru polskiego okresu „odwilży” (1953–1957).

Warto już na wstępie zaznaczyć, iż większość przedstawień omawianego przeze mnie okresu to, jak dowodzi Joanna Krakowska, „teatralne dyskursy”. Jej definicja przedstawienia teatralnego opiera się na ukazaniu spektaklu jako dyskursu i na zdecydowanym odrzuceniu koncepcji jego efemeryczności:

Przedstawienie rozumiane jako dyskurs nie jest rekonstrukcją ani odpowiadaniem na pytanie, jak przedstawienie wyglądało, tylko sprawdzeniem jak działało, jak mogło działać, na jakim paliwie i z jakim skutkiem. Jak wyglądało – okazuje się bowiem bez znaczenia, jeśli nie wiemy, co dla współczesnych oznaczał na przykład czerwony, a nie zielony kolor kanapy. Jeśli nie wiemy, co było nowatorskie, a co stereotypowe. Jeśli nie dowiemy się, z jakimi oczekiwaniami przychodziła do teatru publiczność i w jakim pomieszczeniu mogła hipotetycznie go opuszczać (Krakowska 2016: 11).

Można by zatem pokusić się o stwierdzenie, że historia teatru PRL-u to po-niekąd historia ówczesnego życia publicznego. Jest to historia opowiedziana, między innymi, językiem teatru, który nigdy wcześniej ani nigdy później nie był kontrolowany z takim zaangażowaniem partii rządzącej i na taką skalę, jak odbywało się to w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (a w szczególności na początku lat pięćdziesiątych).

Kiedy trzeciego grudnia 1955 roku Teatr Ludowy w Nowej Hucie inaugurował początek swej działalności premierą *Krakowiaków i górali*, nikt nie przypuszczał, że kilka lat później stanie się on symbolem artystycznej niezależności i oswobodzenia ze schematyzmu sztuki socjalistycznej. Opera Bogusławskiego, będąca lekkim muzycznym utworem o cechach farsy, naznaczyła moment otwarcia Teatru Ludowego atmosferą pewnej beztroski i lekkości. „Jestem pewien, że gdyby rozpisano wśród autorów współczesnych konkurs na sztukę teatralną dla otwarcia teatru w Nowej Hucie – wygrałby i tak Wojciech Bogusławski *Krakowiakami i Góralami* stworzonymi 161 lat temu” – pisał w recenzji spektaklu

XX wieku gazet codziennych, nie ma możliwości wskazania stron, na których były zamieszczone cytowane recenzje.

Wandy Wróblewskiej Sławomir Mrożek. „Skąd ta zadziwiająca żywotność i aktualność *Cudu mniemanego* na deskach najmłodszej w Polsce sceny, w najmłodszym mieście? Odpowiedź jest prosta: niekłamana ludowość i narodowość sztuki. Stąd pochodzi absolutne przystosowanie utworu napisanego tak dawno do zapotrzebowania współczesnego i to właśnie w Nowej Hucie” (Mrożek 1956). Mrożek z wielkim entuzjazmem wypowiadał się o tych elementach *Krakowiaków i górali*, dzięki którym sztuka Bogusławskiego aktualizowała się na oczach nowohuckiej publiczności. Bohaterowie sztuki to przecież przodkowie tych krakowiaków i górali, którzy przybyli ze wsi podkrakowskich, rzeszowskich czy podhalańskich, by wspólnie zbudować Nową Hutę. Jeśli weźmie się dodatkowo pod uwagę miejsce akcji (pobliską Mogiłę) i ideę – zjednoczenie ludu dla narodowego dobra – oraz motywy słowiańskie, szlacheckie albo obecność tańców narodowych (takich jak mazurek, polka czy krakowiak), jasne się stanie, dlaczego Mrożek (podobnie jak większość pozostałych recenzentów) uważał rozpoczęcie sezonu od *Krakowiaków i górali* za inicjatywę nadzwyczaj udaną. Teatr Ludowy zdawał się zatem tą premierą spełniać obronę przez siebie misję, gdyż przyciągał widza do teatru i zadowalał go w zupełności. Nie bez powodu Olgierd Jędrzejczyk pisał na łamach „Gazety Krakowskiej” (11 XII 1955, nr 294), iż pierwsze przedstawienie Teatru Ludowego „świadczy o tym, że teatr w Nowej Hucie – jego zespół i kierownictwo – właściwie rozumieją swoje miejsce w reprezentowaniu sztuki godnej pierwszego socjalistycznego miasta w Polsce”. Rozumieli je jednak przez krótki czas.

21 stycznia 1956 roku odbywa się premiera *Księżniczki Turandot* Carla Gozziego. O ile w przypadku pierwszego spektaklu zarówno nowohucianie, jak i krytycy przyjęli z dużym entuzjazmem nową placówkę kulturalną, o tyle jej następne premiery, a zwłaszcza *Księżniczka Turandot* w inscenizacji Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego, wzbudziły liczne zastrzeżenia w kręgach literacko-teatralnych i dały początek ciągnącej się później przez wiele lat intensywnej i momentami nader gwałtownej dyskusji na temat odważnych poczynań najmłodszej w Polsce sceny.

W recenzjach *Księżniczki Turandot* często pojawiał się sarkastyczny ton, z jakim świadkowie przedstawienia wypowiadali się o przerysowanej grze aktorskiej, wynikającej – zdaje się – przynajmniej po części z pewnych odgórných, groteskowych założeń gatunkowych komedii dell’arte. „Przerysowanie wszystkiego za wszelką cenę, bez gradacji, finezji i wyboru nie da nam nigdy groteski” – protestował Mrożek (Mrożek 1956) przeciwko zbyt prostym rozwiązaniom aktorskim. Greń natomiast widział w sposobie recytowania odtwórców ról *Turandot* „interesujące aktorstwo na zasadzie ekspresjonistycznych kontrastów” (Greń

1956). Niezależnie jednak od wrażeń estetycznych pewien manieryzm gry aktorskiej z pewnością dał się zauważyć – owo przerysowanie postaci było prawdopodobnie wpisane w wymowę całości przedstawienia, w tym także projektu scenograficznego Józefa Szajny (o którym poniżej). Natomiast z sarkastycznych, aczkolwiek dyplomatycznych, komentarzy recenzentów niewiele pozytywów można wyciągnąć na temat gry aktorskiej odtwórczyni roli głównej. Efektem niezbyt trafionych prób Marianny Gdowskiej zarysowania postaci Turandot, w opinii Szczawińskiego, było „roztrzępane, uparte dziecko”. Podobnie sprawa miała się z grą Adeli Zgrzybłowskiej, która rzekomo pozbawiona była zabarwienia satyryczno-humorystycznego. Niestety „obie aktorki nie zrozumiały, iż trzeba pokazać tu całą bezwzględność i okrucieństwo królowej, a równocześnie przemianę w człowieka pod wpływem rodzącego się w jej sercu uczucia” – pisał Olgierd Jędrzejczak dla „Gazety Robotniczej” (Jędrzejczak 1956). Witold Pyrkosz natomiast miał przed sobą zadanie nieco inne. Kalaf to postać mniej groteskowa, bardziej wiarygodna – aktor musiał więc nakreślić ją w kluczu realistycznym, starając się nie wyłamywać z nadrzędnej, groteskowej koncepcji przedstawienia. Być może z tego właśnie powodu niektórzy krytycy zarzucali aktorowi, iż wypowieda swoje kwestie, w porównaniu z resztą aktorów, dość bezbarwnie, choć i w tej sprawie opinie były podzielone. W recenzjach wspomniani byli także Zdzisław Leśniak (Truffaldino), Tadeusz Szaniecki (Brighella), Jerzy Przybylski (Barach), natomiast największą sympatię wśród widzów zaskarbił sobie, zgodnie z opinią Danuty Warneckiej (Warnecka 1956), Edward Rączkowski w roli cesarza Altuma (w ocenie tej kreacji pozostawali zgodni także inni recenzenci).

Ogólnie mówiąc, gra aktorska w momencie wystawiania *Turandot* wydawała się pozostawiać wiele do życzenia, choć trudno jest nie ulec wrażeniu, iż młody, ambitny, (mimo że jeszcze niedoświadczony) zespół swą mentalnością przystawał do progresywnych ukierunkowań Skuszanki. A było to rzeczywiście przedstawienie nowoczesne – być może nie w tym znaczeniu nowoczesności, jakie było Skuszance najbliższe, tj. bojowości politycznej, ale z całą pewnością łamało niejedną konwencję. Nowoczesność nowohuckiej *Turandot* objawiała się, rzekłabym, na dwóch płaszczyznach. Pierwszą jest oczywiście sama treść, która została wzbogacona o zręcznie wplecione w całość dowcipne komentarze na temat ówczesnej rzeczywistości, a drugą towarzysząca jej awangardowość scenografii Józefa Szajny. Zacznijmy od tej drugiej.

Józef Szajna dał się poznać jako utalentowany malarz, reżyser i dyrektor teatralny, początkowo rozgłos zdobył jednak jako ciekawy formalnie scenograf „odwilżowych” spektakli Krystyny Skuszanki. W 1952 roku ukończył grafikę na krakowskiej ASP, jednak, odczuwając ograniczenia wynikające

z dwuwymiarowości, zaczął interesować się organizowaniem przestrzeni scenicznej. Rok później skończył scenografię, która do 1963 roku będzie stanowić jego główne zajęcie (jest to rok, w którym Szajna przejął dyrekcję Teatru Ludowego). Teatr Skuszanki i Krasowskiego stał się pierwszym miejscem, w którym mógł zaistnieć jako artysta. Swoje koncepcje organizacji przestrzeni scenicznej wzbogacił o warsztat malarza – jego plastyczne wizje ilustrowania tekstu dramatycznego były prawdziwie odkrywczym i zapewniły mu rozgłos w krakowskim środowisku teatralnym. Scenografia Szajny charakteryzuje się tym, iż nie jest jedynie naturalistycznym chwytem tłumaczenia okoliczności akcji – jest plastycznym skrótem, abstrakcyjną syntezą.

Szajna poznał Skuszankę i Krasowskiego w Opolu, bardzo szybko odnajdując w nich przyjaciół, a jednocześnie artystów, którzy rozumieli sztukę w podobny jak on sposób. Początkowo współpracowali przy wystawianiu sztuk dla Teatru Ziemi Opolskiej, jednak kiedy Centralny Zarząd Teatrów wydał decyzję o przeniesieniu artystycznego małżeństwa do teatru w Nowej Hucie, jak łatwo się domyślić, Szajna został jego scenografem. To właśnie twórcza współpraca tych trojga, nie dwojga, artystów nadała sztuce Teatru Ludowego tak oryginalny kształt.

Przedstawienie *Księżniczki Turandot* miało, jak już wielokrotnie zostało powiedziane, oczarować widza nieobytego w kulturze, częstokroć po raz pierwszy przekraczającego próg teatru. Dlatego chyba spektakl obfitował w dźwięki i kolory – zgodnie z relacjami recenzentów kilkakrotnie zmieniał się w barwny, zjawiskowy, karnawałowy pochód. Być może rzeczywiście owa feeryczność przedstawienia przyczyniała się w pewnym stopniu do „przyciągnięcia” widza do teatru. Widza utożsamiającego „włoskość” z pewną beztróską i barwnością, także na poziomie kultury. Stanowiła jednak pewien rodzaj przejawskrawienia dla krytyków takich jak Hutnicki (Hutnicki 1956), który na łamach „Budujmy Socjalizm” skarżył się na zbytnią „jarmarczność” spektaklu (warto jednak zaznaczyć, że „Budujmy Socjalizm” to pismo Komitetu Powiatowego PZPR, Powiatowej Rady ZZ i Powiatowego Zarządu ZMP przy Nowej Hucie – była to zatem gazeta zakładowa skierowana do bardzo konkretnego odbiorcy).

Akcja sztuki rozpoczyna się od sceny spotkania Kalafa i jego nauczyciela Baracha, którzy, zmuszeni do opuszczenia rodzimego miasta, spotykają się w Pekinie. Nad sceną zawieszona była płaska, okrągła płyta – coś na podobieństwo talerza – a na nim widniały głowy śmiałków, którzy ubiegali się o rękę okrutnej księżniczki. Podczas gdy Barach opowiadał byłemu wychowankowi o krwawych rządach Turandot, na talerz spadała kolejna głowa, a pozostałe obracały się ku niej, jakby chciały się jej przyjrzeć. Abstrakcyjność i symboliczność tej ilustracji dalekie były od naturalistycznych odzwierciedleń świata fizycznego, a jednak

wyrażały najważniejsze fakty i znaczenia. Podobnie było z pozostałymi scenami spektaklu, w których fragmentaryzm scenografii stanowił plastyczną syntezę treści.

Scenografia Szajny urzeka tym, że nigdy nie jest jedynie estetycznym dopełnieniem fabuły oraz tłem objaśniającym okoliczności akcji, ale posunięta jest o krok dalej: ona dramat interpretuje i komentuje – nie jest to zresztą cechą scenografii tylko tego konkretnego przedstawienia, ale cechą scenograficznej twórczości Szajny w ogóle. Rok premiery *Księżniczki Turandot* to jednak okres, w którym „te-art” (por. Dorak-Wojakowska 2017) nowego scenografa Teatru Ludowego dopiero zaczynał się kształtować, stanowił więc pewnego rodzaju objawienie. Nic więc dziwnego, że zebrał niezliczone wyrazy uznania ze strony zgodnych w tej kwestii krytyków (a przypomnijmy, że trudno o zgodność opinii w przypadku nowohuckiej *Księżniczki Turandot*). Recenzenci chwalili bajkowe chwytły z zapadnią i aktorami ulatującymi do wieży, doskonale rozwiązania szybkiej zmiany dekoracji, pomysłowe, choć niezwykle oszczędne rozmieszczenie rekwizytów, w których zawarta była cała myśl inscenizatora.

Najbardziej jednak szokujące w scenografii Szajny były elementy burzące spójność logiczną i czasoprzestrzenną. Zegarek na ręce Kalafa, trampki z PDT na nogach generała, tenisówki z Chełmka na nogach chińskich książąt, melonik i muszka cesarskiego ministra, Skiryňa w nowoczesnych damskich spodniach i butach na wysokim obcasie, wojsko w amerykańskich białych hełmach z pałkami i aparatem fotograficznym – jednym słowem: pomieszanie epok i stylu. Co ciekawe – współczesne odniesienia zdawały się w tym przypadku akcentować pewne założeniowe cechy gatunkowe komedii dell'arte – chodziło oczywiście o podkreślenie umowności widowiska scenicznego oraz jego groteskowości. Recenzenci oklaskiwali, a widzowie? Nie wiem, na ile dla publiczności nowohuckiej tego rodzaju niespójności mogły być dezorientujące, jednak myślę, że barwna otoczka plastyczna *Księżniczki Turandot* mimo wszystko była dla przeciętnego widza przystępna. Kolorowe kostiumy, wprowadzające w świat egzotyki Orientu oraz w atmosferę baśni, maski, które nosiła część świty cesarza, liczne pochody w takt sugestywnej muzyki Skrowaczewskiego zamieniały momentami spektakl w wielobarwne, przejmujące widowisko.

„Są sztuki, które wywołują gwałtowną tęsknotę za dobrym teatrem. Sztuki, które przed świadomym artystą otwierają nieograniczone możliwości twórcze: własnego, nowoczesnego patrzenia na teatr” – taką refleksją na temat *Turandot* Skuszanki rozpoczął Zygmunt Greń swą recenzją, w której zwracał uwagę na bardzo ważną dla interpretacji sztuki kwestię: mniej istotne jest to, że kapryśną księżniczkę zdobywa wreszcie Kalaf – pytanie brzmi: dlaczego ją zdobywa? Być

może to nie kaprys i naiwne uprzedzenia skłaniają księżniczkę do tak krwawych poczynań? Być może w księżniczce zrodziła się chęć buntu oraz potrzeba równości i wolności, które ma szansę osiągnąć jedynie poprzez intelekt? W tym kluczu właśnie *Księżniczkę Turandot* odczytywał Schiller, tęskniący do teatru ideowego i bogatego. Jak odczytała go Skuszanka? Greń stwierdził, iż decyzja reżyserki o wystawieniu tego dramatu wynikała z jeszcze innej tęsknoty – tęsknoty do „czegoś odmiennego” w ówczesnym teatrze (co oczywiście znajdowałoby uzasadnienie w deklarowanej niechęci Skuszanki do konwencjonalizmu). Uswójcześnionym wystawieniem *Księżniczki Turandot*, wykorzystaniem jej potencjału ideowo-satyrycznego polemizowała Skuszanka z innymi teatrami. Zofia Sieradzka twierdziła nawet (i to z perspektywy krytyka, oglądającego *Turandot* gościnnie wystawianą w Warszawie – a więc pozbawioną niektórych pomysłowych rozwiązań technicznych Szajny), że najmłodsza scena w Polsce w bardzo krótkim czasie zdołała jakością swych przedstawień prześcignąć większość placówek w naszym kraju i że zyskała sobie miano jednego z najlepszych teatrów tamtego okresu. Recenzując spektakl, Sieradzka, podchodząca do wyborów repertuarowych Teatru Ludowego z wielkim entuzjazmem, usprawiedliwiała ambitny poziom przedstawienia takim stwierdzeniem: „I choć nie wszystko dochodzi z pewnością do świadomości każdego nowohuckiego widza, myślę, że przedstawienie swój główny cel spełnia, przyciąga bowiem ludzi do teatru i pobudza ich fantazję” (Sieradzka 1956).

Sam wybór dzieła dramatycznego, które czerpało z komedii dell’arte, był zabiegiem wprowadzającym zamieszanie w ówczesnym świecie teatralnym, gdyż nie spodziewano się czegoś tak odległego od obowiązującej socjalistycznej zasady odwzorowania na scenie realnego życia. Nietrudno było jednak dostrzec związek pozornie niecodziennych spraw bajki z życiem. Nie bez powodu nowohucką inscenizację *Turandot* komentowano najczęściej w kategoriach „nowoczesności” i „młodości”. W jaki sposób owo przedstawienie aktualizowało się na scenie Teatru Ludowego? Nie chodziło chyba przecież o uniwersalne maski komedii dell’arte, które od XVI wieku aż po dziś godzą aluzyjnie w ludzkie wady. Spotykamy i dzisiaj osoby pokroju zdolnego kłamcy i intryganta, Brighelli, czy ignorant Arlekina – potwierdzają oni raczej aktualność gatunku, a nie przedstawienia Skuszanki. To, co świadczyło o jego uwspółcześnieniu, poza wspomnianą wyżej scenografią, to przede wszystkim komentarze zręcznie wplecione w tekst oryginalny. Trudno stwierdzić, czy były one wynikiem adaptacji Zegadłowicza, który obszedł się z *Turandot* dość swobodnie², czy może wprowadzili je z pewnych

² Zegadłowicz w swej adaptacji, która, siłą rzeczy, miała znaczący wpływ na realizację sceniczną Skuszanki, podejmuje kilka istotnych decyzji translologicznych. Problem dialektów,

względów twórcy inscenizacji (nie wspominając już o tym, że mogą być wynikiem improwizacji, która bardzo często obfitowała w polemiczne uwagi swobodnie grających aktorów). Dla interpretacji spektaklu nie jest to jednak istotne – najważniejszym jest, że taki właśnie efekt chciała osiągnąć Skuszancka. Dlatego też Truffaldino skarży się na to, ile kosztuje światło, a Pantalón ubolewa nad tym, że Kalaf przybył na dwór bez paszportu, po czym postanawiał podać mu „paczkę Sportów, najlepszych papierosów. Propaganda, państwo dopłaca do nich”. O zagadkach Turandot mówi zaś, że „nie są to ekspresjonistyczne, formalistyczne, socrealistyczne zagadki, a twarde orzeszki do zgryzienia”, podczas gdy o żadnym ekspresjonizmie, formalizmie ani tym bardziej socrealizmie w starożytnych Chinach, co oczywiście, nie mogło być mowy. Altum zaś, protestując przeciwko wszelkim apelom, sprzeciwom i innym kombinacjom córki zwyciężonej przez Kalafa, woła: „żadnych takich rzeczy, tu nie Genewa! – Żadnych odroczeń, tu nie komisja mobilizacyjna! Turandocico ty!”, wywołując na widowni falę śmiechu.

Ontologiczną spójność spektaklu zakłócała, poza aluzyjnymi komentarzami do współczesności, seria uwag metateatralnych, swoistych „oczek” puszcanych do widzów ze sceny. Były to komentarze wygłaszane najczęściej przez Brigellę, Arlekina, Pantalóna i Pulcinellę – cztery tradycyjne maski komedii dell’arte – które niejako prowadziły sztukę, objaśniając widzowi niektóre wątki i informując o następstwie aktów. Takie momenty przypominały widzowi, że znajduje się w teatrze, a postaci, które obserwuje, to w rzeczywistości aktorzy, a nie chińsko-tatarscy dworzanie. Oczywiście iluzja sceniczna nie została w ten sposób zerwana, a sam ten zabieg znany jest powszechnie nie tylko reżyserom, ale i samym dramatopisarzom, jednak na pewnych etapach recepcji mógł być dla widzów męczący. „Kiedy zacząłem wierzyć w życie bohaterów sztuki, kiedy już zdołałem się przenieść w przeszłość, do starych Chin, wystarczyło jedno słówko, jeden zwrot, by znaleźć się ponownie w obliczu teraźniejszości. Po chwili znów zaczynała się

jakimi posługują się Dottore, Truffaldino i inni służący, rozwiązuje często kolokwializmami, zdrobnieniami i polską frazeologią, co wydaje się jedynym możliwym wyjściem, zważywszy na niemożność zastosowania dialektów polskich (ciężko jest sobie wyobrazić Pantalóna posługującego się góralszczyzną, i to w starożytnych Chinach). Taki zabieg skutkuje jednak nieuchronnie pewnymi dysonansami stylistyczno-rejestrowymi. Nie jestem pewna, czy wyrażenia takie jak „popamiętasz ruski miesiąc” czy „diabli wzięli” w kontekście akcji toczącej się na Oriencie, opisaney w dodatku przez Włocha w postaci komedii dell’arte, nie są posunięte zbyt daleko. Wydaje mi się jednak, że swoboda, z jaką Zegadłowicz potraktował dzieło Gozziego warunkuje swobodę, jeśli chodzi o realizację sceniczną. Wymusza bowiem na polskim reżyserze pewien rodzaj indywidualizmu w podejściu do tekstu wyjściowego – jako że ma się do czynienia z tekstem, który już na pierwszy rzut oka nie jest wiernym tłumaczeniem, a adaptacją – a więc pewnym rodzajem przeróbki, dostosowania, przekształcenia.

podróż w przeszłość i znów przymusowy powrót” – pisał Hutnicki na łamach „Budujemy Socjalizm” (Hutnicki 1956). Nie wszyscy jednak potępiali metateatralne wstawki – znajdowali się też krytycy, którzy widzieli w nich pewną konieczność. Nie należy bowiem zapominać, że sam Gozzi był przecież zagorzałym przeciwnikiem realistycznego kierunku, w jakim zmierzała komedia dell’arte – takie komentarze w niczym zatem nie szkodziły inscenizacji jego dzieła. Wydaje się zatem, że były one elementem w ówczesnym czasie niezwykle świeżym i oryginalnym, zrywającym ze sztywnymi zasadami naturalistycznego teatru, generującym pewne rozprężenie i doskonale wpasowującym się w atmosferę satyry.

Słusznie stwierdzała Zofia Sieradzka w recenzji *Księżniczki Turandot* dla „Głosu Pracy”, że Teatr Ludowy „w dążeniu do pozyskania nowohuckiego widza nie myśli rezygnować ze swych artystycznych zamierzeń, choć, być może, przyspieszyłoby to nawet jego popularność” (Sieradzka 1956). Czy gdyby *Księżniczka Turandot* została wystawiona w tradycyjnym wydaniu, pchnęłaby Teatr Ludowy we właściwym – założeniowo – kierunku? Niealuzyjna, niesatyryczna i niewspółczesniona *Turandot* byłaby z pewnością bardziej zrozumiała. Liczący przeszło dwieście lat tekst włoskiego dramaturga został przez Skuszanekę i Krasowskiego poddany wielkiej próbie. Uspółcześnienie klasycznej komedii dell’arte na tak szczególnym tle społecznym nadało przedstawieniu walorów eksperymentu. Czy ten eksperyment się powiódł? Nie wiem, czy udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie ma sens. Bo co to znaczy, że spektakl był udany? Czy oznacza to, że przyciągnął uwagę widzów? A może krytyki? Czy oznacza to, że spełnił warunek, jaki miał definiować sukces Teatru Ludowego, edukującego z założenia niewykształcone środowiska robotnicze Nowej Huty? Wielu spośród komentatorów krakowskiego życia artystycznego po 1956 roku z pewnym przekąsem wypowiadało się o profilu repertuarowym Teatru Ludowego, do którego uczęszczała zaledwie garstka mieszkańców nowego osiedla. A jednak na „teatr Skuszanek”, bo tak zwykło się o nim mówić, krakowskie teatry patrzyły z życzliwością, a czasem nawet z zazdrością, co niewątpliwie o czymś świadczy. Teatr, który miał być przeznaczony dla widowni robotniczej, okazał się dla niej za trudny, wysoki poziom przedstawień doceniła dopiero krakowska inteligencja. Oczywiście nie jest to fakt jednoznacznie pozytywny, aczkolwiek godny podkreślenia – również w kontekście rozpatrywania roli, jaką odegrały w tym okresie sztuki włoskie. *Księżniczka Turandot* z uaktualnioną fabułą oraz wyrazistą scenografią Józefa Szajny na pewno przyczyniła się do zainicjowania wizji Teatru Ludowego jako placówki tworzącej sztukę inteligentną czy elitarną, jednak – przypomnijmy – jest to sztuka, na którą do teatru wybrały się 31 784 osoby (co stanowi aż połowę ówczesnej Nowej Huty!). Tworzenie sztuki „wysokiej”

prawie nigdy nie idzie w parze z sympatią przeciętnego odbiorcy. Niezależnie od tego, czy była to sympatia, czy zwyczajne zainteresowanie nowo otwartą placówką, liczba widzów – wbrew nawoływaniom sceptyków – pozostaje faktem świadczącym o doniosłości wydarzenia, jakim było nowohuckie wystawienie *Turandot*. Liczba ta godna jest podkreślenia również ze względu na to, że choć od czytanie komedii Gozziego przez Skuszanekę było bez wątpienia niesablonowe, nie można by było dyskutować o *Turandot* w kategoriach przełomowości, gdyby jej zasięg ograniczył się do wąskiego grona odbiorców – tymczasem *Księżniczkę Turandot* grano na nowohuckiej scenie aż 103 razy. Myślę, że świadczy to nie tylko o niekwestionowanej wartości tej inscenizacji, ale po części dowodzi również tego, że włoska tradycja ludowa, w całej swej barwności i bezkompleksowości, stanowiła wielki potencjał artystyczny dla polskiego teatru okresu PRL-u – w końcu to właśnie z inspiracji poetyką komedii dell'arte wywodziły się próby aktualizacji poszczególnych elementów inscenizacji dokonane przez Skuszanekę oraz chwytły podporządkowane deziluzji w obrębie projektów dekoracyjnych Józefa Szajny.

W dążeniach Skuszanki i specyfice *Księżniczki Turandot* dostrzec można jeszcze jedną interesującą zbieżność, którą uzasadnić by można nietuzinkową decyzją dyrektora Teatru Ludowego o wystawieniu osiemnastowiecznej bajki-groteski. Dramat Gozziego, niezależnie od awangardowych uzupełnień krakowskiej inscenizacji, jest antynaturalistyczny i pełen preromantycznych pierwiastków – a to posłużyło Skuszance do wyjścia poza perspektywę Nowej Huty i socrealizmu. Tak jak Skuszanekę przeciwstawiła się teatrowi socrealistycznemu, tak Gozzi swymi udramatyzowanymi baśniami przeciwstawiał się realistycznym tendencjom mieszczańskiego inteligenta Goldoniego oraz sztywnym rygorom estetyki naturalistycznej. Niestety, polemika z Goldonim nie przyniosła Gozziemu niczego dobrego. Przyłgnęła do niego bowiem etykieta zagorzałego obrońcy starego porządku i wroga czającego się za rogiem oświecenia. Ów stereotyp, który utrwalił się nie tylko za granicą, ale – co ciekawe – nawet w krytyce włoskiej, często uniemożliwia obiektywną ocenę twórczości włoskiego artysty – a szkoda. Jest coś urokliwego w tych przedziwnych, poetyckich baśniach, ujętych w dramatyczną formę i opartych na fantastycznej fabule. Przypomnijmy jedną z pierwszych kwestii wypowiedzianych przez nowohuckiego Pantalona: „Przekreślamy naturalizm | wszakże to tylko nuda | tu u nas wszechwładnie panuje | najcudowniejsza złuda – | w nią wierzcie: | W złudę rampy, kulis i kurtyny!”.

Abstrahując jednak od niezaprzeczalnej wartości estetycznej historii miłosnej *Turandot*, należałoby zapytać – co z wartością poznawczą? Patrząc na całokształt twórczości Gozziego ze współczesnej perspektywy, czy nawet z perspektywy

Skuszanki tworzącej swój teatr w latach pięćdziesiątych, trudno jest doszukać się w komediach weneckiego dramaturga nieoczywistych metafor czy znaczących innowacji. Nie oszukujmy się – w świetle rozwoju współczesnej literatury historia chińskiej księżniczki jawi się jako dość naiwna i przewidywalna. Jestem pewna, że Skuszanka i Krasowski, którzy wzięli na warsztat tak prostą historię, przepuszczoną w dodatku przez filtr adaptacji językowej Zegadłowicza, nie myśleli nawet, by nie poddać jej gruntownym przeróbkom. Tylko indywidualne, prawdziwie twórcze podejście nowohuckich artystów do pierwotnego tekstu mogło nadać komedii Gozziego nowy, interesujący kształt. A wbrew pozorom, które przypuszczalnie uśpiły cenzorską czujność, *Turandot* pod baśniową powierzchnią historii miłosnej skrywa kilka niebanalnych prawd i treści, które z pomocą artystycznego wyczucia przekuć można w niebanalne idee czy aktualne morały. *Turandot* odczytać przecież można jako opowieść o despotyzmie, terrorku – albo szerzej – ludzkim okrucieństwie. Są to problemy nie tylko zajmujące, ale przede wszystkim aktualne, co czyni z komedii Gozziego dzieło, chciałoby się powiedzieć, ponadczasowe – jeśli za pomocą takiego klucza zechcemy je odczytać. Wydaje mi się mało prawdopodobne, aby w Polsce lat pięćdziesiątych problem okrucieństwa władzy, poruszany przez Gozziego w *Turandot*, nie był konotowany bezpośrednio ze stalinizmem – tym bardziej że na scenie obecni są żołnierze w hełmach dzierżący w rękach pałki. W tym kontekście warto przypomnieć słowa Marii Napiontkowej (Napiontkowa 2012: 228), która wskazuje teatr Skuszanki i Krasowskiego jako jeden z trzech teatrów, jakie w latach 1956–1959 realizowały zamówienie społeczne, czyniąc z komentowania otaczającej je rzeczywistości podstawową zasadę swego funkcjonowania. Wydaje się zatem wielce prawdopodobne, że nowohucka *Turandot* obleczona była siecią niewidzialnych, acz wyczuwalnych poniekąd napięć, wynikających z generowanych przez inscenizację skojarzeń z kontekstem zewnętrznym.

„Najlepsze w tym spektaklu, najbardziej śmiało i na tle szarzyzny panującej w naszym życiu teatralnym najbardziej nowatorskie były pomysły inscenizacyjne” – pisze o *Turandot* Skuszanki Tadeusz Robak (Robak 1956). Drugi spektakl wystawiony przez Teatr Ludowy w Nowej Hucie rzeczywiście wyróżniał się na tle ówczesnej panoramy życia teatralnego. Zaskakują, jak już zostało powiedziane, nie tylko sposób realizacji spektaklu, ale również sama decyzja o jego wystawieniu. Zapada ona wtedy, gdy na „odwilżowe” sceny polskie powraca tradycja romantyczna: w Teatrze Polskim w Warszawie wystawia się *Dziady* (reż. Aleksander Bardini, 26 XI 1955), w Narodowym – *Kordiana* (reż. Erwin Axer, 21 IX 1956), w Teatrze Nowym w Łodzi – *Święto Winkelrida* (reż. Kazimierz Dejmek, 14 IX 1956) – są to inscenizacje, które wpisują się w ponowne

odkrywanie dramatu romantycznego, podczas gdy Skuszanka w pewnym sensie wyprzedza te tendencje – co prawda romantyczna będzie dopiero jej *Balladyna* z kwietnia 1956 roku, ale w *Księżniczce Turandot* gra toczy się o coś zupełnie innego: nie chodzi w niej o pierwiastki romantyczne, a o realizację założeń repertuarowych teatru ludowego. Ponadto, w teatrze tegoż okresu zdomawia się na dobre aluzja i metafora, które nie tylko pozwalają komentować istotne dla ogółu sprawy, ale i mityzują powojenne doświadczenia, uwznioślają emocje. I choć zarzuca się ówczesnemu repertuarowi, iż nie wniósł wartości poznawczej, mając charakter wyłącznie rytualno-terapeutyczny, stanowił on etap konieczny i nieunikniony – odreagowania sztuki socrealistycznej. Nie można jednoznacznie stwierdzić, że nowohucka *Turandot* wpisywała się w ten nurt, jednak pomimo braku bezpośrednich odniesień politycznych, sztuki tej nie sposób określić mianem apolitycznej. Nie była, co prawda, tak polityczna w swym wydźwięku jak inne sztuki Skuszanki (kolejna po *Turandot* sztuka wystawiona w Ludowym za jej dyrekcji to *Balladyna*), jednak nie mając nic wspólnego z poetyką socrealizmu, wydawała się przeciwko niemu obracać.

Niemniej jednak gdy spogląda się na repertuar „odwilżowych” teatrów powracających do tekstów romantycznych oraz na cechy twórczości Skuszanki, która w kolejnych latach swej dyrekcji w Teatrze Ludowym dokonywała bardzo surowych rozliczeń z wynaturzeniami władzy oraz pokoleniowymi doświadczeniami, sięgnięcie po bajkę Gozziego wydaje się przynajmniej na pierwszy rzut oka mniej radykalne. Co prawda była to bajka uduchowiona, uaktualniona, zaskakująca, jednak właśnie dzięki nadaniu jej tych nowych, nieprzewidywalnych wartości i treści stała się – jak pisał Józef Szczawiński – „doskonałą lekcją teatru”, podczas której widzowie świetnie się bawili, nie wiedząc, że oto obcują ze sztuką – i to sztuką wysoką. I nawet jeśli wyraźna groteskowość widowiska, zabawa z teatralną iluzją czy trampki w starożytnych Chinach mogły być dla nowohuckiego widza nie do końca zrozumiałe, a sceptyków, takich jak Jaszczyk nawołujący, by w Nowej Hucie wystawiać sztuki związane z Nową Hutą, nie brakowało – *Księżniczka Turandot* bez wątpienia zapisała się na kartach krakowskiego teatru jako przedstawienie pod wieloma względami przełomowe. Z perspektywy czasu widać wyraźnie, że decyzja Skuszanki o wystawieniu komedii Gozziego miała charakter doniosły i deklaracyjny. Barwną poetyką baśni Gozziego, którą Krzysztof Żaboklicki nazywa „gloryfikacją potęgi piękna, dla którego ludzie gotowi są umrzeć” (Żaboklicki 2008: 226), polemizowała Skuszanka z założeniami socrealizmu, a uwspółcześnieniem klasycznej komedii zapowiadała zmiany, jakich dokonywać będzie w polskim teatrze nie tylko w czasie swej dyrekcji w Nowej Hucie, ale i w późniejszych etapach twórczości. Nowohucka *Turandot*

stanowiła jednocześnie jeden z pierwszych przejawów rozprężenia, które nastąpiło w polskim teatrze w okresie poprzedzającym zmiany doby „odwilży” październikowej. W tym sensie jest to spektakl odzwierciedlający stan teatru polskiego tego okresu – teatru, który przechodził serię poważnych zmian, mających bezpowrotnie odmienić jego oblicze.

Bibliografia

- 30 lat Teatru Ludowego w Krakowie – Nowej Hucie (1988), red. Maria Broniowska, Janusz Lenczowski, Kraków.
- Dorak-Wojakowska Lilianna (2017), *Szajna teatr/te-art: w poszukiwaniu formuły teatru plastycznego*, Kraków.
- Krakowska Joanna (2016), *PRL. Przedstawienia*, Warszawa.
- Napiontkowa Maria (2012), *Teatr Polskiego Października*, Warszawa.
- Żaboklicki Krzysztof (2008), *Historia literatury włoskiej*, Warszawa.

Recenzje teatralne

- Gawlik Jan P. (1956), *Przykład Skuszanki*, „Nowa Kultura”, nr 43.
- Greń Zygmunt, *Trzy tęsknoty czyli o przewrotnej księżniczce*, tytuł czasopisma niezachowany (archiwum Teatru Ludowego w Nowej Hucie).
- Hutnicki Oktawian (1956), *Śmiech za wszelką cenę*, „Budujemy Socjalizm”, nr 11.
- Jędrzejczak Olgierd (1956), *W świecie baśniowej groteski*, „Gazeta Robotnicza”, nr 33.
- Kral Andrzej (1956), *Refleksje o Księżniczce Turandot*, „Teatr”, nr 9.
- Mrożek Sławomir (1956), *Księżniczka Turandot – Carlo Gozzi*, „Echo Krakowa”, nr 76.
- Robak Tadeusz (1956), *Dyskutujemy nad Księżniczką Turandot*, „Budujemy Socjalizm”, nr 14.
- Sieradzka Zofia (1956), *Teatr Nowej Huty*, „Głos Pracy”, z 4 lipca, numer niezachowany (archiwum Teatru Ludowego w Nowej Hucie).
- Szczawiński Józef, *Księżniczka Turandot*, tytuł czasopisma niezachowany (archiwum Teatru Ludowego w Nowej Hucie).
- Warnecka Danuta (1956), *Widowisko naprawdę interesujące*, „Budujemy Socjalizm”, nr 23.

DOI: 10.31648/pl.6993

EDWARD COLERICK

Siedlce University of Natural Sciences and Humanities

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6305-2612>

e-mail: edward.colerick@uph.edu.pl

The Will to Live: a Study of Samuel Beckett's *Molloy*

Wola życia: *Molloy* Samuela Becketta

Słowa kluczowe: samobójstwo, popęd śmierci, wola życia, muzyka, wzór

Keywords: suicide, death drive, will-to-live, music, pattern

Abstract

The article explores Book One of Beckett's *Trilogy* (*Molloy*) in the context of the author's explicit rejection of Freud's rather speculative idea of death drives. In highlighting this rejection Beckett also demonstrates his attempt at incorporating, within his own work, Schopenhauer's concept of the 'Will'. Indeed, Beckett modifies and adapts Schopenhauer's ideas in the creation of his own aesthetic. In particular, this can be seen through the author's adoption of Schopenhauer's music analogy. Schopenhauer clearly equates music with his idea of the Will in that melody (in its purest form) is essentially a pattern formed out of sound and, consequently, without the need of visual representation. In a similar way, Beckett seeks to get beyond representation within his own art in order to explore the indelible trace or pattern of human existence. It is this ongoing process which explains the extreme representational reductionism of the later prose and drama.

Perhaps the most defining feature of the so-called 'Beckettian character' consists of the desire or drive to persist, to keep on going, no matter how worn the body or depleted the environment in which it inhabits. Indeed, within the confines of their stark fictional settings, Beckett's troubled creations simply do not succumb to despair or even die. The purpose of this article is to explore the reasons why this specific trait is so central to the moribund of characters which litter both Beckett's prose and drama, because in solving this enigma it becomes possible to understand Beckett's whole artistic approach and the central influence on which it was shaped. For the sake of concision, the present study will focus mainly on Book One of the *Trilogy: Molloy*. The reason for starting with this specific work, is simply that by

the time the author begins the *Trilogy* there is a clear and marked contrast with earlier fictions, such as *Dream Of Fair to Middling Women*, *Murphy* and *Watt*, indicating he had largely formulated the aesthetic which would shape the later works, particularly the extreme representational reductionism characteristic of the late novellas *Ill Seen Ill Said* and *Worstward Ho* and such dramatic works as *Quad*.¹

Where death is concerned, Beckett often draws a grotesquely comic connection with birth and excrement.² A powerful example of this is to be found in the pages of *Molloy*, when the title character contemplates suicide in a squalid back alley (Beckett 1979: 56–9). He imagines its use for illicit love making along with defecating dogs and humans: In drawing the two so feelingly together there is the strong sense that life is only the beginning of a long and far from gentle decay. Perhaps it is this and *Molloy*'s own estrangement from the world, which leads him to stand uncommunicative next to a young vagrant sheltering in a doorway. The suggestion is that he sees himself in that solitary figure whom he cannot reach out to; just as he longed to embrace the two nameless figures A and C (Beckett 1979: 10–13), providing them with algebraic terms so that in this equation he can readily convert them, filling each with the significance of his own desires as they pass by on the

¹ This middle to later period, in terms of Beckett's work, marks both a conversion from the French language as the primary medium for his art and the well documented transformation of style from the arguably more Joycean novels, to a more definite affirmation of ideas concerning art and creativity already expressed to some extent in the nascent prose and critical writings.

² It is interesting to note, in this context, that William Hutchings in an article published in 1985 describes Beckett's *How It Is* in terms of a 'peristaltic journey'; and goes on to consider (with something of Beckett's own dark humour) that 'The central metaphor of *How It Is* – that the narrator (and by extension every human being) is a turd in the cosmic digestive process of time – is a metaphysical conceit startling as any of Donne's, embodying an excremental view of the world that surpasses even Swift's in its all inclusiveness'. (Hutchings 1985: 321–322) Hutchings ends the article considering the protagonists movement towards annihilation or re-birth: '[...] Despite its resemblance to the marmorean geometric solids of Beckett's later prose works – the white rotunda of *Imagination Dead Imagine*, the almost white cube of *Ping*, the yellow-lit cylinder of *The Lost Ones* – the chamber of *How It Is* is no mere reification. Instead, it is the necessary and appropriate end for the narrator's journey through the cosmic digestive tract, the opposite site for his release from the burdensome obligations of speech and movement that have characterized his subsistence for so long. Until the unknown moment of his release occurs, however, the narrator of *How It Is*, like the rest of Beckett's characters, "must go on", alternately tormenting and being tormented, never knowing whether his next collapse will be – as he hopes – the last.' (Hutchings 1985: 330–331). Andrew Christensen sees this use of the scatological as essentially part of Beckett's exploration of the human condition and this searching for a base pattern which is the veiled code of the species: 'Ultimately, scatological art makes us face excrement, and in facing excrement we face dilemma: we find it disgusting, yet produce it – we are the source of our own disgust. What are we to do? One option is to laugh. *Molloy*'s presentation of his own toilet paper as identification and observation of human and dog excrement intermixed reminds us of our nature and condition (Christensen 2017: 90–104).

quiet road. Further prompting Molloy to imagine a possible meeting, first between A and C and then they with him; and in the anxiety of rejection begins to shape the returning C into an image of himself which finally collapses into nothing. Perhaps it is all these things, in the alley alone, telling Molloy to kill himself with the old rusty blade; and yet he simply cannot do it, he has never been able to bear pain. The irony here is strong, for the greatest pain is derived from the long rigour of life.

In this failure, despite everything, to kill himself (and he informs us such attempts have been made before) we have a marked departure from Freud's idea of a powerful death as well as life drive.³ Here there is only a strange affirmation of life even at the thought of death, strange because it is equally incomprehensible to Molloy, who recognises fully, in that moment, his greatest suffering is to exist; however, he gently resigns himself to fate.

It is important to stress at this point that a number of commentators have, quite wrongly, considered Beckett's work as manifesting the presence of the Freudian 'death drive' as one of the key forces underpinning existence. Raymond T. Riva, for example, in an article published as early as 1970 made the following connection between Beckett and Freud:

[...] let us look for a moment at Man's instinctual apparatus. According to Freud, there are two complexes of instincts, or drives. One is Eros, the other is the death instinct... Obviously this urge to non-being is subtle and repressed from our

³ In Freud's essay *Beyond the Pleasure Principle* he rather speculatively discusses the possibility of 'death drives'. Beckett, in Molloy's narrative, appears to parody part of Freud's essay as if to comically dispel this notion of competing drives that might ultimately lead to human extinction. For example, when Moran, speculating on the mode of travel he and his son might take, has a rush of pleasure at the thought of being able to use his autocycle and laments that 'thus was inscribed the fatal pleasure principle'. (Beckett: 91). More subtly, Beckett plays on the analogy of the 'fort/da' game employed by Freud to describe the compulsion to repeat – a strategy described in *Beyond the Pleasure Principle* through which the child is able to assert an individual sense of control of the fact that he or she is denied complete access to the mother. Beckett consciously parodies this process through a verbal reconstruction of the fort/da: 'At the same time I satisfied a deep and doubtless unacknowledged need, the need to have a Ma, and to proclaim it audibly. For before you say Mag, you say Ma, inevitably. And Da in my part of the world means father.' (Beckett 1979: 18). The name Molloy gives to his mother is Mag – Mag because the first syllable for the word Ma – while the final letter 'g' produces the effect of obliterating and spitting on it, each time Molloy speaks the name he spits on his own mother. However there is a curious difference in this endearing trait from that of the Freudian conception for Molloy's act of revenge seems more allied by the fact that his mother could have thought to bring him into this terrible purgatorial struggle in the first place, rather than on her in any way leaving him (remember that for Beckett, as for Schopenhauer, original sin consists in simply being born, thus there cannot be any alleviation even through a process of admitting guilt, to which there is ultimately no recourse). Also, we must consider that Molloy's image of himself is so tied up with his mother's that this act effectively must threaten to obliterate his own identity.

consciousness, but manifests itself in a great many ways. And Beckett's works imply again and again the power – even the desirability – of our instinct toward social disintegration. Death, or rather an apparent death, a state in which all appears dead save the ability to speech and monologue seems highly prized. Beckett's characters would often seem to aspire to just such a state or non-state of being [...] And it is quite possible that Beckett, by playing upon our totally unconscious and equally unknowable desire to return to an inorganic state (the death-wish) is striking a most sympathetic and responsive chord within us (Riva 1970: 163).

Similarly John Fletcher claims that the heroes of Beckett's Trilogy 'long for a state of being like death'. (Fletcher: 147) Although Fletcher is careful to underline that this is a state 'like death' rather than actual 'death', it nevertheless implies a denial of life, a definite 'longing' or desire for non-existence which drives the principle protagonists of Beckett's fictions. However, as we shall see this apparent desire is not a drive towards death but, in fact, its very opposite: the affirmation of life in a terrible purgatorial world of representation.

I would suggest that Beckett turns to Schopenhauer here rather than to Freud; as Dedrie Bair observes, Beckett as early as 1928–1929 and while still a student, became fascinated with the writings of Schopenhauer's seminal work, *World as Will and Representation*:

'Schopenhauer's ideas would become in later years the philosophical foundation of much of Beckett's thought [...] He worried about the impossibility of language and the repeated failure to communicate on any meaningful level. He was coming to the Schopenhauerian conclusion that, since the only function of intellect is to assist man in achieving his will, the best role for himself would be the total avoidance of any participation in a world governed by will (Bair: 83–84).

Freud himself, ironically enough, in *Beyond the Pleasure Principle* and when tentatively alluding to the idea of a set of death drives, suggests that in one sense the aim of life is death and considers 'We have unwittingly steered our course into the harbour of Schopenhauer's philosophy. For him 'death is the true purpose of life'' (Freud 1991: 322). In the way he employs this quotation from Schopenhauer, Freud demonstrates how far he misunderstands him. Schopenhauer may be saying (and there is an enormous paradox in this) that we should 'make' death the purpose of our lives, but this for Schopenhauer is the product of a conscious letting go of the will-to-live, and not the product of a natural drive towards death. Far from it, there is always and only for Schopenhauer the will-to-live⁴ in whatever

⁴ For example, Schopenhauer here emphatically defines the will purely in terms of the will-to-live. 'The will, considered purely in itself is devoid of knowledge, and is only a blind, irresistible

form that should take. Freud argues (suggesting a link with modern physics in the form of entropy) that living matter strives to regain its inanimate form (Freud 1991: 306–315). Indeed, evolution itself has its retrogressive as well as its progressive sides, and we can see just as much a tendency to revert in form as to go forward, just as we can trace the evolution of humanity from its earliest origins by looking at foetal development, first exhibiting fish-like characteristics. This in itself certainly does not establish a death drive. Schopenhauer argues that all forms of matter are a manifestation of the Will, and in this he locates the emergence of every natural force from gravity to electricity (Schopenhauer 1966: 163–165); and although these forces compete with each other and there is a continual process of change and ascendancy, the ever shifting balance of creation, nevertheless in higher manifestations of the Will (living organisms), all these forces work together in a single unity or idea (Schopenhauer establishes this largely through the Platonic theory of ideas presented in *The Republic*⁵) which overrides any conflict of its components to assert life and life alone.

It is interesting that Beckett should himself focus, even if momentarily, on suicide to demonstrate this affirmation of life in a way that we find so clearly presented in the works of Schopenhauer. For suicide is paradoxically in Schopenhauerian terms one of the ultimate affirmations of the will-to-live.

urge, as we see it appear in inorganic and vegetable matter and in their laws, and also in the vegetative part of our own life' [...] We therefore called the phenomenal world the mirror, the objectivity. Of the will; and as what he wills is always life, just because this is nothing but the presentation of that willing for the representation, it is immaterial and a mere pleonasm if, instead of simply saying "the will", we say "the will-to-live" [My italics]. As the will is the thing-in-itself, the inner content, the essence of the world, but life, the visible world, the phenomenon, is only the mirror of the will, this world will accompany the will as inseparably as a body is accompanied by its shadow; and if will exists, then life, the world, will exist. Therefore life is certain to the will-to-live, and as long as we are filled with the will-to-live we need not be apprehensive for our existence, even at the sight of death.' (Schopenhauer 1966: 275) Following this hypothesis we can conclude that according to Schopenhauer's philosophy there can be no drive toward death, the Will is the force of life itself and has no prevailing or counter force. Conflict and destruction are merely part of the intense struggle for life and continuance.

⁵ Schopenhauer connects the primary phenomena or representations of the Will with Plato's world of 'eternal ideas'. '[...] every universal, original force of nature is, in its inner essence, nothing but the objectification of the will, and we call every such grade an eternal *Idea* in Plato's sense. But the *law of nature* is the relation of the *Idea* to the form of the phenomenon.' (Schopenhauer 1966: 134) However, there is a fundamental difference between Schopenhauer and Plato's conception. For example, Plato considered these 'eternal ideas' to be the ultimate template for all the various forms to be found in the world; Schopenhauer, however, has the Will for his template from which these ideas are merely physical manifestations. It is quite possible that Schopenhauer also has in mind here Plato's *Timaeus* (*Timaeus and Critias* 1977: 40–42). It is in this earlier work that Plato talks of a divine creator who produces a plan or pattern on which the universe is ultimately formed.

Far from being a denial of the will, suicide is a phenomenon of the will's strong affirmation. For denial has its essential nature in the fact that the pleasures of life, not its sorrows, are shunned. The suicide wills life and is dissatisfied merely with the conditions on which it has come to him. Therefore he gives up by no means the will-to-live, but merely life, since he destroys the individual phenomenon (Schopenhauer: 1966: 398).

In other words suicide is the great triumph of the ego, not over life but over the terrible conditions it may contain. In lacking the will to kill himself, despite everything, Molloy is denying the ego, and is on the road, according to Schopenhauer, to a more definite salvation.⁶ For Schopenhauer interestingly departs in this from one of the most important tenets of Christian belief while holding to its essential law. To deny one's life in Christian terms is a powerful sin against God's creation in seeking to forsake the struggle and be rid of it. We find for example that in Dante's *Inferno* the suicides have a particularly low status even amongst the damned and are placed in one of Hell's deepest tiers without their original bodily form (Dante 1961: canto xiii), symbolising its former abuse and denial (which after all is cast in God's image). Schopenhauer, on the other hand offers virtually the reverse of this when he claims that suicide in affirming the will-to-live effectively damns us to endless purgation, while to simply and passively let go of the will in all things is the true and only real hope in the form of complete self negation.⁷ However this effectively runs against all natural drive and desire, and therefore is a difficult condition to achieve. I suggest in this we can see the strong influence of the Eastern teachings contained in the Vedas.⁸

⁶ If the Will, the primary force of life, can only ever be the will-to-live then logically it is only through a process of completely letting go of the Will that one can be free of Man's otherwise eternal purgatorial existence. 'There appears to be a special kind of suicide, quite different from the ordinary, which has perhaps not yet been adequately verified. This is voluntarily chosen death by starvation at the highest degree of asceticism. Its manifestation, however, has always been accompanied, and thus rendered vague and obscure, by much religious fanaticism and even superstition. Yet it seems that the complete denial of the will can reach that degree where even the necessary will to maintain vegetative life of the body, by the assimilation of nourishment, cease to exist. This kind of suicide is so far from being the result of the will-to-live, that such a completely resigned ascetic ceases to live merely because he has completely ceased to will (Schopenhauer 1966: 400–401).

⁷ '[...] this consideration is the only one that can permanently console us, when, on the one hand, we have recognized incurable suffering and endless misery as essential to the phenomenon of the will, to the world, and on the other see the world melt away with abolished will, and retain before us only empty nothingness.' (1966: 41)

⁸ As Schopenhauer himself acknowledges when he considers that 'Here indeed the close relationship between life and dream is brought out for us very clearly. We will not be ashamed to confess it, after it has been recognized and expressed by many great men. The Vedas and Puranas know no better simile for the whole knowledge of the actual world, called by them the web of Maya, than the dream, and they use none more frequently.' (Schopenhauer 1966: vol. 17)

If we look at the way death is evoked in the novel we find Molloy in his mother's *chambre* wondering whether she was already dead when he arrived, dead 'enough to bury' (Beckett 1979: 9) anyway and this gives a sense that for Molloy his mother never quite leaves him. The space she has left is filled by the insubstantial presence of her ghost, or a faint but insistent voice, as in the evocation of the dead in the dramatic work, *Embers* (Beckett 1990: 251–264), in which the voice of the living Henry, symbolically figured on the sea's shore, is mingled not only with the sound of the ocean, but with the voices of the dead animated beyond his control, so they seem more than mere memories. Yet despite this they never stand within the terms of their own individuality, and are hardly the substantial shades of Dante's vision; we even come to wonder if Henry himself is not simply one of those voices of the unstill dead.

Another such presentiment occurs when Moran begins his journey to find Molloy, he notes the spot where he is finally to rest. A stone is already there 'a simple Latin cross' (Beckett 1979: 124), but they (village and religious authorities) have not let him put his name on it yet. He notes it is his 'plot in perpetuity', immortality in death and that he sometimes 'smiled, as if...already dead' indeed the mortal grin of a skull, and yet as he passes the grave yard he is aware that 'The land descends, the wall rises, higher and higher. Soon we were faring below the dead' (Beckett 1979: 124).

The language is clichéd and the archaic 'faring' with its poetic and heroic associations acts as a reminder of Anchises descent into Hades, (Virgil 1968: 147–174) breathing a little life into the dead language, for now it is the living who seem to pass beneath the dead. We think of the myth of the ancient Egyptian sun God who during night passed down through the dead lands only to rise again in the morning,⁹ though here there is no promise of resurrection, only the recognition that life contains death: The boundaries between life and death blur and spill and like the poetry of Rilke becomes heavy with the presence of the unresurrected dead.¹⁰ Beckett develops this awareness very effectively in his dramatic works. Death then is an everyday part of life, not some terrible drive towards destruction

⁹ The following short extract relates to the Egyptian sun God Amon-Ra: '[...]Each hour centres on the sun god in his barque, and around him are the beings who inhabit that region [...] As the sun god passes, he addresses the beings of each hour, who respond in welcome and are revived by the light he sheds [...] Throughout the night, the sun god had to contend with his arch-enemy, the snake Apep, but in the last hours [...] he himself entered a great snake from which he emerged rejuvenated, to be reborn at dawn. (Willis 1993)

¹⁰ Rainer Maria Rilke, *The Selected Poetry*, Picador, Edited and translated by Stephen Mitchell, 1887. See especially the *Duino Elegies*, pp. 151–205.

but a necessary cycle of change and decay, in which the dead nevertheless still have their part to play.

Beckett's purpose in directing our gaze away from a concept of the 'death drive' in Molloy is to begin the process of turning us, the reader / audience, towards the idea of Will in the Schopenhauerian sense of the word. As Piotr Woycicki writes, 'In his later works the representational aspirations are reduced and this makes the structural performance more visible' (Woyciecki 2012: 137). Although Woycicki in his article is concerned with the 'mathematical code' underlying Beckett's performance art; nevertheless, it underlines Beckett's method of removing the representational elements of his work in order to express a recurring pattern which has a definite structure, corresponding with Schopenhauer's concept of the Will; and, I would suggest, with modern mathematical modelling relating to so-called chaos theory. Audrey Wesser alludes to something similar when she considers that *The Trilogy* with its '...nightmarish recurrences of plot and character gives one the sense of Beckett's having created a kind of alternate universe, where events are generated from a combination of a fixed set of narrative elements.' In other words the whole reflects a complex pattern which emerges from a few recurring fundamentals (Wesser 2011: 248).

Schopenhauer relates the Will to Plato's concept of universal forms in that it acts as the one true reality from which all other things arise. Though there is a crucial difference between the platonic and the Schopenhauerian¹¹ theories, one which is equally valid when considering the nature of Beckett's fictions. For example, Plato thought that the various things and creatures which inhabit the world found their origin in some original archetype or fundamental idea. Schopenhauer on the other hand, describes the apparent visual universe, characterised by its constant state of change and decay, as emerging from a formless base pattern, which nevertheless, contains the primary characteristics or tendencies from which these ever transforming shapes and forms emerge. To take this further, Plato is clearly suggesting that the world's intelligible because it has been well designed by an intelligent creator. Schopenhauer's universe is correspondingly bleaker, with none of the fixity or surety of Plato's vision, for here in effect we have pattern without design or purpose. Purpose and intelligibility are only created through those denizens of the world who have acquired consciousness and therefore, shape a world of representation according to their desires and needs. We can see this expressed by both Beckett and Schopenhauer in the following two quotations; the first extract is taken from Beckett's *Proust* essay written in 1931 when Beckett was only just beginning his career as a writer:

¹¹ Rilke Rainer (1987), *The Selected Poetry*. See especially the *Duino Elegies*, pp. 151–205.

A book could be written on the significance of music in the work of Proust [...] The influence of Schopenhauer on this aspect of the Proustian demonstration is unquestionable. Schopenhauer rejects the Leibnizian view of music as 'occult arithmetic,' and his aesthetic separates it from other arts, which can only produce the idea with its comitant phenomena, whereas music is the idea itself, unaware of the world phenomena, existing ideally outside the universe, apprehended not in space but in time only, and consequently untouched by the teleological hypothesis. This essential quality of music is distorted by the listener who, being an impure subject, insists on giving a figure to that which is ideal and invisible [...] thus, by definition, opera is a hideous corruption of this most immaterial of all the arts (Beckett 1965: 91–92).

The second quotation is taken from volume one of *World as Will and Representation*:

Now the nature of man consists in fact that his will strives, is satisfied, strives anew, and so on: in fact his happiness and well-being consists only in transition from desire to satisfaction, and from this fresh desire, such transition going forward rapidly. For the non-appearance of satisfaction is suffering; the empty longing for a new desire is languor, boredom. Thus, corresponding to this, the nature of melody is a constant digression and deviation from the keynote in a thousand ways, not only to the harmonious intervals, the third and dominant, but to every tone, to the dissonant seventh, and to the extreme intervals; yet there always follows a final key note (Schopenhauer 1966: 260).

We can see that in the first quotation Beckett is concerned to present Schopenhauer's ideas concerning music. That music, at least in the visual or tactile sense, is, unlike the other arts, outside of the normal world of representation,¹² for Schopenhauer the world of representation contains the whole of the phenomenal world, right down to the very rocks we stand on. However, the listener, through culture, education and imagination, gives it a shape and representational form it would not otherwise have. Music is the 'idea' itself, in other words it is like the

¹² As Francois-Nicolas Vozel observes: 'Beckett in *Proust* (1931) follows Schopenhauer in casting music as a superior art form in relation to which literature appears impoverished and necessarily lacking' (Vozel 217: 21). However, I disagree with Vozel when he asserts that 'In Beckett's post-Schopenhauerian universe, art tends to reveal a "musical unconsciousness"'. Such an unconsciousness leads to a decentering of the characters; they know nothing about it even when it is obviously "ordering their actions and desires" (Vozel 217: 23). Vozel clearly underestimates the influence of Schopenhauer on Beckett's later works; yes, there is a kind of musical unconsciousness in that we have the sort of recurring patterns we might find in music, which indeed appear to be ordering the lives of the characters, but this is not some post-Schopenhauerian device, but rather an attempt to convey a sense of the Will or set of repeated characteristics which codify the species. In other words, it is an affirmation that within Beckett's developing aesthetic he includes the most fundamental concepts presented in *World as Will and Representation*.

Schopenhaurian concept of the Will which exists outside of time and consequently forms the thing-in-itself or base pattern on which all else is predicated.¹³ In the second quotation it is Schopenhauer who employs the music analogy to describe the nature of man: human life resembles music in that it is full of variations, ‘digression’ and ‘deviation’, stops and starts; yet it will always return to the overall melody or ‘key notes’: set of characteristics or repeating pattern.

This description offered by Schopenhauer strikingly fits the pattern which unfolds in Molloy’s life as he moves from seeming ‘satisfaction’ to ‘languor’ and ‘boredom’ and back again in the course of his travels. Indeed, this sketches the life of the Beckettian character in general, because what Beckett is searching for ultimately within his own art is not the characteristics of the individual, the Will or primary characteristics on which a single person is built, but that of all humanity. In other words, he attempts to capture the indelible trace of the species which lies beyond representation.

In the course of this article we have isolated the nature of what we have termed Beckett’s ‘aesthetic’. The textual evidence we have uncovered so far strongly suggests two underpinning strands which clearly begin to mark the key developments in, and scope of, Beckett’s fictions; two elements which correspond with Schopenhauer’s division of the individual consciousness into the known¹⁴ and the knowing. This dichotomy of intention is particularly advanced and refined within the prose and drama of Beckett’s later period. Firstly, we noted that the *Molloy* text far from endorsing and incorporating the idea and sense of a death drive, as a number of critics have erroneously suggested, in fact stages an implicit denial of such a negative force, and, in its stead, strongly asserts the will-to-live (as defined by Schopenhauer). In fact the text, by deliberately setting out to discard Freud’s theory, would seem to support the hypothesis that the will-to-live is the only real primary force within nature. And as a confirming proof of this we have already begun to see that it is not through a willing for death, that Molloy (or the other protagonists of *The Trilogy* and the later novellas for that matter) will seek freedom from their purgatorial existence, but rather by a process of letting

¹³ Schopenhauer in *World as will and Representation* claims that music is an ‘entirely universal language, whose distinctness surpasses the world of perception itself’ (Schopenhauer 1966: 256). He goes on to further claim that ‘music is as immediate an objectification of the will as the world is’ (Schopenhauer 1966: 257); it is because of this that music has the power to convey something of the ‘nature of man himself’.

¹⁴ ‘The known’ corresponds to the Will, consisting of the primary characteristics on which all things are built and which, by understanding our own innate characteristics, we can come to ‘know’ over time.

go of the Will; the denial of desire itself, even if that desire is for death. Yet, even this course will be rejected in favour of simply letting go of the trappings of representation rather than seeking a way out of life itself. This brings us to the second strand of Beckett's fictions, that is to expose the illusory world we have created through our cultures and societies which obscures something of the fundamental nature and characteristics of this otherwise inexplicable force; that urge or will-to-live which will force the principle characters of Beckett's work to go on even when they are devoid of reason and purpose.

Bibliography

Sources

- Beckett Samuel (1965), *Proust and Three dialogues With Georges Duthuit*, London.
 Beckett Samuel (1979), *The Beckett Trilogy (Molloy, Malone Dies, The Unnamable)*, London.
 Beckett Samuel (1984), *Collected Shorter prose 1945–1980*, London.
 Beckett Samuel (1990), *The Complete Dramatic Works*, London.
 Schopenhauer Arthur (1966), *The World as Will and Representation*, E. Payne (Transl.) New York.

References

- Alighieri Dante (1961), *The Divine Comedy*, John Sinclair (Transl.) New York.
 Bair Deirdre (1990), *Samuel Beckett: A Biography*, London.
 Christensen Andrew (2017), 'Tis My Muse Will Have It So': *Four dimensions of Scatology in Molloy*, "Journal of Modern Literature", Vol. 40 (issue 4), Indiana: 90–104.
 Freud Sigmund (1991), *Beyond the Pleasure Principle*, On Metapsychology, Vol. 2, London.
 Hutchings William (1985), *Shat into Grace or, A Tale of a Turd: Why It Is How It Is in Samuel Beckett's How It Is*, Critical Thought Series 4, Aldershot: 320–331.
 Plato (1994), *Republic*, Robert Waterfield (Transl.), Oxford.
 Plato (1977), *Timaeus and Critias*, Desmond Lee (Transl.) London.
 Rilka Rainer (1987), *The Selected Poetry*, Stephen Mitchell (Transl.) London.
 Riva Raymond (1985), *Beckett and Freud*, Critical Thought Series 4, Aldershot: 159–168.
 Virgil (1968), *The Aeneid*, W.F. Jackson Knight (Transl.) London.
 Vozel Francois-Nicolas (2017), *Sound as a Bell: Samuel Beckett's Musical Destruction of Aristotelian Tragic Drama*, "Journal of Modern Literature", Vol. 40 (issue 4), Indiana: 20–37.
 Wesser Audrey (2011), *From Figure to Fisher: Beckett's Molloy, Malone Dies and The Unnamable*, "Modern Philology", Vol 109 (issue 2), Chicago: 245–265.
 Woycicki Piotr (2012), *Mathematical Aesthetics as a Strategy for performance: A Vector Analysis of Samuel Beckett's Quad*, "The Journal of Beckett Studies", Vol. 21, Edinburgh: 135–156.

RECENZJE

DOI: 10.31648/pl.6994

MARLENA OLECHOWSKA

The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5592-6869>

e-mail: marlena.olechowska@ibl.waw.pl

Maria Janoszka, *Rękopis znaleziony w Saragossie Jana Potockiego i wybrane powieści XX wieku (Fowles – Rosendorfer – Gretkowska)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018, ss. 358

Rękopis znaleziony w Saragossie Jana Potockiego skrywa wciąż wiele tajemnic przed badaczami literatury nie tylko ze względu na osobę autora, wartości literackie powieści, ale także z powodu niezwyklej, wręcz pełnej tajemnic historii powstawania samego tekstu. Potocki, polski magnat lepiej mówiący po francusku niż po polsku, swoją działalnością naukową, edytorską, znajomością świata i pomysłowością wywoływał duże zainteresowanie wśród współczesnych mu ludzi. I choć w ciągu ostatnich kilku lat pojawiły się publikacje poświęcone krajczemu koronnemu i jego twórczości, to nadal istnieje wiele obszarów wymagających skrupulatnych badań naukowych, a niektóre pytania pozostają wciąż bez odpowiedzi. Tak naprawdę Potockiego, a szczególnie jego pełną sekretów powieść, odkrył dopiero wiek XX. W 1958 roku francuski intelektualista Roger Caillois i we wstępie do francuskiego, niepełnego wydania okrzyknął ją arcydziełem (Caillois 2019: 59).

Ze względu na nowoczesność, wybiegającą poza ramy oświecenia i inspirowanie pisarzy lat sześćdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku *Rękopis znaleziony w Saragossie* stał się przedmiotem badań Marii Janoszki, która podjęła się napisania obszernej monografii (358 stron). Autorka we wprowadzeniu do książki przyznaje, że żywa obecność powieści hrabiego w kulturze europejskiej przez kompozycję, filozofię, tematykę niezwykle ją zaciekały i zachęciły do podjęcia tego niełatwego wyzwania. W tym miejscu wypada dodać, że *Rękopis znaleziony w Saragossie Jana Potockiego i wybrane powieści XX wieku (Fowles – Rosendorfer – Gretkowska)* jest zmodyfikowaną wersją rozprawy doktorskiej Marii Janoszki.

Wybór trzech tekstów: *Maga* – Johna Fowlesa, *Budowniczego ruin* – Herberta Rosendorfera oraz fragmentu *Podręcznika dla ludzi* – Manueli Gretkowskiej, należących do różnych kultur, napisanych w trzech różnych językach: angielskim, niemieckim oraz polskim ma za zadanie pokazać wkład Potockiego w literaturę światową i wyeksponować wspólne elementy dla tak odmiennych literatur narodowych (Janoszka 2018: 12). Logiczne i pełne precyzji rozważania Janoszki nie tylko wciągają czytelnika, ale pozostawiają go w poczuciu, że *Rękopis znaleziony w Saragossie* odcisnął swe piętno na wielu współczesnych pisarzach, których twórczość wciąż wymaga dociekliwych badań.

Dosyć istotne dla całej monografii jest odwołanie się do kategorii intertekstualności, czyli do badania relacji pomiędzy poszczególnymi tekstami oraz jej znaczenia w procesie analizy, interpretacji, a także funkcjonowania tekstu literackiego wśród innych dzieł, w świecie pisarza i czytelnika. Potwierdzeniem tego mogą być słowa autora *Maga*, który w przedmowie do swojej książki tłumaczy, że nie sposób jest odseparować się pisarzowi i czytelnikowi od wpływów przeczytanych książek, obejrzanych obrazów czy też doświadczeń pozaliterackich (Flowes 1992: 6–7). Intertekstualność nie oznacza wskazywania wpływów jednego utworu na drugi (Głowiński 2018: 162) i tego Janoszka stara się uniknąć, zaznaczając już na wstępie, że nie jest to głównym celem jej rozprawy. Przede wszystkim dąży ona raczej do poszukiwania relacji między utworami, nawet jeśli nie było to świadomą intencją autora (jak to się dzieje w przypadku *Maga*). Wprowadzenie do monografii wyjaśnia wybór tekstów porównywanych z *Rękopisem znalezionym w Saragossie*, narzędzi badawczych, omawianej problematyki i jasno określa priorytety. Badaczka posiada szeroką wiedzę na temat opublikowanych wcześniej pojedynczych artykułów, wskazujących na związki *Maga*, *Budowniczego ruin* i *Rękopisu nieznanego* z tekstem hrabiego i podkreśla, że nie zawierają one pogłębionej analizy tematu, ale bardziej stanowią wprowadzenie do niego (Janoszka 2018: 11).

Rozprawa podzielona jest na 6 rozdziałów, omawiających dosyć wnikliwie różnorodne zagadnienia: począwszy od roli tłumacza w odbiorze dzieła literackiego, przez motyw wampiryzmu, konstrukcję szkatułkową, fantastykę i topos teatru świata, a także sylwetkę bohatera czy wreszcie miejsce akcji. Różnorodność jest pojęciem towarzyszącym dociekaniom Janoszki w całej monografii, gdyż jak podaje, jest ono szczególnie bliskie zarówno utworowi Potockiego, a także jego bogatemu w doświadczenia życiu. Każdy rozdział otwiera wprowadzenie, gdzie przeważnie punktem wyjścia jest *Rękopis znaleziony w Saragossie* i dotychczasowe opracowania na jego temat, a zamyka krótkie podsumowanie omawianych zagadnień. Janoszka zna zarówno rodzime, jak i obcojęzyczne badania na temat *Rękopisu nieznanego w Saragossie* i chętnie oraz z dużym szacunkiem odnosi się do ich analiz. Monografia przedstawia wypowiedzi

takich badaczy, jak: Janusz Ryba (1992), Michała Otorowskiego (2008), Dominique Triaire i Francois Rosset (2005), Roger Caillois (2019). Autorka książki co pewien czas zaznacza, że jej badania nie są ostatecznym głosem w dyskusji na temat *Rękopisu*, ale mają pomóc w budowaniu jego trwałej pozycji wśród dzieł literatury światowej.

Janoszka słusznie stwierdza w pierwszym rozdziale (*Między językami...*), że praca tłumacza bywa często bardziej wymagająca niż praca autora, a jej efekty właściwie zawsze wpływają na interpretację utworu. Rozważania na temat translatoryki i przedstawione historie tłumaczeń trzech omawianych powieści: *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, *Maga* i *Budowniczego ruin* utwierdzają w przekonaniu, że do rąk czytelnika trafia interpretacja oryginału. Wskazanie konkretnych rozbieżności między tłumaczeniami a kolejnymi wersjami tekstów eksponuje trudności, które musiała pokonać Autorka, aby dokonać analizy porównawczej wybranych utworów. Najnowsze tłumaczenie *Rękopisu znalezionego w Saragossie* autorstwa Anny Wasilewskiej ukazało się w 2015 roku z okazji 200. rocznicy śmierci Jana Potockiego i chociaż jest ono znane Autorce, to swoje rozważania opiera na przekładzie z roku 1847, a uzasadnia to tym, że tylko taki mógł być dostępny autorom *Maga* i *Budowniczego ruin*. Krótkie przedstawienie sylwetek tłumaczy: *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, *Maga* i *Budowniczego ruin* oraz wskazanie różnic między oryginalnymi tekstami a ich przekładami stanowią dodatkowy walor tej książki. Wymagało to bowiem od Janoszki sięgnięcia do wersji niemieckiej i angielskiej omawianych tekstów i wskazania konkretnych różnic w polskich tekstach.

Na pewno w recenzowanej rozprawie zwraca uwagę elastyczne i bardzo płynne poruszanie się Autorki między różnymi elementami omawianych powieści (kompozycja, tematyka, język, historia powstania) i różnymi rzeczywistościami ich autorów (dorobek literacki, kraj pochodzenia, doświadczenia życiowe), dające jednak odbiorcy poczucie uporządkowania i przekonanie, że Maria Janoszka prowadzi go do przemyślanych wniosków. Bogactwo szczegółów, widocznych rozbieżności w omawianych tekstach tak naprawdę pozwala na dostrzeżenie w nich elementów wspólnych dla całej kultury europejskiej. Trzeba przyznać, że Autorce nie tylko udało się zaciekawić czytelnika, ale także usystematyzować i wnieść wiele istotnych spostrzeżeń związanych z *Rękopisem znalezionym w Saragossie*.

Janoszkę interesują przede wszystkim te elementy omawianych tekstów, które wymagają skrupulatnych badań i wnikliwej analizy. Dlatego nie skupia się na udowadnianiu relacji między tekstem *Budowniczego ruin* i *Rękopisu nieodnaniezonego* z powieścią Potockiego, gdyż nawiązania te są bardzo czytelne i wynikają z ich treści (Rozdział II *Powroty wampira*).

Tekstem intrygującym, wymagającym zupełnie innego podejścia badawczego jest natomiast *Mag* Fowlesa, gdyż – jak podaje Autorka – fakty z życia pisarza,

jego eseje i wypowiedzi nie wskazują, aby znał tekst Potockiego, chociaż z drugiej strony tego nie wykluczają. Próba ujawnienia tego, co jest ukryte przed czytelnikiem, wskazanie, jak silne są oddziaływania tekstów literackich (także te nieświadome) na warsztat pisarza, na treść dzieł oraz ich proces powstawania jest niewątpliwą zaletą tej monografii.

Należy podkreślić, iż Janoszka nie buduje swoich założeń na przypuszczeniach, ale popiera je doskonałą znajomością literatury podmiotu w kilku językach, własnymi obserwacjami i badaniami.

W książce pojawiają się słowa kluczowe: ironia, groteska, komizm, które można potraktować jako elementy wspólne dla czterech omawianych powieści, przejawiające się w dystansie narratora do opowiadanych historii, żartobliwej intonacji, refleksji na temat literatury czy kultury europejskiej. Jak słusznie zauważa Janoszka, ironia nie służy w porównywanych tekstach krytyce tradycji, dotychczasowych osiągnięć literatury, ale jest hołdem dla tych dokonań, które z kolei pozwalają autorom na eksperymenty, stają się zaproszeniem do dyskusji o powstawaniu dzieła literackiego i funkcji literatury.

Takim głosem w dyskusji na ten temat może być z pewnością pastisz (Hellich 2014: 27–28) Manueli Gretkowskiej, zatytułowany *Rękopis nieodnaleziony, czyli zalety szubienic* a wkomponowany w książkę *Podręcznik dla ludzi*. Pisarka, chcąc osiągnąć własne cele artystyczne, dopisuje zakończenie *Rękopisu znalezionego w Saragossie*, aby obnażyć warsztat pisarza zderzającego się z realiami rynku, zaprosić czytelnika do gry i zabawy konwencjami literackimi. Twórczość literacka tej pisarki stawia przed krytykami literatury wiele znaków zapytania, przez co uniemożliwia odnalezienie jednego klucza interpretacyjnego. To właśnie w prozie Gretkowskiej pojawia się porównanie *Rękopisu znalezionego* do wampira karmiącego się słowami, rzucającego magiczny urok na czytelnika, nie mogącego się oderwać od opowiadanych historii. Janoszka słusznie zauważa, że wprawdzie w tekście pisarki jest wiele skrajnych koncepcji, ale tak naprawdę ma on spójną konstrukcję i oparty jest na wiedzy historycznoliterackiej, a jego celem jest pokazanie *Rękopisu znalezionego* jako niezwyklej, nieśmiertelnej książki, która tak naprawdę wciąż czeka na odkrycie.

Motyw wampiryzmu pojawia się także w powieści niemieckiego pisarza, a konkretnie w osobie kompozytora karmiącego się intelektualną twórczością młodego muzyka. Przyjęte przez Badaczkę kryterium różnorodności sprawdza się, jak widać na wielu płaszczyznach dotyczących: procesu tworzenia, historii przekładu, wykorzystania ironii, dyskusji z konwencją czy motywów.

Kolejnym „piętnem” rozważań Autorki jest struktura powieści, która składa się na jej wyjątkowość, ale stanowi też trudność w opisie powieści jako gatunku

literackiego: narracja, bohaterowie, fikcja, kompozycja, fantastyka, miejsce akcji. Zagadnienia genealogiczne stają się więc niezwykle przydatne dla badań nad intertekstualnością. Badaczka słusznie podkreśla, że relacje między poszczególnymi utworami mogą zachodzić w obrębie formy gatunkowej, jak i cech charakterystycznych danego gatunku i konsekwentnie wykazuje podobieństwa przede wszystkim w zakresie kompozycji szkatułkowej, narracji pierwszoosobowej czy sytuacji autotematycznej (*mise en abyme*).

Kompozycja szkatułkowa pozwala autorowi na wprowadzanie tak naprawdę nieskończonej liczby narratorów, bohaterów, a co za tym idzie, punktów widzenia. Kazimierz Bartoszyński, ze względu na swą nieciągliwość, nieuniknione powtórzenia i mnogość postaci oraz ich historii, nazywa ją „skrajnie nieekonomiczną” (Bartoszyński 1989: 32–33). Janoszka pokazuje, że przemyślana przez autora kompozycja (a tak jest w analizowanych powieściach) wpływa znacząco na interpretację tekstu i jego odbiór przez czytelnika w kontekście szeroko rozumianej intertekstualności. *Rękopis znaleziony...* wyróżnia się nie tylko szkatułkową kompozycją, gdyż żadna z porównywanych powieści nie zawiera tylu pięter narracyjnych. Zdaniem Badaczki jej nowatorstwo polega na polifoniczności w zakresie dialogu różnych kultur, idei czy postaw, które Potocki podejmuje z całą świadomością. Janoszka dostrzega także polifonię w powieściach niemieckiego i angielskiego pisarza, chociaż jest ona realizowana w zupełnie inny sposób. Polifoniczność w *Rękopisie znalezionym...* realizowana jest w rozumieniu Bachtinowskim i polega na istnieniu obok siebie ścierających się często światopoglądów, reprezentowanych przez narratorów i bohaterów. W *Budowniczym ruin* z kolei opiera się na fascynacji muzycznymi technikami kompozycji (na przykład fuga), a w *Magu* na dyskusji o właściwie pojmowanej wolności. Trudno więc odmówić racji Autorce monografii, że *Rękopis znaleziony...* stał się – i pewnie nadal jest – inspiracją dla współczesnych pisarzy, bowiem jego misterna kompozycja, odwołania do tradycji europejskiej, otwartość na dialog, refleksja metaliteracka pobudzają do szukania nowych rozwiązań, ale na najwyższym poziomie.

Podobnie jak wiele pięter narracji ma dzieło Potockiego, tak Janoszka w swojej monografii pokazuje głębsze analogie między omawianymi utworami, które wynikają nie tylko z kompozycji szkatułkowej (Sławiński 2007: 255), ale także z kreacji bohatera, wyboru miejsca akcji, wykorzystania fantastyki jako prestrzeni do pokazania teatralności świata i kryzysu światopoglądowego jednostki. Autorka trafnie zauważa, że ze względu na niezwykłą złożoność zagadnienia zdefiniowanie fantastyki literackiej stanowi cały czas wyzwanie dla badaczy. Właśnie dlatego, chcąc uniknąć nieporozumień określa fantastykę jako pojęcie przeciwne wobec konwencji realizmu literackiego.

Monografia Marii Janoszki *Rękopis znaleziony w Saragossie Jana Potockiego i wybrane powieści XX wieku (Fowles – Rosendorfer – Gretkowska)* jest na pewno jedną z ciekawszych publikacji ostatnich lat poświęconych powieści Jana Potockiego i realizuje założenia Autorki. Takim celem, założeniem jest dla niej pokazanie *Rękopisu znalezionego w Saragossie* jako dzieła nowoczesnego, inspirowanego pisarzy urodzonych wiele lat później niż jego autor. Książka została napisana współczesnym językiem, zachęcającym czytelnika do sięgnięcia po omawiane powieści wiele razy i za każdym razem spojrzenia na nie w zupełnie inny sposób. Czytając monografię Janoszki odnosi się wrażenie, jakby sama miała piętrową budowę, podobną do powieści Potockiego. Badaczka wychodzi od ogólnych założeń, przechodząc stopniowo do coraz głębszej analizy tekstów, pokazując ich wspólne europejskie korzenie. Każdy rozdział stanowi odrębną „historię”, kolejny krok w rozważaniach nad niezwykłością i znaczeniem w kulturze Europy dzieła hrabiego Jana Potockiego.

Bibliografia

- Bartoszyński Kazimierz (1989), *O budowie i znaczeniu „Rękopisu znalezionego w Saragossie”*, „Pamiętnik Literacki” LXXX, z. 2: 27–45.
- Caillois Roger (2019), *Dzieje człowieka i książki: hrabia Jan Potocki i „Rękopis znaleziony w Saragossie”*, przeł. Leszek Kukulski, w: Roger Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. Maciej Żurowski, słowo wstępne Jan Błoński, Warszawa.
- Fowles John (1992), *Mag*, przeł. Edwin Fiszer, Poznań.
- Głowiński Michał (2018), *Kilka słów o strukturalizmie w nauce o literaturze*, „Konteksty Kultury” 15 z. 2: 158–162.
- Gretkowska Manuela (1996), *Podręcznik do ludzi. Tom I i ostatni: czaszka*. Warszawa.
- Hellich Artur (2014), *Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii)?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LVII z. 2 (114): 25–38.
- Janoszka Maria (2018), *Rękopis znaleziony w Saragossie Jana Potockiego i wybrane powieści XX wieku (Fowles – Rosendorfer – Gretkowska)*, Katowice.
- Otorowski Michał (2008), *Jan Potocki: koniec i początek. Wprowadzenie do badań nad „Rękopisem znalezionym w Saragossie”*, Warszawa.
- Rosendorfer Herbert (1972), *Budowniczy ruin*, przeł. Edwin Herbert, posł. Adam Lipszyc, Warszawa.
- Rosset Francois, Triaire Dominique (2005), *Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*, przeł. Anna Wasilewska, Warszawa.
- Ryba Janusz (1992), *Osobliwe arcydzieło – „Rękopis znaleziony w Saragossie” Jana Potockiego*, w: *Powieść polska XIX wieku. Interpretacje i analizy*, red. Lech Ludorowski, Lublin.
- Sławiński Janusz (2007), *Kompozycja ramowa*, w: *Słownik terminów literackich*, red. Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków.

DOI: 10.31648/pl.6995

KORNELIA ĆWIKLAK

Adam Mickiewicz University, Poznań

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5493-5184>

e-mail: kornelia.cwiklak@amu.edu.pl

Przemysław Chojnowski, *Liminalność i bycie „pomiędzy” w twórczości Petera (Piotra) Lachmanna. Studium literacko-kulturowe, Muzeum w Gliwicach i TAIWPN Universitas, Kraków 2020*

Nakładem krakowskiego wydawnictwa Universitas we współpracy z Muzeum w Gliwicach ukazała się w ubiegłym roku interesująca i wartościowa publikacja o charakterze monograficznym, podejmująca problematykę bilingwalnej twórczości oraz granicznej tożsamości polsko-niemieckiego autora Petera (Piotra) Lachmanna. Jest to dwunasty tom z serii „Projekty Komparatystyki”, wydawanej od 2014 roku.

Autor kilka lat przygotowywał kompleksowe opracowanie materii zawartej w książce, o czym świadczą jego wcześniejsze publikacje w języku polskim i niemieckim (Chojnowski 2006; 2012; 2015a; 2015b). Monograficzny charakter pracy wynika nie tylko z uwzględnienia w niej bogatej problematyki związanej z twórczością Lachmanna, do czego niżej odniosę się bardziej szczegółowo, ale także z faktu, że dociekania badacza zostały w książce uzupełnione przez obszerny aneks, zawierający wybór niepublikowanych dotąd wierszy, wywiad z twórcą przeprowadzony przez Marię Anińskowicz-Baumgartner oraz miarodajną bibliografię podmiotową i przedmiotową twórczości poetyckiej, prozatorskiej i teatralnej Lachmanna. Świadomie pominięte zostało natomiast zjawisko intermedialności obecne w twórczości polsko-niemieckiego artysty, jako zasługujące na osobne opracowanie.

Warto na wstępie podkreślić pionierski charakter opracowania, wcześniej bowiem jedynie nieliczne autorki/autorzy przybliżali fenomen twórczości tego dwujęzycznego poety, prozaika, eseisty, tłumacza, dramaturga i reżysera. Ilona Copik (Copik 2013) oraz pisząca te słowa poświęciły tej twórczości więcej uwagi w swych książkach (wiklak 2013)¹. Można było też natknąć się na teksty

¹ W pierwszej książce fragmenty dotyczące twórczości gliwiczana występują na prawach kontekstu interpretacyjnego umożliwiającego pełniejsze odczytanie problematyki zaanonsowanej w tytule, natomiast w komparatystycznej pracy pt. *Bliscy nieznanymi...* analizie tomu wspomnień

naukowe w czasopismach, artykuły prasowe traktujące o biografii pisarza (Karwat 2006), okazjonalne recenzje towarzyszące wydaniom kolejnych jego książek bądź spektaklom tworzonego przez niego wraz z Jolantą Lothe Videoteatru Poza (Kaliszewski 1985; Michałowski 1993; Sulima 2000; Dąbrowski 2001; Korzeniowska 2012). Brakowało jednak dotąd naukowego wydawnictwa, będącego próbą całościowego ujęcia.

Zawarte w tomie analizy i interpretacje zostały osadzone w klarownie wyeksplikowanych ramach pojęciowych, wywiedzionych z ważnych nurtów współczesnej humanistyki. Świadomość metodologiczna autora ujawnia się po raz pierwszy we *Wprowadzeniu*. Zawiera ono krytyczny przegląd najważniejszych inspiracji badawczych. Centralną kategorią swego studium uczynił Chojnowski „pomiędzy”. Jego rozważania rozpoczyna cytat z książki Martina Bubera pt. *Problem człowieka*. Filozof zwracał uwagę na to, że owo „pomiędzy” nie jest jedynie pomocniczą konstrukcją myślową, lecz jest „rzeczywistym miejscem” i „nośnikiem akcji międzyludzkiej”. Nie było ono jednak obdarzane należytą uwagą, ponieważ nie cechuje się ciągłością, lecz każdorazowo konstytuuje się od nowa (Chojnowski 2020: 5)².

Autor wyjaśnia znaczenia kategorii „pomiędzy”, przybliżył semantykę liminalności, a przede wszystkim przedstawia własną konceptualizację podstawowej kategorii badawczej. Wśród znaczeń omawianego pojęcia najbardziej elementarny wydaje się jego aspekt spacialny, tj. „pas ziemi niczyjej” (niem. *Niemandsländ*). Wnikliwszy ogląd pozwala wyróżnić jeszcze relacyjny charakter tego pojęcia, wskazujący na obecność znaczących różnic, określających dany obiekt. „Pomiędzy” odnosi się więc do czegoś, co „funkcjonuje w pewnym układzie współzależności wobec innych odniesień” (s. 7). Najistotniejszy jest tu bodaj nieterytorialny sens „pomiędzy”, umożliwiający ujęcia na płaszczyźnie mentalnej i symbolicznej.

Kategoria „pomiędzy” została przyswojona także przez translatorykę, będąc – jak zauważa Chojnowski – metaforą zarówno samego przekładu, procesu translacji, jak i usytuowania tłumacza: pomiędzy językami i kulturami. Warto byłoby tu, jak sądzę, przypomnieć słowa Karla Dedeciusa o tym, że tłumacz jest pośrednikiem między kulturami, budowniczym mostów: „Sensem tej przygody [...] jest służba: służba przewoźnika, służenie komunikacji między światami, budowanie

Lachmanna *Wywołane z pamięci* poświęcony został osobny rozdział (*Laboratorium wspomnień. Piotr Lachmann – „Wywołane z pamięci”*, s. 241–265).

² Kolejne przytoczenia z omawianej książki zostaną zlokalizowane w tekście głównym za pomocą numeru strony podanego w nawiasie za cytatem.

żywego pomostu między dwoma brzegami jednej rzeki” (Dedecius 1974: 49). Także nowsze koncepcje, powstałe na gruncie teorii postkolonialnej, preferują miejsca znajdujące się w kulturze „pomiędzy” (*in-between-space*, hybrydyczność, Trzecia Przestrzeń, jak w przywołanej książce Homiego Bhabhy pt. *Miejsca kultury*). Zaletą takiego podejścia badawczego jest, zdaniem badacza, odejście od kategoryzacji binarnych, takich jak naród, klasa czy płeć. Ponadto w liminalnej strefie „pomiędzy” powstają „nowe elementy kultury rozumianej także jako sam przekład” (s. 8). Można więc mówić tu o „translacyjnej” naturze kultury.

Kategoria „pomiędzy” okazuje się nieodzownym instrumentem analitycznym do badań nad twórczością i biografią pisarzy naznaczonych przez różnorakie granice: „Ich samookreślenie jest możliwe (tylko) w fazie przejścia, dlatego poszukują oni sfery *Dazwischen*, która staje się ich naturalnym polem działania” (s. 9). Cytowany przez autora niemiecki badacz Rüdiger Görner sformułował na tej podstawie tzw. poetykę tranzytowości. Jej składnikiem jest postać *Grenzgänger*, który funkcjonuje jako figuratywne uosobienie granic, jako „synonim człowieka noszącego w sobie linie podziałów i ucieleśniającego sytuację pogranicza” (s. 9). Innym niemieckim autorem znaczącym dla omawianej książki jest Andreas Sombroek, twórca formuły „*Poetik des Dazwischen*”, odnoszącej się do zagadnień intermedialności i intertekstualności. Nie sposób tu oczywiście wymienić wszystkie doniosłe źródła inspiracji badawczych przywołane we *Wprowadzeniu*.

W przeciwieństwie do publikacji anglo- i niemieckojęzycznych, w polskich badaniach pojęcie „pomiędzy” pojawiało się w niewielu pracach, a tam, gdzie zostało podjęte, dalekie jest – wedle Chojnowskiego – od wyczerpania. Tym bardziej warto więc, moim zdaniem, zauważyć, że liminalność, a więc tzw. sytuację „na progu”, scharakteryzował wszechstronnie w kilku publikacjach Piotr Kowalski. Granica, *limes*, wyznacza np. kres możliwości poznawczych. W kulturach pierwotnych wszelkie poznanie związane było z przekraczaniem granic ludzkiego świata oraz z praktyką tymczasowego odseparowania od grupy, bowiem:

Każde poznanie okupione było podróżą w zaświaty. Wszelkie dobra cywilizacyjne, rośliny służące człowiekowi, zwierzęta, ogień, techniki upraw itd. są tajemnicami ujawnionymi bądź wykradzionymi bogom. [...] Także i zdobywanie jednostkowej wiedzy okupione było symboliczną śmiercią, tzn. wydaleniem poza terytorium wspólnoty [...]. Zdobywanie wiedzy zakłada więc podróż, daje też nadzieję na osiągnięcie nowej postaci istnienia. Jej osiągnięcie wymaga zawsze czasowego znalezienia się poza granicą (Kowalski 1994: 144).

Dla przyjętej przez Kowalskiego perspektywy antropologicznej znamienne jest rozumienie granicy jako sfery mediacyjnej. Także pogranicza funkcjonują

w antropologii kulturowej jako tereny tego rodzaju. Są to miejsca leżące pomiędzy różnorodnymi obszarami, łączące ich właściwości, lecz nienależące do żadnego z nich. Sfery mediacyjne oznaczają miejsca spotkania, kontaktu i dwukierunkowych przepływów. „Mediacja wymaga działań pośredniczących i środków niwelujących napięcie, jakie się wiąże z przemieszczeniem do fragmentu przestrzeni o zupełnie innych właściwościach”, wyjaśnia Kowalski (Kowalski 2007: 307)³. Konieczne jest do tego określenie miejsca i czasu dogodnego dla mediacji. Potrzebni są też pośrednicy, dysponujący doświadczeniem lub mający specjalne właściwości (np. dziecko, starzec, kapłan, kat) (Kowalski 2007: 308). „Naznaczeni mediacyjnością” mogą być zatem ludzie, o ile nie przynależą w pełni do żadnego z obszarów oddzielonych granicą. Mogą oni wносить istotne wartości do obydwu kultur i wydatnie wzbogacać kulturę pogranicznego regionu. Takimi postaciami mogą być artyści, czego doskonałym przykładem jest Piotr Lachmann.

Trochę szkoda, że Chojnowski nie skorzystał tu ze świetnych prac Kowalskiego. Wskazuje natomiast polskie badaczki, w których badaniach istotną rolę gra kategoria „pomiędzy”. Należą do nich wspomniana już Ilona Copik jako autorka książki *Pomiędzy Gliwicami a Gleiwitz. Przestrzeń kulturowa miasta w piśarstwie Horsta Bienka*, Maria Dąbrowska-Partyka (Dąbrowska-Partyka 2004), Beata Tarnowska (Tarnowska 2004), Elżbieta Wójcik-Leese (Wójcik-Leese 2009/2010), Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz (Zduniak-Wiktorowicz 2013). Z pewnością bardziej niż opisywana przez autora kategoria „pomiędzy” rozpowszechniona była w polskich badaniach ostatniego ćwierćwiecza kategoria pogranicza (o czym pisałam przy innej okazji – Ćwiklak 2013: 19–46), z którą owo „pomiędzy” ma zresztą wiele cech wspólnych. Pozwala ona bowiem wydobyć mediacyjny, „przejściowy” charakter kultur, wyznań, języków oraz złożoność jednostek działających na obszarze przygranicznym.

Także dzieła literackie, jak słusznie zauważa Chojnowski, „stają się świadectwem ludzkiego dążenia do przekraczania granic” (s. 15). Zawarte w książce analizy koncentrują się na symbolach, metaforach i figurach przejścia podmiotu funkcjonującego na granicy. Do tak scharakteryzowanej kategorii „pomiędzy”, ujmowanej z perspektywy synchronicznej, autor dodaje aspekt czasoprzestrzenny. Jest on nieodzowny do uchwycenia podmiotu w sytuacjach przejścia lub przemiany, zmiany jego tożsamości, które dokonują się w relacji do miejsca i w określonych momentach w czasie. Połączenie czynników czasu i przestrzeni pozwala na włączenie w pole widzenia kategorii pamięci. Kategoria „pomiędzy” wpływa też

³ Autor opisuje tu m.in. *Przejście między światami, Łagodzenie barier ontologicznych, Ryzyko znajdowania się „pomiędzy”*.

w znaczący sposób na gatunkowość literatury i analizowanych tekstów, a także na sam język na poziomie jego funkcji, zastosowań, korelacji, środków stylistycznych, co przejawia się zwłaszcza w synkretyzmie gatunkowym.

Dwudziestowiecznym badaniom nad problematyką liminalności patronują Arnold van Gennep i Victor W. Turner. W omawianej książce często przywołanym punktem odniesienia jest klasyczny tekst Gennepa pt. *Rites de Passage* (Paryż 1909), w którym scharakteryzował on obrzędy przejścia. Dzielą się one na trzy fazy, środkowym stadium jest faza liminalna. Jest ona, zdaniem antropologa, najdonioślejszym etapem transformacji podmiotu. Chojnowski pisze o niej najpierw w macierzystym kontekście antropologicznym, następnie uwzględnia perspektywę socjologiczną, by w punkcie dojścia odnieść się do konstruowania na podstawie omawianych pojęć własnej siatki kategorii analitycznych. Kategoriom „pomiędzy” oraz „liminalności” przypadła w niej nadrzędna pozycja. Ich przydatność wynika między innymi z tego, że można za ich pomocą uchwycić zmienną i wieloznaczną dynamikę przemian niemiecko-polskiego pisarza. Liminalność, na podstawie tez Turnera, jawi się jako zjawisko ambiwalentne: dzięki swym właściwościom jest „rozsadnikiem kulturowej kreatywności” (s. 19), a jednocześnie jest „najbardziej kreatywna i destruktywna” (s. 20). Badacz porusza także kwestię psychologicznych aspektów liminalności, m.in. tak interesujące zagadnienia, jak jej związek z transgresją oraz dysocjacją (s. 22).

Wielorakie aktywności twórcze Petera Lachmanna mają wspólny mianownik w doświadczeniu biograficznym, toteż rozdział pierwszy książki został poświęcony rekonstrukcji życiorysu i ewolucji zainteresowań twórczych jej bohatera. Na uznanie zasługuje rozległość i dokładność pozyskanych informacji biograficznych. Do ich źródeł należą: wywiady przeprowadzone z pisarzem (Marii Anińskowicz-Baumgartner, Teresy Torąńskiej), jego eseje, archiwalia, rozmowy z twórcą. Zebrane w ten sposób dane badacz potwierdzał w osobistych kontaktach i korespondencji. Zamiar detalicznego przedstawienia biografii artysty wydaje się trafny w związku z faktem, że zajmuje ona centralne miejsce w jego twórczości. W takim przypadku powstaje niekiedy pokusa nieustannej weryfikacji autentyczności danych biograficznych zawartych w utworach, oddzielania ziarna faktów od plew zmyślenia. Na szczęście Chojnowski jej nie ulega, rozszerza natomiast perspektywę badawczą, wskazując (z uwzględnieniem metodologii Antoniny Kłoskowskiej (Kłoskowska 2005: 161)) na genezę biwalencji kulturowej pisarza, jego bilingwizmu i proponując koncept biografii językowej. Warto także zauważyć, że korzystanie w pracy badawczej z prywatnych dokumentów biograficznych to przyczynek do rozwoju tzw. nowej biografistyki, która umożliwi ich włączanie w historycznoliteracki dyskurs dzięki odpowiedniemu odczytaniu.

Językowa biografia niemiecko-polskiego twórcy została przedstawiona w nawiązaniu do przyspieszonej i przymusowej nauki języka polskiego w powojennej szkole, ale też prywatnego czy wręcz nielegalnego pogłębiania znajomości literackiej niemieczyny w gronie tzw. autochtonów. Niezwykle ważną rolę odegrały w tej edukacji prywatne księgozbiory nielicznych pozostałych na miejscu gliwickich Niemców. Klasyczna, ale też popularna literatura niemiecka pełniła rolę „wiedzy tajemnej” i „autentycznego środowiska językowego” (s. 38) dla Niemca „połowicznie wypędzonego”, jak sam siebie określa Lachmann (Lachmann 1999: 38).

Drugi rozdział, zatytułowany *Płaszczyzny „pomiędzy” w liryce Lachmanna*, traktuje o obfitej twórczości poetyckiej, która – jak wylicza autor monografii – obejmuje dwa tomy poetyckie (*Niewolnicy wolności*, 1983, *Mniejsze zło*, 1991), blisko 200 opublikowanych wierszy, poematów i próz poetyckich. Na uwagę zasługuje fakt, że spośród nich tylko kilkanaście zostało napisanych w języku niemieckim, a kilka opublikowano w dwóch wersjach językowych, w autorskich przekładach. Duża część dorobku poetyckiego nie została wydana. Należy podkreślić, że niektóre z liryków Lachmanna ukazują się po raz pierwszy w aneksie do omawianej książki. Twórca zrezygnował z wydawania nowych tomików, lecz jego wiersze od 1991 roku publikowane są w polskich i niemieckich antologiach liryki, a ponadto zyskały drugie – teatralne – życie, sukcesywnie włączane do scenariuszy spektakli Videoteatru Poza.

Badacz skupia się tu na eksplikacji momentów przejścia i doświadczeniach liminalnych podmiotu. Analizy wybranych motywów wierszy Lachmanna, takich jak ciało, śmierć i pamięć, Chojnowski kontrapunktuje przywołaniami tych samych problemów poruszanych w książce wspomnieniowej pt. *Wywołane z pamięci*. Umiejętnie interpretuje zarówno lirykę, jak i prozę polsko-niemieckiego poety, uruchamiając szereg rozmaitych kontekstów (biograficzny, historyczny, filozoficzny, kulturowy, estetyczny, a w mniejszym stopniu poetologiczny). Bliżej przedstawia te liryki, które zawierają poszukiwane przez niego symptomy liminalności. Do takich należą między innymi *Pierwsze słowa*, *Biografia*, *Czas gliwicki*, *W tym narzuconym języku*, *Dwie głowice*, *Metamorfoza*. Niezwykle trafna jest następująca uwaga: „Lachmann traktuje poezję jako ratunek przed utratą świadomości, jako wierność wobec własnej jednostkowej pamięci” (s. 71).

Najważniejszym materiałem tematycznym wielonurtowej twórczości Lachmanna pozostaje jego życie. Doświadczenia biograficzne stały się główną płaszczyzną odniesienia w poezji, prozie i teatrze gliwickiego artysty, i ten aspekt Chojnowski wszechstronnie naświetla. Warto byłoby wyraźniej wskazać na to, że Lachmann to także twórca bardzo dobrze obeznany z nurtami współczesnej

naukowej humanistyki, erudyta, którego rozważania zwłaszcza na temat pamięci, mnemotechniki i „pamięciologii”, świadczą o tym, że doskonale zna najważniejsze aktualne teorie.

W rozdziale trzecim autor skoncentrował się na zjawiskach sepulkralności oraz unieważniania granic w twórczości Lachmanna. Zwrócił uwagę na często występujące w niej sceny kontaktu z istotami nie z tego świata: zjawami i duchami zmarłych. To rzeczywiście jeden z charakterystycznych rysów tekstów poetyckich i prozatorskich gliwiczana. Od pierwszych opublikowanych utworów zdradzał on szczególną predylekcję do tematyki związanej ze śmiercią. We wczesnych wierszach pojawiają się nawiązania do pamięci anonimowych ofiar wojny, cmentarzy, masowych grobów oraz KZ Auschwitz. Bohaterami późniejszych liryków staną się osoby, które za życia były ważne dla podmiotu i wywarły na niego istotny wpływ (m.in. Tadeusz Różewicz, Helmut Kajzar, Jarosław Iwaszkiewicz, Rafał Wojaczek, Erna Rosenstein, Władysław Szpilman).

Tematyka sepulkralna obecna jest też w wielu miejscach tomu esejów *Wywołane z pamięci*. Pisarz nie kontentuje się jedynie literackim upamiętnieniem zmarłych, podejmuje bowiem próbę przywołania bliskich z zaświatów. Jak stwierdza badacz: „Dzięki wizerunkom utrwalonym za pomocą taśmy filmowej, kasyety video lub nagrania cyfrowego podmiot «wskrzesza» umarłych, sprawia, że wciąż są obecni” (s. 111). Dokonuje się to dzięki przywołaniu do teraźniejszości czasu, w którym zmarli cieszyli się jeszcze życiem. Podmiot wchodzi w rolę reżysera, który pragnie odnieść zwycięstwo nad śmiercią.

Chojnowski trafnie rekonstruuje Lachmannowski projekt sepulkralnego humanizmu, nakreślony w *Wywołanym z pamięci*. Także omawiane liryki dostarczają przykładów podejmowanych przez artystę prób zmierzenia się ze śmiercią bliskich. Podtrzymywanie żałoby i swoistej komunikacji ze światem umarłych jest – jak słusznie zauważa badacz – tym, co łączy Lachmanna z jego mistrzem, Tadeuszem Różewiczem. Sądzę, że jest też w zamierzeniu artysty refleksem polskiej kultury nacechowanej kultem zmarłych⁴. Także inne charakterystyczne dla tej twórczości motywy – fotografii, filmu i maski – łączą się z tematyką funeralną. „Obraz staje się tu formą kontynuacji życia, [...] sobowtórem umarłego

⁴ Podobnie uważa Roch Sulima: „Obrazy śmierci muszą się natrętnie pojawiać w tym wizerunku duchowości powojennej Europy. [...] Kto pisze o pamięci, musi szczególnie dostrzegać ów, zawsze przed-śmiertny, każdy moment ludzkiego życia. Śmierć jest w tych esejach znakiem życia. Lachmann potwierdza starą prawdę antropologiczną, że rytuały śmierci fundują filozofię życia” (Roch Sulima 2000: 128). Z kolei Mircea Eliade pisał o charakterystycznych dla kultury narodów słowiańskich mistycznych zaślubinach ze śmiercią, tworzących mit ofiary i uwznioślających śmierć.

człowieka, który prowadzi nową egzystencję – na swój sposób «uczestniczy» w świecie żyjących» (s. 113).

Problematyka obrazu prowadzi do kolejnego istotnego zagadnienia twórczości Lachmanna, jakim jest powinowactwo sztuk – obrazu i słowa. Ten klasyczny problem teorii literatury, dobrze rozpoznany przez artystę (o czym świadczą m.in. obszerny passusy *Wywołanego z pamięci*), posłużył mu jako inspiracja do wykreowania spektakli wideoteatralnych, w których przywołuje czy też „ożywia” zmarłych przyjaciół, bliskich sobie artystów, pozwala im za pomocą nagranych filmów przemawiać, niejako żyć na scenie życiem pośmiertnym. Przykładem może tu być spektakl pt. *Różewicz z odzysku*, w którym wrocławski poeta wypowiada się m.in. na temat życia pozagrobowego. W ten sposób Lachmann – wedle słów Chojnowskiego – „wiedziony sepulkralnym humanizmem «wskrzesza» elektronicznie duchy umarłych i podtrzymuje ich pośmiertne życie w obrębie kultury” (s. 116). Zdaniem Chojnowskiego, „obraz pełni funkcję liminalną, ponieważ jest miejscem przejścia umarłych do rzeczywistości żyjących” (s. 114).

Rozdział czwarty poświęcony został prozie autobiograficznej Lachmanna traktowanej jako zapis procesu przejścia – od publikowanych w „Tygodniku Powszechnym” w latach 1962–1964 *Listów monachijskich* po eseje autobiograficzne drukowane pierwotnie w krakowskim „NaGłosie”, w olsztyńskiej „Borussii”, a w końcu zebrane w tomie *Wywołane z pamięci* (Lachmann 1999). Dalsze teksty autobiograficzne ukazywały się w „Dialogu” oraz w tomach zbiorowych *Między obcością i bliskością. Polacy – Niemcy* (Traba, red., 2006) i *Moje Niemcy – moi Niemcy* (Orłowski, red., 2009).

W obszernym tomie *Wywołane z pamięci* do najważniejszych należą kwestie językowe. Chojnowski podkreśla w swych rozważaniach lingwistyczne wyróżniki tej prozy, a zwłaszcza hybrydyczność stylu. Badacz przedstawia tu szczegółowy opis przemian dokonujących się w tożsamości dwujęzycznego autora. Ukazuje proces metamorfozy podmiotu z „niemieckości” w „polskość”, zachodzący w obszarach „negocjowania różnic”. Twierdzi, że tom esejów autobiograficznych Lachmanna przedstawia przemianę bohatera w polskiego Niemca czy też Polako-Niemca (to określenie chyba mniej fortunne od poprzedniego) w znaczeniu egzystencjalnym i świadomościowym, co wynikać ma z nagle przerwane go procesu przejścia, rozumianego za Turnerem jako rozciągnięta w czasie przemiana, czego skutkiem jest zatrzymanie się i pozostanie w fazie liminalnej (s. 139). Warto tu dodać, że przypadek Lachmanna jest – rzecz można – naocznym dowodem na słuszność teorii etnolingwistycznych mówiących, że język nie jest jedynie biernym narzędziem, jakim posługuje się człowiek, przeciwnie – jest czynnikiem, który kreuje sposób postrzegania rzeczywistości, a także tożsamość (por. hipoteza Sapira-Whorfa).

Na uwagę zasługuje przedstawienie przez badacza związków autobiografii Lachmanna z obrazem jego rodzinnych Gliwic. Zostały one w książce przekonująco wyjaśnione i udokumentowane. Do zagadnień, które wysuwają się na pierwszy plan, należy swoista więź miasta i bohatera, których dotknął analogiczny los: dwuimiennosc, przepoczwarzanie się w coś/kogoś innego. Niemieckie Gleiwitz zmienia się w polskie Gliwice, Peter zamienia się w Piotra. Nawiązując do rozpoznań artysty, autor monografii analizuje pojęcia miasto-palimpsest (pod „nowymi” Gliwicami tkwi „stare” Gleiwitz) oraz osoba-palimpsest (Piotr – Peter). Dostrzega też paralele między palimpsestowym charakterem przestrzeni miejskiej oraz hybrydycznością mowy, które wynikać mają z ich „dwujęzycznej wieloznaczności” (s. 199–200).

Ponadto za mocną stronę książki Przemysława Chojnowskiego należy uznać wieloaspektowe, bogato uargumentowane, odczytanie relacji łączących Lachmanna i Różewicza. Jednym z kontekstów jest tu przywołanie rozmów artystów o poezji i filozofii, która interesowała ich obydwu (Różewicz był w Krakowie studentem Romana Ingardena, natomiast Lachmann pisał prace badawcze na temat filozofii Edmunda Husserla i jego ucznia Ingardena). W stosunku Lachmanna do starszego poety najlepiej przejawia się tak istotny w jego twórczości „imperatyw pamięci”, o którym wnikliwie pisze Chojnowski. Tym samym opracowanie Chojnowskiego staje się jeszcze jednym ważnym głosem na temat związków Różewicza i literatury niemieckiej, obok kilku istniejących na temat (Ubertowska 2002; Urbańska 2016; Lawaty, Zybura, red., 2003).

W rozdziale piątym i ostatnim omówiony został tylko jeden, za to niezwykle ważny utwór Lachmanna, zatytułowany *Hamlet gliwicki*. Pisarz konfrontuje się w nim z traumą wojennego dzieciństwa, w czasie którego stracił ojca, był świadkiem morderstw i gwałtów rosyjskich żołnierzy na mieszkankach Gliwic, oraz okresu powojennego, podczas którego chłopiec doświadczył wyrzucenia z rodzinnego domu, następnie został powtórnie ochrzczony („nowo narodzony”), tym, razem w kościele katolickim, a wreszcie przeszedł „odniemczanie” dokonywane głównie za pomocą szkoły. Z czasem też coraz wyraźniej uświadamia sobie ciężar niemieckiej winy, której symbolem jest nieodległy Oświęcim. Zdaniem badacza, sztuka ta jest „klasycznym zdarzeniem liminalnym” (s. 27), bowiem jej akcja rozgrywa się na granicy świata żywych i umarłych, a osobami dramatu są matka i syn – żywi i martwi. Protagonista Peter (Piotr) jest jednocześnie stary i młody, żyje pomiędzy przeszłością i teraźniejszością. Zmarła matka zarzuca synowi, że historia stała się jego histerią, on zaś nie potrafi uwolnić się od ciężaru wspomnień. Język dramatu, łączący polszczyznę i niemiezczyznę, wykazuje cechy hybrydyczności i dialogizacji. Jak zauważa Chojnowski, „Kluczowym

problemem sztuki jest nieznośna pamięć Niemców-ofiar i Niemców-katów” (s. 28). Pomocna do jej interpretacji mogłaby się okazać nieobecna tu kategoria sytuacji granicznej sformułowana przez Karla Jaspersa. Popada w nią człowiek doświadczający skrajnie trudnych przeżyć (doświadczenia walki, winy, cierpienia, choroby) (Jaspers 1973: 204; Rudziński 1978: 106). Do sytuacji granicznych należą też „momenty przejścia”, takie jak narodziny i śmierć.

Zastanawiać może fakt, że w książce na temat twórczości tak silnie powiązanej z biografią, pominięta została problematyka autobiografizmu. Jej uwzględnienie mogłoby pozwolić na dostrzeżenie tego, że pisarz obraz swojego życia tyleż rekonstruuje, co kreuje. Jest to jednak dobrym prawem autora, by dokonać wyboru ram problemowych pracy badawczej. Dla Chojnowskiego to nie kwestie autobiografizmu czy pogranicza stały się kluczem do odczytania twórczości Lachmana, lecz tytułowe kategorie liminalności i bycia „pomiędzy”, w sposób konsekwentny i spójny organizujące jego dociekania. Przyjęte na początku książki narzędzia badawcze pozwoliły na przeprowadzenie pogłębionych analiz utworów Piotra (Petera) Lachmanna, mocno zakorzenionych w wyjątkowej biografii pisarza. W efekcie powstała niezwykle interesująca i przekonująca książka, trzeba jednak przyznać, że jej fascynujący bohater w pewnym stopniu ułatwił autorowi zadanie.

Bibliografia

Źródła

- Chojnowski Przemysław (2020), *Liminalność i bycie „pomiędzy” w twórczości Petera (Piotra) Lachmanna. Studium literacko-kulturowe*, Kraków.
- Chojnowski Przemysław (2006), *Zur Identität eines zweisprachigen Autors*, w: *Kulturelle Identitäten im Wandel – Grenzgängertum als literarisches Phänomen*, red. Mirosława Czarnecka, Christa Ebert, Berlin: 171–181.
- Chojnowski Przemysław (2012), *Das Phänomen der literarischen Zweisprachigkeit. Zu Peter Lachmanns bilingualer Schreibpraxis*, w: *Kulturelle Grenzgänger. Festschrift für Christa Ebert zum 65. Geburtstag*, red. Agnieszka Brockmann, Jekatherina Lebedewa, Maria Smyshliaeva, Rafał Żytyniec, Berlin: 215–224.
- Chojnowski Przemysław (2015a), *Kanon polskiej liryki według Petera i Renate Lachmannów*, „Rocznik Komparatystyczny”, nr 6: 433–456.
- Chojnowski Przemysław (2015b), *Życie w „pomiędzy”. Rys biograficzno-artystyczny Piotra (Petera) Lachmanna*, „Prace Literaturoznawcze”, nr 3: 129–155.

Opracowania

- Copik Ilona (2013), *Pomiędzy Gliwicami a Gleiwitz. Przestrzeń kulturowa miasta w piśarstwie Horsta Bienka*, Katowice.

- Ćwiklak Kornelia (2013), *Bliscy nieznajomi. Górnośląskie pogranicze w polskiej i niemieckiej prozie współczesnej*, Kraków.
- Dąbrowska-Partyka Maria (2004), *Literatura pogranicza. Pogranicza literatury*, Kraków.
- Dąbrowski Stanisław (2001), „Mniejsze zło” według Piotra Lachmanna: krytycznoliteracki konspekt problemowy, „Przegląd Humanistyczny” nr 45: 77–84.
- Dedecius Karl (1974), *Notatnik tłumacza*, przeł. Jan Prokop, Kraków.
- Jaspers Karl (1973), *Philosophie*, Band II, München.
- Kaliszewski Wojciech (1985), „Niewolnicy wolności”, „Twórczość”, nr 11: 106–107.
- Karwat Krzysztof (2006), *W jednej skórze Piotr i Peter*, „Gazeta Wyborcza” (Katowice) 13 grudnia 2006.
- Kłoskowska Antonina (2005), *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa.
- Korzeniowska Grażyna (2012), *Videoteatr Poza, czyli siła kreacji*, „Yorick. Przegląd Teatralny i Literacki”, nr 34.
- Kowalski Piotr (1994), *Granica. Próba uporządkowania kategorii antropologicznych*, w: *Pogranicze jako problem kultury*, red. Teresa Smolińska, Opole: 140–156.
- Kowalski Piotr (2007), *Mediacja*, w: tenże, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa: 307–312.
- Lachmann Piotr (1999), *Wywołane z pamięci*, Olsztyn.
- Lawaty Andreas, Zybura Marek (red.) (2003), „Nasz nauczyciel Tadeusz”. *Tadeusz Różewicz i Niemcy*, przeł. Jacek Dąbrowski, Kraków.
- Michałowski Piotr (1993), *Traktat moralny o niepoprawności języka*, „Nowe Książki”, nr 1: 41–42.
- Orłowski Hubert (red.) (2009), *Moje Niemcy – moi Niemcy*, Poznań.
- Rudziński Roman (1978), *Jaspers*, Warszawa.
- Sulima Roch (2000), *Pamięć pogranicza*, „Twórczość”, nr 6.
- Tarnowska Beata (2004), *Między światami: problematyka bilingwizmu w literaturze: dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”*, Olsztyn.
- Traba Robert (red.) (2006), *Między obcością i bliskością. Polacy – Niemcy*, Warszawa.
- Ubertowska Aleksandra (2002), *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka, Strategie intertekstualności*, Kraków.
- Urbańska Paulina (2016), *Niemieckie rozmowy Tadeusza Różewicza*, „Kwartalnik Polonicum”, nr 22: 35–39.
- Wójcik-Leese Elżbieta (2009/2010), *W przekładzie, czyli pomiędzy językami*, „Przekładaniec”, nr 22–23: 355–363.
- Zduniak-Wiktorowicz Małgorzata (2013), *Proza między Polską a Szwecją. O tożsamości w doświadczeniu*, w: *Między językami, kulturami, literaturami. Polska literatura (e)migracyjna w Berlinie i Sztokholmie po 1981 roku*, red. Ewa Teodorowicz-Hellman, Janina Gesche, Sztokholm.

DOI: 10.31648/pl.6996

JOANNA CHŁOSTA-ZIELONKA

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8057-1898>

e-mail: j.chlosta-zielonka@uwm.edu.pl

Ewa Zdrojkowska, *Literacki atlas Warmii i Mazur*, Instytut Północny w Olsztynie, Olsztyn 2020, ss. 145

Literacki atlas Warmii i Mazur autorstwa Ewy Zdrojkowskiej, to niezwykle ciekawa, napisana barwnym, ale przystępnym językiem, książka, która powinna znaleźć się na półce każdego mieszkańca Warmii i Mazur, a może przede wszystkim każdego Polaka, który chce wiedzieć, co w tej krainie warto zobaczyć i o czym trzeba się dowiedzieć, by poznać jej tożsamość. Autorka buduje bowiem w swojej relacji, będącej zapisem nagranych w ostatnich latach reportaży, wykorzystanych w audycjach radiowych emitowanych w Radiu Olsztyn, obraz ważnych kulturowo miejsc, świadczących o dziedzictwie historyczno-kulturowo-literackim Krainy Tyśiąca Jezior. Ewa Zdrojkowska, z wykształcenia polonistka, czuła na słowo pisane i mówione, całe swoje życie zawodowe poświęciła propagowaniu wiedzy o historii, kulturze i literaturze Warmii i Mazur. Jej audycje, m.in. *Literacki atlas Warmii i Mazur*, *Rozmówki polsko-polskie czy Kronikarz warmińsko-mazurski*, emitowane na falach olsztyńskiego radia od wielu lat, przyciągają słuchaczy pragnących dowiedzieć się więcej szczegółów z wypowiedzi interesujących rozmówców, którzy są specjalistami tematu. Autorka ma już na swoim koncie wydane w formie książkowej reportaże: *Rozmówki polsko-polskie. Wywiady radiowe* (2012) i *Szeroki kął widzenia*, zredagowany wspólnie z Sylwią Białecką (2015).

Książka Ewy Zdrojkowskiej ma niebywałą wartość. Pokazuje w efektowny sposób, poprzez reportażowo-literackie obrazki, istniejące niczym błyski filmowych kadrów najważniejsze znaki kulturowej obecności na ziemi warmińsko-mazurskiej poetów i pisarzy zarówno narodowości polskiej, jak i niemieckiej, tworzących tutaj w różnych epokach historycznych. Umiejętnie relacjonuje ich związki z przestrzenią, która przecież zmieniała swoją przynależność państwową, ale materialnie pozostawała taka sama: jako doskonała przestrzeń krajobrazowa inspirująca twórczo, dająca ukojenie swoim niepowtarzalnym urokiem. Wykorzystuje w swojej publikacji pojęcie miejsca pamięci (*lieux memoire*) zdefiniowane po raz pierwszy jeszcze w latach 70. ubiegłego wieku przez Pierre'a Norę (Nora 1974), postulującego tworzenie miejsc w postaci historycznych archiwów,

muzeów, izb, w których narody, społeczności czy grupy etniczne składają swoje wspomnienia tworzące część ich osobności.

Autorka we wszystkich relacjach dyskretnie zwraca uwagę na czas, czyli lata 90., w którym rozpoczął się dyskurs mówiący o potrzebie łączenia twórców tej ziemi od czasów najdawniejszych aż po lata XX i XXI wieku. Świadczą o tym daty powstania miejsc emanujących wiedzą o przeszłości: w 1994 roku założono Muzeum Zientary-Malewskiej w Brąswaldzie, w 1996 roku z inicjatywy Mazurskiego Stowarzyszenia Miłośników Twórczości Ernsta Wiecherta w Piersławku urządzono Izbę Pamięci Ernsta Wiecherta, w 1997 otwarto Muzeum Regionalne w Ełku, w 1997 powstało Stowarzyszenie im. Arno Holza z siedzibą w Polsko-Niemieckim Centrum Kultury w Kętrzynie. Są oczywiście inne miejsca, w których pamięć o obecności artefaktów ważnych dla dziedzictwa kulturowego trwa dłużej. Mowa tu o Muzeum K.I. Gałczyńskiego w Praniu działającym od 1965, Muzeum Michała Kajki w Ogródku założonym w 1968 roku czy Mazurskim Domu Pracy Twórczej Igora Newerlego (1957–1987) powstałym po jego śmierci w 1987 roku w Zgonie.

Ewa Zdrojkowska przemieszcza się swobodnie po regionie, przybliżając topograficzne realia, dzięki czemu czytelnik bez problemu może rozpoznać opisywane miejsca. Autorka zaprzyjaźnia go z miejscami pamięci, które stanowią wymienione wcześniej muzea. Zachęca tym samym do zapoznania się z ich historią, udowadniając, jak bardzo miejsce może inspirować twórczo i wiązać na wieki swoim czarem. Jest przewodnikiem, który otwiera dosłownie i w przenośni kolejne pokoje z pamiątkami po pisarzach, by wyjaśnić ich pochodzenie.

Reportaże poświęcone są dziesięciu postaciom związanym życiem z konkretnymi miejscami, w których uczczono ich pamięć w postaci izby czy muzeum i/lub stałej wystawy pamiątek. Są to: Johann Gottfried Herder (Morąg), Ignacy Krasicki (Lidzbark Warmiński), Arno Holz (Kętrzyn), Ernst Wiechert (Piersławek), Michał Kajka (Ogródek), Maria Zientara-Malewska (Brąswałd), Konstanty Ildefons Gałczyński (Pranie), Siegfried Lenz (Ełk), Igor Newerly (Zgon) i Irena Kwintowa (Lidzbark Warmiński).

Znaleźli się tu bohaterowie, którzy ukochali swoje miejsce na ziemi. Są wśród nich pisarze sprzed kilku wieków (Krasicki, Herder), ale głównie urodzeni tutaj w XIX i XX wieku (Holz, Wiechert, Kajka, Zientara-Malewska, Lenz). Znaleźli się także w reportażu twórcy z innych stron Polski. Mam tu na myśli Irenę Kwintową, przybyłą z Kresów do Lidzbarka Warmińskiego tuż po zakończeniu II wojny w 1945 roku, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego związanego z mazurskim Praniem od 1950 roku do śmierci w 1953 i Igora Neverlego, który pojawił się Zgonie w 1957 roku przypadkiem i pozostał tu na trzydzieści lat.

Jak zostali przedstawieni bohaterowie *Literackiego atlasu*? Wystawa upamiętniająca postać księcia biskupa Ignacego Krasickiego, która znajduje się w sali kredensowej zamku stanowiącego część Muzeum Warmińskiego w Lidzbarku Warmińskim, przedstawia go jako pisarza, kolekcjonera dzieł sztuki i znawcę pięknych przedmiotów, ale także człowieka nieszczęśliwego, oddalonego od centrum. Taki wizerunek „księcia poetów” umożliwia spisany przez księdza Foxa, rodem spod warmińskiego Braniewa, *Dyariusz z Heilsberga* oraz relacja prof. Krystyny Stasiewicz, badaczki jego twórczości. Silnie wybrzmiewa w książce religijność poetki Marii Zientary-Malewskiej, która Warmię postrzegała jako ziemię świętą i obdarzoną szczególną łaską Matki Boskiej. Wpływ jej życiowego opiekuna ks. Walentego Barczewskiego uczynił ją postacią nierozzerwalnie kojarzoną z Warmią i miejscem jej urodzenia, Białymostem. Jako przedstawiciel mazurskiej kultury, rozwijającej się obok polskiej, przedstawiony został Michał Kajka na tle nowo powstałej ekspozycji w Muzeum w Ogródku. Ilustracją poczucia nieprzerwanego związku z miejscem urodzenia wielu twórców urodzonych na Mazurach są wypowiedzi interlokutorów Ewy Zdrojkowskiej opowiadających o Johannie Gottfriedzie Herderze, Sigfriedzie Lenzu, Arno Holzu czy Ernście Wiechercie. Wymienieni pisarze nie potrafili zapomnieć o ziemi, która ich wykarmiła i ukształtowała osobowość ludzi odważnych, o żelaznych charakterach, niebojących się stawiać czoła losowi. Mówią o nich najlepiej teksty literackie: wiersze, wspomnienia, ale także przedmioty wyeksponowane w miejscach pamięci o nich.

Pojawili się w relacji Zdrojkowskiej także pisarze, którym opisane miejsca dały schronienie, stały się inspiracją, pozwoliły odzyskać nadwątlone siły twórcze. Do takich należała niewątpliwie Irena Kwintowa, która po wojennych przeżyciach związała się z Lidzbarkiem Warmińskim, a przede wszystkim z warmińskim folklorem ludowym, z którego „utkała” swoje baśnie, zebrane i wydane w trzech tomach. W Iłkowie, po ostracyzmie środowiska literackiego epoki socrealizmu, doznał ukojenia i nabrał nowego spojrzenia na życie Konstanty Ildefons Gałczyński. To tutaj powstały jego liryczne, chyba najpiękniejsze w całym dorobku, poematy, także o mazurskiej ziemi. Igora Newerlego przyciągnęła do Zgonu jego żona, Zofia Łapicka, tłumaczka z rosyjskiego, wbrew jego chęciom. Okazało się jednak, że idylliczny, jak pisze autorka *Atlasu*, krajobraz okolicy zauroczył go na zawsze. Poza tym zrealizował on w Bartoszycach swój eksperyment pedagogiczny, opisany w *Archipelagu ludzi odzyskanych*, był też zaangażowany w działania mające na celu zapobieżenie opuszczania swojej ojcowizny przez tzw. tutejszych.

Sprawa pamiątek zgromadzonych w muzeach jest ważna. Rzeczy stają się w opowieściach Ewy Zdrojkowskiej nośnikami pamięci o twórcach, kreują ich

obrazy i łączą nas z nimi. Gdy pisarze nie mogą już nic powiedzieć, fotografie, listy, dokumenty, egzemplarze pierwszych wydań, książki czytane dla przyjemności, bibeloty czy meble przemawiają za nich. Możemy ich ujrzyć jako ludzi zmagających się z codziennością, przeżywający radość i oplakujący nieszczęścia, czerpiący radość ze spacerów i kontemplowania otaczającego krajobrazu, przechowujący cenne i wartościowe dla nich przedmioty, być może przypominające o bliskim ich osobach, oraz ulubione książki. Dowiadujemy się, jak rzeczy stawały się inspiracją dla twórczości, jak rezonowały w utworach literackich.

Najważniejsza jest jednak narracja reportażu, przybierająca formę żywej akcji, jakby wydarzenia sprzed wielu lat działały się na naszych oczach. Z teraźniejszości prowadzi nas autorka w czasy „dawniejsze” i przez to często zapomniane. Zasluga to warsztatu samej reportażystki, ale także jej rozmówców, których potrafiła zaangażować do współpracy. Są to opiekujący się wymienionymi miejscami kustosze, ale także historycy, literaturoznawcy, poeci, słowem – znawcy regionu: Teresa Brzeska-Smerek, Małgorzata Jackiewicz-Garniec, Alina Kuzborska, Krystyna Stasiewicz, Jan Chłosta, Zbigniew Chojnowski, Wojciech Kass, Jakub Rudnicki, Jerzy Sikorski, Krzysztof Szatravski czy Rafał Żytyniec, rozpoznawali ze względu na swoje społecznikostwo i zaangażowanie w propagowanie wiedzy o Warmii i Mazurach.

Literacki atlas Warmii i Mazur można czytać z kilku perspektyw. Pierwsza daje wiedzę podstawową, informuje o pisarzach, przywołuje ciekawe i najważniejsze fakty z ich życia, przywraca zapomniane wątki historii i literatury. Druga – umożliwia ujrzanie bogactwa kulturowego krainy Warmii i Mazur. Wyprawa ku jego poznaniu może stać się przygodą, mającą niezapomnianą, bo intelektualno-duchową wartość. Wreszcie trzecia perspektywa dla wyrafinowanych odbiorców ukazuje przeszłość w historiozoficznej refleksji, nastroja do przemyśleń nad sensem ludzkiego życia i hierarchią jego wartości.

Bibliografia

- Białecka Sylwia, Zdrojkowska Ewa (2015), *Szeroki kął widzenia*, Olsztyn.
Neverly Igor (1955), *Archipelag ludzi odzyskanych*, Warszawa.
Nora Pierre (1974), *Mémoire collective*, w: *Faire de l'histoire*, sous la dir. de J. Le Goff, Pierre Nora, Paris.
Zdrojkowska Ewa (2012), *Rozmówki polsko-polskie. Wywiady radiowe*, Olsztyn.

DOI: 10.31648/pl.6951

JOANNA DANILUK

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9582-4226>

e-mail: joanna.daniluk@uwm.edu.pl

Jan Chłosta, *Pieniężni na Warmii*, Towarzystwo Naukowe im. W. Kętrzyńskiego i Instytut Północny im. W. Kętrzyńskiego, Olsztyn 2020, ss. 287

Janowi Chłostcie zawdzięczamy przybliżenie losów najsłynniejszej na Warmii rodziny Pieniężnych. Historyk od kilkudziesięciu lat niestrudzenie bada i opisuje dzieje wydawnictwa „Gazety Olsztyńskiej”, z którymi ściśle łączy się historia wspomnianego rodu (Chłosta 1977; 1980; 1986; 2015). Monografia pt. *Pieniężni na Warmii*, która ukazała się w 2020 roku nakładem Towarzystwa Naukowego im. Wojciecha Kętrzyńskiego i Instytutu Północnego im. Wojciecha Kętrzyńskiego, jest kontynuacją naukowych dociekań Chłosty, zapoczątkowanych w latach 70. ubiegłego wieku.

Książkę tę można z powodzeniem zaliczyć do biografii literackich, w której – oprócz tła historycznego i krytycznej oceny faktów – wydarzenia, ich jakość i niepowtarzalność są opisane w ten sposób, że czytelnik nie ma problemu z zaakceptowaniem przyjętej przez autora narracji. Można dostrzec również zachowaną pewną wierność między autorem a jedną z postaci (mowa o Sewerynie Pieniężnym juniorze); to rodzaj intymności, niepodważone zaufanie, jakim bohater mógłby obdarzyć autora (Kulas 2013: 65).

Chłosta roztacza opowieść o uznanej rodzinie na Warmii, która nie pochodziła z tych stron, a jednak najbardziej przyczyniła się do zapoczątkowania i utrzymania walki o polskość na terenie Prus Wschodnich. Sylwetki założycieli „Gazety Olsztyńskiej”: Seweryna Pieniężnego seniora i Jana Liszewskiego, Władysława Pieniężnego i Seweryna Pieniężnego juniora zostały ukazane w kontekście historycznym na przełomie XIX i XX stulecia, szczególnie w momencie decydującym o losach tych ziem po I wojnie światowej, czyli w czasach plebiscytowych.

Chłosta po raz kolejny uszczegółowił rolę „Gazety Olsztyńskiej”, polskiego czasopisma wydawanego nieprzerwalnie od 1886 roku do czasu wybuchu II wojny światowej, co autor wielokrotnie podkreślał nie tylko w przywołanych publikacjach, ale także licznych wywiadach. „Gazeta Olsztyńska” stanowiła bowiem

źródło informacyjne dla Polaków z terenów Warmii i Mazur oraz forum upowszechniania polskiej kultury i literatury. Już sam fakt wydawania polskojęzycznej prasy na terenach niemieckich, mimo przeszkód tutejszej władzy, był przejawem niestrudzonej i nieustannej walki o język polski oraz formą aktywności narodowej i politycznej wśród ludności polskiej. W okresie plebiscytowym siedziba redakcji „Gazety Olsztyńskiej” przy ul. Młyńskiej 2 (od maja 1920 roku) była drugim – obok Domu Polskiego – ośrodkiem polonijnym w Olsztynie. To właśnie w ten sposób cała rodzina Pięniężnych, skupiona przez wiele lat wokół pracy w „Gazecie Olsztyńskiej”, stała na straży budowania poczucia jedności narodowej.

Publikacja pt. *Pięniężni na Warmii* przypomina zatem o okolicznościach powstania „Gazety Olsztyńskiej”, okresie redagowania jej przez Jana Liszewskiego i Seweryna Pięniężnego seniora, Władysława Pięniężnego, Joannę Pięniężną, a także Seweryna Pięniężnego juniora. Godne uwagi są liczne cytowania z dziewiętnastowiecznych numerów „Gazety Olsztyńskiej”.

Nie ma wątpliwości co do tego, że autor swobodnie porusza się po detalach biografii poszczególnych osób, przywołując liczne ciekawostki z ich życia. Umieścawia fakty związane z nimi w kontekście historycznym, który jest trudny do zrozumienia dla osób nieznaną historią regionu, szczególnie okresu międzywojennego i pierwszych lat powojennych.

Należy podkreślić, że Jan Chłosta słusznie zwrócił uwagę na niewątpliwie istotną rolę kobiet z rodziny Pięniężnych (Joanny, Pelagii, Władysławy, Wandy) w życiu społeczno-kulturalnym Warmii i Mazur. Można jedynie ubolewać, że temu aspektowi nie poświęcił zbyt wiele miejsca, co można tłumaczyć pewnymi ograniczeniami formalnymi, które autor musiał wprowadzić.

Wydawać by się mogło, że omawiana książka stanowi prolog nieformalnego cyklu publikacji Jana Chłosta o Pięniężnych. Nie można bowiem pozbyć się wrażenia, że – z punktu widzenia czytelnika – wspomniana pozycja powinna ukazać się jako pierwsza, by kolejno przybliżać poszczególne sylwetki członków rodu – od najstarszego, po żyjących współcześnie. Jednakże z perspektywy badacza ta publikacja, stanowiąca kolejne dokonanie naukowe, ujmuje kompleksowo wiedzę autora, zdobytą podczas pracy nad poprzednimi publikacjami dotyczącymi Pięniężnych i wydawnictwa „Gazety Olsztyńskiej”.

Niewątpliwą zaletą książki jest także przybliżenie losów wciąż żyjących potomków Pięniężnych, na co zapewne historyk „zasłużył” sobie, sporządzając wcześniejsze monografie, upamiętniające tę słynną rodzinę.

Historyk Jan Chłosta bardzo dobrze formułuje to, co dzisiaj może wydawać się nie do wyobrażenia – zaangażowanie rodziny w pracę na rzecz wydawnictwa,

sumienność w wykonywaniu powierzonych zadań, zapał i zaangażowanie w sprawę polską, jedność i wzajemny szacunek w rodzinie.

Przy okazji tej publikacji warto przypomnieć, że na cześć Seweryna Pieniężnego juniora miasto zwane wcześniej Melzak, niem. *Mehlsack*, od 1947 roku nosi nazwę Pieniężno. Pieniężny junior jest także patronem ulic m.in. w Olsztynie, Ostródzie, a największe zakłady graficzne w regionie, Olsztyńskie Zakłady Graficzne, od 1970 roku do 1997 roku nosiły jego imię. Seweryn Pieniężny junior jest również patronem dziennikarzy na Warmii i Mazurach.

Wszystkim tym, którzy znają historię „Gazety Olsztyńskiej” i losy rodu Pieniężnych, niniejsza książka pozwoli uporządkować i utrwalić wiedzę na ten temat. Szczególnie powinna być polecana jednak tym, którzy mogą zagubić się w gąszczu koligacji najsłynniejszej rodziny na Warmii.

Bibliografia

- Chłosta Jan (1977), *Wydawnictwo „Gazety Olsztyńskiej” w latach 1918–1939*, Olsztyn.
- Chłosta Jan (1980), *Seweryn Pieniężny 1890–1940. Redaktor i wydawca spod znaku Roldla*, Olsztyn.
- Chłosta Jan (1986), *Wokół spraw warmińskich. Rzec o redaktorach „Gazety Olsztyńskiej” (1886–1939)*, Warszawa.
- Chłosta Jan (2015), *O zasłużonym wydawnictwie Pieniężnych*, „Prace Literaturoznawcze”, nr 3: 315–322.
- Kulas Piotr (2013), *Pomiędzy autobiografią a biografią: biografia literacka jako źródło badań socjologicznych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. IX, nr 4: 64–81.

DOI: 10.31648/pl.6997

JOANNA CHŁOSTA-ZIELONKA

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8057-1898>

e-mail: j.chlosta-zielonka@uwm.edu.pl

Beata Morzyńska-Wrzosek, *Wglądamy w siebie nieco głębiej... O refleksji tożsamościowej w polskiej poezji kobiet XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2020, ss. 246

Poezja kobieca jest częścią dyskursu tożsamościowego. Wyraża emocje i niepokoje, oczekiwania i potrzeby, jest ekwiwalentem działania i aktywności. Można badać ją instynktownie, poprzez kontemplację i zaspokajając swoje potrzeby naiwną kompensacją, utożsamiając się z odczuciami podmiotu lirycznego. Literaturoznawstwo dostarcza jednak odpowiedniego aparatu badawczego, by poezję potraktować jako obraz przeobrażeń kulturowych XX i XXI wieku. Swoje zdanie na temat badań nad poezją wyraziła jasno na początku XXI stulecia Anna Nasiłowska:

Podejmując temat tożsamości kobiecej w poezji trudno odsunąć na bok istniejącą literaturę teoretyczną, choć zależy mi przede wszystkim na nowym odczytaniu i zrozumieniu świadectw literackich. Dwudziestowieczny feminizm wypracował w tej dziedzinie ogromny dorobek w postaci refleksji nad wzorami kulturowymi (gender), teorii o zapleczu psychoanalitycznym, czy wreszcie krytyki patriarchalnego porządku, który prowadzi do fallogocentrycznej przewagi jednej płci w języku (Nasiłowska 2004: 103).

Autorka recenzowanego zbioru tożsamościowych refleksji, Beata Morzyńska-Wrzosek, od wielu lat w centrum swoich zainteresowań badawczych sytuuje dwudziestowieczną poezję kobiecą. Jest m.in. autorką monografii o Halinie Poświatowskiej (*„zawsze byłam tu...”*. *Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej* – 2004) i o Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (*„...i na piękność, i na wyczyn burzy”*. *Proces kształtowania tożsamości w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej* – 2013), a także kilkunastu artykułów poświęconych poezji kobiecej publikowanych na łamach czasopism naukowych i wieloautorskich monografii. W swojej najnowszej książce *Wglądamy w siebie nieco głębiej... O refleksji tożsamościowej w polskiej poezji kobiet XX i XXI wieku* (Bydgoszcz

2020) prezentuje literaturoznawczo-antropologiczną analizę dyskursu tożsamościowego wyraźnie obecną w literaturze kobiecej, a ściślej w poezji kobiecej.

Choć autorka nie stroni przy interpretacji tekstów poetyckich od rozważań inspirowanych feminizmem, zakładającym emanację kobiecego podmiotu (termin Anny Nasiłowskiej) z całym zespołem przyporządkowanych mu cech, tj. np. kobiecą sferą językowo-tematyczną, emocjonalnością, implikującą zintensyfikowane obrazowanie, czy też czasem wyrażania opozycji wobec wzoru męskiej fallocentrycznej dominacji, to jednak skupia się na wybranym zagadnieniu związanym z kobiecą twórczością, co deklaruje we wstępie:

Zamieszczonym w niniejszej monografii szkicom i studiom, choć koncentrują się na interpretowaniu poezji, której autorkami są kobiety, patronuje nie tyle próba zmierzenia się z pytaniem, na czym polega odrębność literatury kobiecej, co propozycja odczytania wielopoziomowego konceptualizowania problematyki tożsamości (Morzyńska-Wrzosek 2020: 10).

Beata Morzyńska-Wrzosek w swoich badaniach najwięcej miejsca poświęca Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Julii Hartwig, Halinie Poświatowskiej i Ludmile Marjańskiej. Obok tych drobiazgowo zanalizowanych twórczości pojawiają się także inne podobnie wyrażające kobiece odczuwanie w liryce, jak Zuzanna Ginczanka, Teresa Ferenc, Joanna Pollakówna, Anna Świrszczyńska i jedyna reprezentantka przełomu XX i XXI wieku Justyna Bargielska.

Rozważania na temat poezji wymienionych autorek łączą wspólne przestrzenie egzystencjalnych doświadczeń, bliskich oczywiście kobiecemu podmiotowi, ale także znamienych dla życia każdego człowieka. Jak pisze autorka monografii:

Interpretacja kieruje uwagę ku afirmacji codzienności, nieustannej przemienności zjawisk, poszukiwaniu piękna świata i dostrzeganiu jego brzydoty, chaosu, rejestrowaniu oddalenia i bliskości, sporu i połączenia, charakteryzowaniu trudu poznania, podejmowania presji czasu, przywoływania śladów przeszłości oraz nieprzerwanie patrolującej tym wszystkim zagadnieniom sytuacji przetrwania (Morzyńska-Wrzosek 2020: 11).

Książka składa się z trzech kręgów tematycznych, w których autorka ułokowała i dookreśliła obszary kobiecych doświadczeń wpływających na budowanie ich tożsamości. Pierwszy odnosi się do tajemnic ciała, zarówno do ekscytacji i epatowania nim, jak i nieubłaganej ingerencji natury poprzez przemijanie i ból związany z chorobami, lękami i osamotnieniem. Drugi związany jest z senilnymi doświadczenia kobiet. Trzeci obszar zagadnień podjęty w monografii ukazuje, jak miejsca, z którymi związane są wspomnienia autorek, wpływają na kształtowanie ich tożsamości.

Dominujące miejsce w pierwszej części zajmuje twórczość Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, od której badaczka rozpoczyna swój tożsamościowy dyskurs, poświęcając jej aż trzy rozdziały. W pierwszym zajmują ją trzy wiersze, które stanowią fundament ulubionego zabiegu poetki tzw. „teatralizacji mowy”, poprzez zastosowanie chwytu „ty jako ja” (w wierszach *La précieuse* i *Tancerka*) lub „ja jako ona/ono” (w wierszu *Ja*). W ten sposób podmiotowość „ja” potęguje się i uzewnętrznia, zachowując jednocześnie swoją intymność. Kolejny rozdział poświęcony jest uwidaczniającej się w liryce Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej postawie kobiety zwracającej wyjątkową uwagę na wygląd zewnętrzny, strój i makijaż, by zasłużyć sobie na „uznanie męskiego spojrzenia”. Jego adoracja czy zachwyt jest jej potrzebne w procesie budowania tożsamości. Utrata atrakcyjności, spowodowana procesem starzenia, staje się przyczyną odczuwania „bycia przezroczystą”, a przez to zachwianiem wewnętrznego ładu, poczuciem osamotnienia i porzucenia. W ten sposób zdefiniowanie kondycji kobiety zależne jest od jej wymiaru cielesnego, a ten przez nieuchronny proces natury skazuje ją z góry na porażkę, co doskonale ilustruje wiersz *Tancerka*:

Te dwie zmarszczki przekreśliły cię skrycie
I choć tańczysz z beztroską motyla,
W twojej sukni półniebieskiej, półlila
Jesteś już jak wspomnienie, nie jak życie. (Pawlikowska-Jasnorzewska 1994: 164)

Tę refleksję autorka studium kontynuuje i rozszerza w rozdziale trzecim, który stanowi szczegółową egemplifikację sposobów przezwyciężenia wcześniej zdefiniowanej kondycji kobiecego istnienia. Pragnieniem podmiotu lirycznego utworów Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej jest doznanie jak najbliższej intymności. Odczuwa je kobieta nowoczesna, ale jednocześnie żyjąca w epoce o silnie utrwalonych w kulturze stereotypach zachowań damsko-męskich, w których to mężczyzna inicjuje relację. Realizację marzenia o odważnym doznaniu bliskości z Innym umożliwia taniec, który „patronuje nie tylko sytuacjom eksponującym bliskość sugerowaną czy też inicjowaną przez kobietę [...] modelując afirmowanie intymności w zminimalizowanym dystansie między tancerzami, wspiera również uwydatnianie jej bezpośredniego charakteru” (Morzyńska-Wrzošek 2020: 57). Potwierdza tę skłonność i chęć poetki do zwracania na siebie uwagi mężczyzn i ich kokietowania Anna Nasiłowska:

Przypisuje ona podmiotowi swojej poezji najbardziej stereotypowe cechy wzorca genderowego, które dziś byłyby trudne do przełknięcia nawet przez kolorowe pisma kobiece, zazwyczaj popisujące się przed czytelniczkami miękkim feminizmem. *Różowa magia* czy *Niebieskie migdały* nie stronią od narcyzmu, wyraźnie adresowane do mężczyzny, jako element kokieteryjny (Nasiłowska 2011: 8).

Część poświęconą doznawaniu siebie poprzez cielesność kończy szkic zajmujący się wyznaniem kilku poetek reprezentujących różne przestrzenie czasowe, epatującymi bolesnością istnienia w sposób metaforyczny i dosłowny. Są to kolejno Zuzanna Ginczanka, Halina Poświatowska, Joanna Pollakówna i Justyna Bargielska. Autorka monografii skłania się ku tezie, że ból objawia się w tej poezji we wszystkich kluczowych doświadczeniach kobiecych i stanowi podstawę konstytuowania i podtrzymywania ich tożsamości. Tak dzieje się w poezji przedwojennej żydowskiej poetki Zuzanny Ginczanki, boleśnie odczuwającej niespełnienie, niekompletność i niedosyt w konfrontacji ze światem, którego pragnie całą sobą, jednocześnie obawiając się bólu odrzucenia.

Intensyfikacja doznań cielesnych i częstotliwość ich opisu następuje w poezji powojennej. Jak pisze Beata Morzyńska-Wrzosek, najsilniej doświadczającą siebie „w” i „poprzez” ciało jest Halina Poświatowska, udowadniając wielokrotnie, że jest ono gwarantem istnienia. Doświadczanie przenikającego ciała fizycznego bólu staje się wyznacznikiem jej tożsamości. Poprzez ból definiuje ona siebie, przypominając o cielesnym aspekcie egzystencji, ale także postrzega i wpływa na świat. „Poetycka refleksja o zmaganiu się z cierpiącym ciałem” – pisze autorka monografii – zostaje także wielokrotnie ukazana w poezji Joanny Pollakówny. Obie poetki swoimi niepokojącymi, głęboko strauatyzowanymi wyznaniem wpisują się w tzw. nurt maladyczny, skupiony na wieloaspektowym przedstawianiu doświadczenia choroby, która powoduje cierpienie, więzi, wyklucza z normalnego rytmu życia, stygmatyzuje, a co najważniejsze, wpływa na sferę zmysłową i intelektualną.

Konstatacje o wpływie bólu na somatyczne odczuwanie rzeczywistości, a przez to na jednostkową tożsamość, uzupełnia analiza poezji Justyny Bargielskiej, poszerzająca kobiece doświadczenie o problematykę macierzyństwa: ciała cierpiącego i wyczerpanego w związku z porodem i śmiercią dziecka.

Swoje rozważania o wpływie bólu na egzystencję kobiet badaczka podsumowuje następująco:

Analizowane poetyckie konceptualizacje doświadczeń bólowych potwierdzają, że naznaczona nimi cielesność prowadzi do zdecydowanego przeformułowania rozumienia siebie, skonkretyzowania nowych horyzontów egzystencji. [...] Konkretyzujące te zabiegi przywołane poetyckie obrazy pokazują, że znaczenia nabierają nie tylko rozmyślenia o sferze cielesnej. Istotne jest także zainteresowanie światem natury i wymiarem transcendentnym (Morzyńska-Wrzosek 2020: 85).

Drugi krąg rozważań w monografii związany jest z problemem definiowania tożsamości starej/starzejacej się kobiety i postępującej w czasie jej podwójnej

dyskryminacji, nie tylko ze względu na wiek, ale także płeć. W kulturze patriarchalnej tożsamość kobiety konstryuuje męska percepcja, przyporządkowująca kobiety do pełnienia określonych ról i spełniania norm, np. dyscyplinowania ciała. Autorka monografii przytacza bardzo trafną opinię Ellyn Kaschack na ten temat. Tłumaczy ona, że:

[...] jednym z istotniejszych aspektów formułowania kobiecej tożsamości jest relacyjność, która motywuje tendencje do silnego angażowania się w związku z Innym, budowania własnego poczucia bezpieczeństwa pragnieniem bycia potrzebną nawet kosztem ograniczenia indywidualnych ambicji i własnej swobody. Ujęcie to wypułka w sferze kształtowania relacji skłonność kobiety do daleko idących kompromisów (Morzyńska-Wrzosek 2020: 101).

W poetyckich kobiecych wykładniach bardzo często pojawia się obraz starzejącej się kobiety, wrażliwej na zmiany cielesne, postrzegającej siebie-jako-Innego. Wiele razy wykorzystywany jest model kontemplowania przez kobietę swojego oblicza w lustrze (np. *W łazience koniec sierpnia* Genowefy Jakubowskiej-Fijałkowskiej, *Babcia* Ewy Lipskiej). Odnajdywanie w sobie bolesnej przemiany spowodowanej biologicznymi zmianami ciała widoczne jest także w poezji Joanny Pollakówny i Anny Janko. Temat ten podjęła również Anna Świrszczyńska jednak w inny sposób, sygnalizując siłę kobiecego istnienia, witalizm i skłonność do buntu (*Siwowałosa Ofelia*, *Stara wariatka*, *Jestem baba*) nawet wobec niechęci okazywanej przez otoczenie.

Poetki zbliżając się do kresu życia, coraz częściej mówią o niebycie ciała (Pollakówna, Teresa Ferenc), przygotowaniu na śmierć swoją (Jakubowska-Fijałkowska, Julia Hartwig) i bliskich (Ludmiła Mariańska), o żałobie i wdowieństwie (Ewa Lipska). Szczegółową analizę senilnych kreacji przedstawia badaczka poprzez poezję Ludmiły Marjańskiej i Julii Hartwig. Ta pierwsza najbardziej wyraziście swoje doświadczenia odtworzyła w tomie *Otwieram sen*, w którym, podsumowując dotychczasowe życie i odtwarzając je poprzez zapamiętane wspomnienia, zachowuje, jak pisze Morzyńska-Wrzosek, siebie-dla-siebie. Marjańska oswaja swoją przemijalność, oddala poczucie utraty, choć nadal nie do końca godzi się na całkowitą eliminację. Zdecydowanie odmienna jest postawa Julii Hartwig, której poezja nie mieści się w przedstawionych wcześniej konceptualizacjach starości jako stanu degradacji, odsunięcia czy po prostu nieistnienia. Podstawą kształtowania dojrzałej tożsamości „na starość” jest u tej poetki zwrócenie uwagi na ważność dwóch wymiarów – przeszłości i teraźniejszości oraz próba ich scalenia w pewną ciągłość, by poprzez pamięć odnajdywać w przeszłości wybrane chwile, nastroje i uczucia i kontemplować je w teraźniejszości. Opinia

o intencjach zabiegów Hartwig współgra z wyrażonym przez inną badaczkę poezji Julii Hartwig spostrzeżeniem dotyczącym tego, co w jej poezji najważniejsze. Marta Flakowicz-Szczyrba podsumowuje:

Pomiędzy brzemieniem wygnania i nieprzynależności z jednej strony, a potrzebą zakorzenienia z drugiej oscyluje, pragnący restytucji sensu oraz metafizycznej podstawy bytu, podmiot wierszy Julii Hartwig, którego niespełnionym zamiarem stanie się dotarcie do istoty rzeczy i rozpoznanie prawd ostatecznych (Flakowicz-Szczyrba 2012: 62).

Trzeci obszar, który znalazł się w kręgu zainteresowań Beaty Morzyńskiej-Wrzosek, to miejsca autobiograficzne, a zatem przestrzenie, z którymi poetki wiążą swoją egzystencję poprzez wspomnienia, a przede wszystkim emocje i związane z nimi sensualne odczucia. Problem doświadczania wybranych miejsc i budowania na tej podstawie własnych tożsamości został wieloaspektowo zreferowany przez Elżbietę Rybicką w jej pracy *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* (Rybicka 2014). Morzyńska-Wrzosek przygląda się ekspansji miejsc w wypowiedziach autobiograficznych Haliny Poświatowskiej (*Notatnik amerykański*) i Julii Hartwig, by wskazać, jakie znaczenie miały one w konstruowaniu ich świadomości. U Poświatowskiej, podróżującej po miastach Stanów Zjednoczonych, opowieść maładyczna, nieodzowna dla jej twórczości, wiąże się z zapisem zmysłowych doznań w nowej geograficznie przestrzeni, choć ostatecznie wygrywa w niej tęsknota za miejscem znanym i oswojonym. Julia Hartwig w lirycznych obrazach definiując miejsca, w których przebywa, odnosi je do zdobywanych tam doświadczeń. Dzieciństwo skojarzone z miejscem urodzenia – Lublinem – nie jest czasem pozytywnych emocji, związanych z bezpieczeństwem zapewnianym przez bliskich, ale jednak wciąż powraca przedstawione w tych samych dekoracjach, choć niezwiązane z zakorzenieniem i zadomowieniem. Hartwig ciągle próbuje zrozumieć proces kształtowania własnej tożsamości uwarunkowany rodzinnym miejscem. Bliższa jest jej jednak przestrzeń, która kojarzy jej się z bezpieczeństwem wspomnień i związanych z nimi przeżyć. To Francji (*Podziękowanie za gościnę. Moja Francja*) zawdzięcza intelektualne doświadczenia i ukształtowanie się podstaw warsztatu pisarskiego, a pejzażom, architekturze, klimatowi, kulturze i codzienności tego kraju możliwość czerpania radości z podróży po nim. Wpływ na jej tożsamość miały także wieloaspektowe wrażenia z kilkakrotnych pobytów w Stanach Zjednoczonych (*Wiersze amerykańskie*) budujące nowe doznania, a także implikujące ciekawe spostrzeżenia.

Celem nadrzędnym pracy Beaty Morzyńskiej-Wrzosek była prezentacja kształtowania się dwudziestowiecznych kobiecych tożsamości. Jej efektem jest

wielowymiarowe studium, które pokazuje niejednoznaczność, brak stereotypizacji i przypisania do jednej roli. Wpisanie kobiety w genderowe role, jako potrzebującej do życia adoracji i akceptacji męskiego wzroku u Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, ustępuje niezależności i silnemu buntowi poezji Anny Świrszczyńskiej. Kruchość ciała, skazanie na powolne starzenie i niebyt pojawiające się u Pollakówny czy Fijałkowskiej przezwycięża silna i przeciwstawiająca się upływowi czasu Julia Hartwig. Świat kobiet, jakże innych od siebie, choć podobnie przeżywających codzienność, często porównywanych, pokazuje prawie całą prawdę o egzystencji tej płci. Prawie, bo zabrakło w tej prezentacji doświadczeń, które niesie macierzyństwo. Oprócz kreacji matki, oplakującej śmierć dziecka w poezji Justyny Bargielskiej, nie znajdujemy opisów radości i szczęścia narodzin, trudów codziennej troski i kolejnych etapów sprawowania matczynej opieki, bo brakuje takich kreacji w poezji przedstawionych autorek. Być może dlatego właśnie autorka skupiła się na przeżywaniu przez nie siebie-dla-siebie.

Monografia jest kolejnym cennym osiągnięciem bydgoskiej badaczki konsekwentnie eksplorującej w swoich dociekaniach poezję pisaną przez kobiety w XX i XXI wieku. Na pewno stanowi kolejny mocny filar w odtwarzaniu historii kobiecego pisania.

Bibliografia

- Flakowicz-Szczyrba Marta (2012), *Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i metafizyki*, „Pamiętnik Literacki”, nr 3: 59–100.
- Morzyńska-Wrzošek Beata (2004), *„zawsze bylam tu...”*. *Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*, Kraków.
- Morzyńska-Wrzošek Beata (2013), *„...i na piękność, i na wyczyn burzy”*. *Proces kształtowania tożsamości w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Bydgoszcz.
- Morzyńska-Wrzošek Beata (2020), *Wglądamy w siebie nieco głębiej... O refleksji tożsamościowej w polskiej poezji kobiet XX i XXI wieku*, Bydgoszcz.
- Nasiłowska Anna (2004), *Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku: między androgynicznością a esencjalizmem*, „Teksty Drugie”, nr 1–2: 103–121.
- Nasiłowska Anna (2011), *Estetyka, biologia, gender (Wstęp)*, „Teksty Drugie”, nr 4: 8–10.
- Pawlikowska-Jasnorzevska Maria (1994), *Poezje zebrane*, t. I, oprac. Aleksander Madyda, wstęp Krzysztof Ćwikliński, Toruń.
- Rybicka Elżbieta (2014) *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków.

DOI: 10.31648/pl.6998

AGATA MICKIEWICZ

University of Warsaw Library

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0229-1978>

e-mail: a.mickiewicz@uw.edu.pl

Sylwia Chwedorczyk, Kowalska. *Ta od Dąbrowskiej*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2020, ss. 363

Nie tylko ta od Dąbrowskiej

O czym jest książka Sylwii Chwedorczyk *Kowalska. Ta od Dąbrowskiej*? Kim jest Anna Kowalska – kobieta na okładce usytuowana obok Marii Dąbrowskiej? Kto ukrywa się za banalnym, niezwykle częstym w polszczyźnie, nazwiskiem i raczej mało pociągającą aparycją?

Warto zatrzymać się przy tym nazwisku i spojrzeć na Kowalską nie tylko poprzez znaną wszystkim wielką pisarkę Marię Dąbrowską, autorkę *Nocy i dni*. Do takiego spojrzenia nakłania omawiana tu książka.

Anna Kowalska z domu Chrzanowska właściwie przez długie lata pozostawała w zapomnieniu i najczęściej przywoływano ją jedynie w kontekście biografii Marii Dąbrowskiej. A przecież była osobą ze wszech miar godną uwagi.

Gruntownie wykształcona, władająca biegle wieloma językami (znała grekę, łacinę, niemiecki, angielski oraz francuski), inteligentna i błyskotliwa w rozmowie, a także niezależna intelektualnie – taki jej obraz wyłania się z penetracji źródeł biograficznych. Charakteryzowała ją rozległa wiedza humanistyczna, biegła znajomość kultury śródziemnomorskiej. Czytała w oryginale dzieła światowej literatury.

Urodziła się 26 kwietnia 1903 roku we Lwowie. Dzieciństwo i młodość dzieliła między dwa domy: rodziców Ludwika i Marii Anieli Chrzanowskich oraz babki Désirée Quinton (rodowitej Francuzki), a także siostr ojca, panien Chrzanowskich. Podzielona również dwiema tradycjami – polską i francuską, dwiema kulturami i dwoma językami. Oba domy bardzo się różniły, ale w żadnym z nich nie czuła się swobodnie. Brak akceptacji rodziny ojca dla jego małżeństwa stanowił podłoże licznych sporów i cierpienia młodej Anny. Musiała lawirować pomiędzy prezentowanymi przez poszczególnych członków rodzin różnymi poglądami na otaczający świat.

Trudna sytuacja finansowa rodziców spowodowała, że Anna zamieszkała u ciotek. Wtedy na własnej skórze przekonała się, jak dotkliwa bywa pogarda dla

ubóstwa i zaczęła odczuwać to jako coś wstydliwego i niewygodnego. Z wyglądu przypominała swą matkę. Pozbawiona delikatności figury była nazywana „grubasem”. Dlatego zawsze traktowano ją protekcjonalnie, podobnie jak jej rodziców. Z takim kompleksem Kowalska będzie szła przez życie, próbując zastąpić niedostatki wyglądu intelektem.

W domu ciotek doskonaliła swój francuski, wysłuchiwała opowieści o minionych czasach. Zapoznawała się ze zwyczajami Francji i Hiszpanii, co rozbudziło w niej potrzebę poznawania innych miejsc i podróżowania. Swe dzieciństwo podsumowuje słowami: „Straszliwy głód miłości przez cały czas. Wyrwanie się z codzienności. Obcość atmosfery” (Chwedoreczuk 2020: 24).

Wielką potrzebę akceptacji i miłości przełała na swą nauczycielkę Marię Jarosiewicz, której poświęcała dużo uwagi w młodzieńczym dzienniku. Traktowała ją trochę jak matkę, przyjaciółkę, a także obiekt westchnień. Sylwia Chwedoreczuk na podstawie niewydanych dzienników Anny Chrzanowskiej (te młodzieńcze oraz ten późniejszy dziennik lat dojrzałych, prowadzony od 1927 do 1969 roku, są zdeponowane w Muzeum Literatury w Warszawie) przedstawia przyszłą pisarkę jako osobę głęboko spragnioną uczuć, egzaltowaną i porywczą. Anna pisała dziennik, jak wiele wówczas młodych dziewcząt (od razu staje w pamięci młodzianka Zofia Nałkowska jako diarystka, której zapiski dostrzegł, choć z ironią, Paweł Hertz (Hertz 1978)¹). Kowalska od 1927 roku rozpoczęła pisanie swego zasadniczego dziennika, który prowadziła aż do śmierci.

Młodzieńcza fascynacja nauczycielką stanowiła ważny etap w jej życiu – to właśnie pani Maria Jarosiewicz namówiła Annę do pisania dziennika. Najprawdopodobniej widziała w tym możliwość przelania na papier nadmiaru uczuć i emocji swojej uczennicy.

W młodym wieku Anna zainteresowała się światem antycznym, dlatego wybrała na studiach filologię klasyczną na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Doniosły etap w jej życiu stanowiło spotkanie z profesorem Jerzym Kowalskim (późniejszym mężem) prowadzącym zajęcia ze studentami. Uczestniczyła w jego wykładach na temat literatury antycznej.

Jerzy Kowalski, o dziesięć lat starszy od Anny, miał już ugruntowaną pozycję naukową (tytuł profesora), prowadził Katedrę Filologii Klasycznej na Uniwersytecie Lwowskim. Był erudytą o rozległej wiedzy dotyczącej literatury i kultury starożytnej, poliglotą – znał łacinę, grekę, francuski, niemiecki, angielski, włoski i hiszpański oraz czytał i rozumiał po hebrajsku. Jego zainteresowania naukowe

¹ Tytuł eseju Hertza – „moja mądra dusza w moim pięknym ciele” – to cytat z młodzieńczego dziennika Nałkowskiej – tu ironicznie przywołany.

dotyczyły archeologii starożytnej Grecji, mitologii i etnografii antycznej, historii i geografii starożytnej oraz retoryki greckiej.

W przestudiowanym przez Sylwię Chwedorczyk zespole listów do narzeczonego ujawnia się dążenie Anny do partnerstwa i niezależności. Pobrali się w 1924 roku, ich związek umocniła wspólna praca naukowa, liczne podróże i również wspólna twórczość literacka. Warto nadmienić, że w tamtych czasach dążenie kobiety do partnerstwa i niezależności w związku nie było częstym zjawiskiem (choć już u schyłku XIX wieku przykład takiego partnerstwa dali małżonkowie uczeni Maria Skłodowska i Pierre Curie). To przedstawia Annę Kowalską jako postać o silnej osobowości, przekonaną o własnej wartości i odrębności.

W 1929 roku uzyskała magisterium z literatury francuskiej i włoskiej. Dzięki małżeństwu Anna zrealizowała marzenia o podróżach, poznawaniu innych kultur i ludzi. W okresie międzywojennym małżonkowie podróżowali po Europie. W Paryżu prowadzili wspólne badania archiwalne dotyczące *Wykładów lozańskich* Adama Mickiewicza.

We Lwowie Anna Kowalska włączyła się w życie literackie. Prowadziła wraz z Jerzym dom otwarty, w którym mogła zabłysnąć jako gospodyni (z domu ciotek wyniosła przecież nie tylko biegłą znajomość francuskiego, ale i kuchni francuskiej) oraz przenikliwa w rozmowie erudytką.

Razem z mężem napisali kilka książek: powieści *Catalina*, *Mijają nas*, *Gruce*, *Gąszcz* oraz zbiór opowiadań *Złota kula*. Czas wspólnego pisania to czas dojrzewania, przygotowań do samodzielnej twórczości. Kowalska jako dojrzała kobieta czuła się artystką powołaną do tworzenia.

W 1941 roku Anna Kowalska poznała we Lwowie słynną od czasu wydania *Nocy i dni* pisarkę Marię Dąbrowską, z którą później związała się uczuciowo. To spotkanie zadecydowało o jej dalszym życiu. Po wojnie Kowalscy osiedlili się we Wrocławiu, gdzie Jerzy organizował filologię klasyczną na Uniwersytecie Wrocławskim. Tam też fundament kadry akademickiej stanowili profesorowie lwowscy. Anna włączyła się w prace Koła Miłośników Literatury i Języka Polskiego, organizowała Czwartki Literackie i prowadziła cenione czasopismo „Zeszyty Wrocławskie”. Za swą działalność na rzecz zintegrowania środowiska literacko-naukowego otrzymała w 1947 roku Nagrodę Literacką Miasta Wrocławia.

W 1946 roku przyszło na świat jedyne dziecko Kowalskich – córeczce Anna nadała imię Maria, ale nazywała ją zawsze Tulą.

Po wojnie i wczesnej śmierci męża w 1948 roku, wskutek ciężkiej choroby, rozwinęło się samodzielne pisarstwo Kowalskiej, która włączyła się mocniej w życie intelektualne i literackie miasta. Wśród jej podopiecznych był m.in. student polonistyki, Czesław Hernas, potem znakomity profesor i autor syntezy

Barok (po latach państwo Hernasowie osiedlili się w dawnym domu Kowalskich przy ulicy Lindego we Wrocławiu).

Do Warszawy przeniosła się w 1954 roku (dwa lata po śmierci Stanisława Stempowskiego, wieloletniego partnera Dąbrowskiej) i zamieszkała wraz z córką Tulą i Marią Dąbrowską w nowym (po „odwiecznej” Polnej) mieszkaniu autorki *Nocy i dni* w Alei Niepodległości. Obie pisarki odbyły wspólnie w 1963 roku podróż do Włoch, Szwajcarii i Paryża, gościli je tam Jerzy Giedroyć, Gustaw Herling-Grudziński i Jerzy Stempowski (syn Stanisława – towarzysza Marii Dąbrowskiej).

Intensywny udział w życiu literackim, dyskusjach i sporach intelektualnych był zawsze ważną cechą egzystencji Anny Kowalskiej. Wśród jej partnerów intelektualnych znajdowały się takie znakomitości jak: Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Andrzejewski, Jerzy Zawieyski, Czesław Miłosz, Jerzy Stempowski, Stanisław Cat-Mackiewicz, Jan i Lidia Kottowie (przez pewien czas związani z Wrocławiem), Antoni Słonimski, Paweł Hertz, Jan Parandowski, Gustaw Herling-Grudziński, malarz Józef Czapski i jego siostra Maria, a wreszcie sam Jerzy Giedroyć. Kowalską ceniono w środowisku literackim i naukowym – błyskotliwa w rozmowie była partnerką, a nie tłem dla zdolnych literatów i wybitnych intelektualistów.

W 1966 roku zachorowała na nowotwór piersi. Zdecydowała się jeszcze na ostatnią podróż w październiku 1967 roku do Szwajcarii, gdzie jej rozmówcami byli Jerzy Stempowski i Stanisław Vincenz, oraz do Paryża. Goszczący ją w skromnym mieszkaniu w domu redakcji „Kultury” w Maisons-Laffitte Józef Czapski i jego siostra Maria, pozostali w jej pamięci wówczas jak kojąca chwila radości. Anna Kowalska zmarła w 1969 roku po ciężkiej chorobie nowotworowej (jak w 1945 roku Maria Pawlikowska-Jasnorzewska), którą do końca relacjonowała w dziennikach (jak wcześniej uczyniła to w swych zapisach Pawlikowska).

Co pozostało po pisarce?

Utwory napisane wspólnie z mężem nie odniosły sukcesu i spotkały się raczej z krytyką. Kowalscy byli bardziej traktowani jako interesujące zjawisko społeczno-artystyczne niż duet pisarski. Dopiero po śmierci Jerzego udało się Annie stworzyć teksty, które pozwoliły jej zrealizować się jako pisarce. Paradoksalnie osobista tragedia skierowała Kowalską ku własnej ekspresji artystycznej. Zaczęła poniekąd sama kształtować się, „edukować” jako pisarka. Mamy więc do czynienia z twórczością artysty dojrzałego.

W 1949 roku wydała *Opowiadania greckie*, które stanowiły pokłosie podróży z mężem do Grecji. Była to ulubiona kraina Jerzego. W opowiadaniach można dostrzec wątki autobiograficzne. Bohaterami jest para pasjonatów starożytności, podróżująca po Grecji. Kowalska zwięźle kreśli krótkie historie związane z codziennym życiem. Za książkę otrzymuje Nagrodę im. Hemingwaya, przyznaną przez polski PEN Club i Związek Literatów Polskich. Następnie, jak pisze Julia Hartwig w przedmowie do dzienników Kowalskiej, „[...] daje się porwać wątkom życia codziennego w takich zbiorach opowiadań jak *Bejdula i paradnice*, *Kandelabr efeski*, *Ołtarze*, *Trzy boginie*, *Wieża*” (Hartwig 2008: 9).

Kolejny ważny i wybitny tekst to osobisty w tonacji tom *Na rogatce* wydany w 1953 roku. Pierwsze maleńkie ogniwo budowane narracją trzecioosobową przedstawia dziewczynę, która: „[...] szła szybkim krokiem nad Pełtwią dziewiętnastoletnia dziewczyna w niebieskiej sukni. Wysoka, bujna, pewna siebie, śpiewała na całe gardło ulubioną piosenkę” (Kowalska 1953: 5). To portret matki, Anieli, która po raz pierwszy spotyka Ludwika – ojca Anny. Cały dalszy tekst budowany jest w narracji pierwszoosobowej i ma cechy wspomnienia, zapisków autobiograficznych. Przypomina trochę osobistą powieść o dojrzewaniu duchowym. Kowalska snuje historię o domu rodzinnym, w którym brakowało jej czułości i uwagi matki (skupionej na bracie) oraz zainteresowania ojca.

Nie przypadkiem ta autobiograficzna powieść (zresztą niedoceniana i bez kolejnych wznowień) wzbudziła w Marii Dąbrowskiej zachwyt, co można zauważyć w jej dzienniku, w którym entuzjastycznie o tym napisała:

Anna dostała przedwczoraj całość korekty swojej książki *Na rogatce*. Przeczytałam to wczoraj. To bardzo dobra, pełna uroku książka, czytałam ją prawdziwie jednym tchem. Oprócz *Opowiadań greckich* najlepsza książka Anny i najbardziej sercem pisana. Wejdzie nią do literatury, a i aktualnie trafiła w odpowiedni moment i nie będzie miała złej prasy. Bardzo się cieszę (Dąbrowska 1996: 356).

W 1955 roku Anna Kowalska wydała obszernie dwutomowe dzieło *Wójt wolborski. Powieść o Fryczu Modrzewskim* (tom drugi nosi tytuł *Astrea*). Można odnieść wrażenie, że Kowalska szukała własnej, idiomatycznej formy pisarskiej. Przyjaźń z Marią Dąbrowską mogła wpłynąć na wewnętrzną polemikę Anny. Dąbrowska lubiła wielką formę, epicki oddech w swej twórczości. Sięgnięcie po osobę renesansowego myśliciela i pisarza łacińskiego Andrzeja Frycza-Modrzewskiego i obszerna powieść o nim, mogła stanowić w pewnym sensie polemikę z techniką pisarską Dąbrowskiej jako próba wędrówki w stronę prozy historycznej, jednak skupionej wokół jednego tylko bohatera. Anna, żyjąc z Marią, miała świadomość, jak morderczą pracą jest budowanie ogromnej formy powieściowej.

Obserwowała latami miotanie się Marii wokół drugiej nieukończony powieści, tytułowanej (jak sugerowała Dąbrowska w swym dzienniku) *Kompozycja istnienia*, a po śmierci autorki wydanej przez Ewę Korzeniewską w chaotycznym połączeniu czystopisów i brulionów pod przypadkowym tytułem *Przygody człowieka myślącego* (Coindre 2017: 567)².

Ta jednak klęska zamiarów Marii była chyba dla Kowalskiej ważną lekcją. Wydaje się, że szybko zrezygnowała z wielkiej epiki na rzecz małych form narracyjnych, jak opowiadanie albo krótka powieść ujęta psychologicznie. Wśród takich małych form czuła się jako pisarka najlepiej. Dlatego sięgnęła po bliski sobie antyczny motyw i napisała powieść *Safona*, wydaną w 1959 roku. Główną bohaterką powieści jest tytułowa najslynniejsza poetka starożytnej Grecji. Urodziła się na wyspie Lesbos i tutaj tworzyła. Jej dom był miejscem spotkań grupy młodych, niezamężnych dziewcząt z arystokratycznych rodów. Takie skupiska określano słowem *thiasos* (Winniczuk 1973). Safona kształciła dziewczęta w zakresie muzyki, gry na lirze, poezji oraz tańcu. Okazywała im przywiązanie i obdarzała przyjaźnią. Do nich kierowała swe najpiękniejsze liryki miłosne. To właśnie od miejsca zamieszkania Safony – wyspy Lesbos – pochodzi określenie lesbijska i miłość lesbijska.

Renata Lis w eseistycznej książce *Lesbos* poświęca *Safonie* odrębny rozdział (Lis 2017). W utworze dostrzega odbicie relacji Kowalskiej i Dąbrowskiej:

U Kowalskiej ma ona wiele rysów Dąbrowskiej – dla Anny to Maria jest Safoną: *poetką bez żadnych określeń*. Safo-Dąbrowska żyje tylko w swojej poezji, przez nią i dla niej, nawet najbliższe osoby traktuje instrumentalnie, ślepa i głucha na ich potrzeby (Lis 2017: 96).

Postać drugiego planu Megara ma natomiast cechy Kowalskiej:

[...] nie tak piękna i nie tak zdolna jak inne, ona jedna spośród wszystkich uczennic kocha Safonę naprawdę, ale jej miłość nie jest w stanie zmiękczyć serca Poetki, a każda rozmowa z ukochaną przynosi jej nową ranę (Lis 2017: 97).

Powieść ukazuje dramat starzejącej się Safony, jej przecucie, że niczego nowego nie przeżyje i nie doświadczy. Zaskakuje ją miłość do młodego żeglarza Faona. Za to uczucie zapłaci własnym życiem – po rozstaniu popełni samobójstwo, skacząc ze skały do morza. Na drugim planie rozgrywają się kolejne dramaty: nieodwzajemniona miłość Megery-Kowalskiej oraz dramat córki Safony Kleidy żyjącej w cieniu poetki:

² Jest to sproblematyzowana recenzja tomu Ewy Głębińskiej Dąbrowska (nie)znana (Warszawa 2016).

Obie milczały, pogrążone w sprzecznych uczuciach. Milczały każda osobnym milczeniem. Kleida chciała powiedzieć matce coś miłego. Kochała matkę i była z niej dumna. A równocześnie buntowała się przeciw swemu losowi. Była córką Safony, to ją określało, ona sama nie istniała. A czy, można ścierpieć, by nie istnieć, nie mieć swojego własnego życia? Sława matki odbierała jej własną osobowość, pozbawiała ją części, a może nawet nie części, ale esencji istnienia (Kowalska 1959: 29).

Safona Kowalskiej zajmuje badaczy głównie z powodu wątków lesbijskich, a nie jako ambitna próba zmierzenia się z mitem. Zarówno Renata Lis w eseju *Obca miłość* w tomie *Lesbos*, jak i Tomasz Kaliściak i Agnieszka Nęcka czytają powieść pod tym kątem:

Czy Kowalska chciała napisać powieść o Safonie, w której to opowieści temat lesbijskiej miłości stanowi integralny element legendy greckiej poetki, czy też raczej sięgając po tę legendę, próbowała opisać doświadczenie miłości między kobietami? To pytanie wciąż pozostawiamy otwarte (Kaliściak, Nęcka 2011: 123).

Pod koniec życia w 1967 roku Kowalska wydała znakomitą, a niedocenioną, powieść *Szczelina*. Jest to proza napisana oszczędnie, surowo, stanowi zwieńczenie twórczości. Pisarka kreśli obraz samotnej egzystencji i lęków przemijania, znikania. Główny bohater Antoni ma wiele cech Anny – podobnie jak ona samotnie wychowuje syna Daniela. Postać jego żony można porównać z Jerzym Kowalskim – mężem Anny. A wielka miłość Antoniego, Mura (kojarzy się z Marią Dąbrowską), jest słynną aktorką, której mąż, nie mogąc znieść jej romansu, umiera. W powieści, jak w krzywym zwierciadle, odbijają się losy Kowalskiej – skomplikowane relacje bohaterów przesycone są wieloma autobiograficznymi wątkami. Pierwotny tytuł utworu był inny – najpierw brzmiał *Zepsuty*, potem *Żart*, ostatecznie *Szczelina*. Sylwia Chwedorczyk podaje fragment z dziennika pisarki:

[...] Romansem będzie „żart” – a całość będzie kompozycją lęku. Lęk jest w każdym. Lęk spychany, odsuwany, wracający, wciskający się w każdą szparę, każdą szczelinę (Chwedorczyk 2020: 337).

Anna Kowalska nie tworzy w swej prozie fabularnej wielkiego malowidła epickiego, za to przeprowadza mikroobserwacje i rysuje psychologiczne portrety bohaterów. Podobnie pisała wczesna Maria Dąbrowska w znakomitych opowiadaniach tomu *Ludzie stamtąd*.

Potężnym ogniwem w twórczości Kowalskiej jest jej proza niefabularna – dziennik prowadzony właściwie przez całe życie (bo najpierw były to młodzieńcze zapiski diarystyczne, a potem od roku 1927 pełny zapis dziennika). Został wydany we fragmentach i podczas lektury można zauważyć luki w jego ciągłości. Wielka to

szkoda, że nie dysponujemy edycją kompletną tego ciekawego tekstu! Trudno powiedzieć, co kierowało wyborem Pawła Kądzieli, kiedy dobierał części diarystyczne, przeznaczone do druku. Czy kryterium stanowiły wątki obyczajowe związane z miłością dwóch pisarek? To właśnie sugeruje Renata Lis. Nie została również wydana obszerna korespondencja Anny Kowalskiej i Marii Dąbrowskiej, z pewnością pasjonująca. Szkoda, że nie możemy poznać w pełni spuścizny po pisarce.

W dziennikach opisuje trudne relacje uczuciowe łączące ją z mężem Jerzym Kowalskim, przyjaciółką-kochanką Marią Dąbrowską oraz córką Tulą. Wszystko rozgrywa się na tle intensywnego życia artystyczno-intelektualnego Lwowa, następnie Wrocławia i Warszawy, a także wydarzeń historycznych. Pojawiają się krótkie relacje z przeczytanych książek czy obejrzanych filmów. Dziennik stanowi zdumiewająco wnikliwy portret tamtych czasów, jak również niebywale szczery i czasami przerażający opis wzajemnych relacji Kowalskiej i osób jej najbliższych. Pewne tematy zapisów Anny Kowalskiej są szczególnie przejmujące. Między innymi opisywała trudne lata podczas okupacji sowieckiej. Na uwagę zasługuje także skomplikowany związek z mężem, który nie odnajduje się dobrze w emocjonalnej relacji wobec najpierw fascynacji, a potem więzi Anny z Dąbrowską. Inne trudne tematy to choroba i śmierć Jerzego czy więź z córką Tulą, której cały czas próbowała wynagrodzić brak ojca i jednocześnie ulokowała ją w samym centrum swego trudnego związku z Marią.

W dzienniku Anna Kowalska tworzy także przenikliwy portret Dąbrowskiej. Pomimo całego uczucia do pisarki potrafi opisać jej egotyzm, przedstawić ją z całą bezwzględnością, obnażyć, w jaki sposób potrafiła traktować ludzi. W październiku 1968 roku zapisała:

Ale jaka była naprawdę, to ani listy, ani *Dzienniki* nie oddają, i w radości, w roziskrzonym śmiechu, i ćmie ponurości, rozpacz, wódki. Była wielkoduszna i bardzo niegodziwa, wspaniała i kłótniwa w drobiazgach. Nie doceniała nikogo. Jest niezastąpiona i równocześnie strach dokończyć myśli (Chwedoreczuk 2020: 334).

Na koniec w dzienniku oswaja swą chorobę nowotworową, a więc oswaja umieranie. Opisuje zmaganie się z bólem i własną słabością. Cały czas czyta i śledzi sytuację polityczną w kraju. Przychodzą znajomi, traktując spotkania jako wizyty pożegnalne. Stara się prowadzić dziennik do końca. Gdy nie może już utrzymać długopisu w dłoni, prosi o pomoc Tulę. Córka sporządza zapiski pod dyktando matki od 13 lutego. Anna skonstatuje: „Jest to próba nowego życia literackiego, gdyż sama nie jestem w stanie utrzymać ołówka i tylko przy współpracy z Tulą, będę mogła je kontynuować” (Chwedoreczuk 2020: 347). Umiera niedługo potem, 7 marca 1969 roku.

Anna Kowalska to diarystka wybitna. Współtworzy zbiór autobiograficznych, intymnych zapisów Polek. Obok jej *Dzienników 1927–1969* powstały jeszcze dwa uzupełniające się, monumentalne, dzienniki autorstwa kobiet – diarystyczne zapisy Marii Dąbrowskiej i egotyczne relacje Zofii Nałkowskiej. Do kręgu tego typu wypowiedzi można dołączyć m.in. mistyczny *Dzienniczek* Faustyny Kowalskiej lub niedawno wydane dzienniki Agnieszki Osieckiej. Śmiało należy widzieć Annę Kowalską pośród znanych i cenionych diarystów polskich w ogóle, takich jak: Stanisław Brzozowski (dziennik pod nietrafnym tytułem *Pamiętnik*), Stefan Żeromski, Witold Gombrowicz, Leopold Tyrmand, Andrzej Bobkowski, Gustaw Herling-Grudziński, Jerzy Andrzejewski czy kompozytor Zygmunt Mycielski.

Okiem czytelnika

Tom Sylwii Chwedorczyk to pierwsza próba pokazania Anny Kowalskiej jako odrębnego i niezależnego bytu. Niejasny jest kształt gatunkowy książki – prym wiedzie narracja biograficzna, w którą wplatanie są elementy mikrointerpretacji. Jaka szkoda, że autorka nie oddzieliła rekonstrukcji biografii Kowalskiej od pionierskiej próby opisu jej twórczości. Bardzo cieszy, że książka w ogóle pojawiła się, ale nie jest to najmocniejszy komplement. Brak w niej indeksu osób to ogromny błąd. Taka indolencja staje się trwałą ułomnością polskiego edytorstwa – *pars pro toto* niech będzie cenna biografia znakomitej poetki Kazimierzy Iłłakowiczówny (Kuciel-Frydryszak 2017)³. Kolejna ułomność to brak przypisów, których nie zastąpi końcowa bibliografia. To jest niedostatek filologicznej precyzji!

Brakuje także opisu twórczości Kowalskiej w odrębnym rozdziale. W książce twórczość jest obecna trochę incydentalnie w toku narracji biograficznej. To niedostatek.

Sprzeciw budzi również sposób prezentacji materiału archiwalnego – owszem, ciekawego i ze starannością dobranego. Autorka dotarła do archiwaliów, mnogości nieznanych fotografii – nie zadbane jednak, by książka zawierała duże i czytelne reprodukcje – najlepiej na osobnej wkładce na papierze kredowym. I ostatnie ogniwo – nieudana okładka i bohaterka obok Marii Dąbrowskiej, nie sama. Czy już zawsze Anna Kowalska będzie widziana w cieniu swej przyjaciółki i kochanki Marii Dąbrowskiej?

³ Ta treściwa, opasła książka także została pozbawiona indeksu osób!

Bibliografia**Źródła**

- Chwedorczyk Sylwia (2020), *Kowalska. Ta od Dąbrowskiej*, Warszawa.
- Kowalska Anna (2008), *Dzienniki 1927–1969*, oprac. Paweł Kądziała, wstęp Julia Hartwig, Warszawa.
- Kowalska Anna (1953), *Na rogatce*, Warszawa.
- Kowalska Anna (1959), *Safona*, Warszawa.
- Kowalska Anna (1967), *Szczelina*, Warszawa.
- Dąbrowska Maria (1996), *Dzienniki powojenne 1945–1965*, oprac. Tadeusz Drewnowski, Warszawa.

Opracowania

- Coindre Wilhem (2017), *Nowa monografia o Marii Dąbrowskiej*, „Ogród”, nr 1–4 (31–34).
- Hartwig Julia (2008), *Przeciw sobie. O Dziennikach Anny Kowalskiej*. Wstęp do: Anna Kowalska, *Dzienniki 1927–1969*, oprac. Paweł Kądziała, Warszawa.
- Hertz Paweł (1978), „moja mądra dusza w moim pięknym ciele”, w: *Miary i wagi*, Warszawa.
- Kaliściak Tomasz, Nęcka Agnieszka (2011), *Lesbijka w Safonie czy Safona w lesbijce? O jednej powieści Anny Kowalskiej*, w: *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*, red. Inga Iwasiów, Agnieszka Galant, Kraków.
- Kuciel-Frydryszak (2017), *Ilła. Opowieść o Kazimierze Illakowiczównie*, Warszawa.
- Lis Renata (2017), *Lesbos*, Warszawa.
- Winniczuk Lidia (1973), *Kobiety świata antycznego*, Warszawa.

DOI: 10.31648/pl.6999

IZABELA LEWANDOWSKA

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0853-7913>

e-mail: iza.lewandowska@uwm.edu.pl

Sławomir Skowronek, *Śnieg, ogień i krew. Pasjonująca powieść historyczna osadzona w Polsce 1807 roku*, t. 1, Wydawnictwo Napoleon V, Oświęcim 2017, ss. 513; tegoż, *Mroki Tuoneli. Opowieść z czasów wojny Napoleona z IV koalicją 1806–1807 i wojny rosyjsko-szwedzkiej 1808–1809*, t. 2, Wydawnictwo Regionalista, Olsztyn 2019, ss. 440; tegoż, *Rozbitkowie. Heilsberg roku 1823. Opowieść o ludziach szukających drogi do domu*, t. 3, Wydawnictwo Napoleon V, Oświęcim 2019, ss. 330

O autorze, jego fascynacjach i motywacjach

Sławomir Skowronek to znany w regionie warmińsko-mazurskim miłośnik historii, rekonstruktor piechoty rosyjskiej epoki napoleońskiej, autor publikacji naukowych i popularnonaukowych (Skowronek 2007, 2008, 2011; Jasiński, Skowronek 2007), a także tłumacz literatury rosyjskiej.

Na „trylogię warmińską” (określenie autora) składają się: tom 1, *Śnieg, ogień i krew. Pasjonująca powieść historyczna osadzona w Polsce 1807 roku* (2017), tom 2, *Mroki Tuoneli. Opowieść z czasów wojny Napoleona z IV koalicją 1806–1807 i wojny rosyjsko-szwedzkiej 1808–1809* (2019) i tom 3, *Rozbitkowie. Heilsberg roku 1823. Opowieść o ludziach szukających drogi do domu* (2019). Skowronek pisał je w innej kolejności, tj. najpierw *Śnieg, ogień i krew*; następnie *Rozbitkowie*, a dopiero jako ostatnią, zachęcony prośbami czytelników o rozwinięcie wątków romansowych z t. 1, napisał *Mroki Tuoneli*.

Autor w wypowiedzi na Facebooku wymienił trzy powody, które skłoniły go do napisania trylogii. Z racji wielu obowiązków wynikających z wykonywania zawodu nauczyciela, nie może on poświęcić się wnikliwemu i czasochłonnemu zajęciu penetrowania archiwów w celu odnalezienia kolejnych, jeszcze nieodkrytych lub nieopracowanych, informacji. Dlatego też realizuje się w obszarze beletrystyki, w ramach której może stworzyć pasjonującą opowieść, wykorzystując już posiadaną wiedzę: „Opowieść, która zawędruje pod strzechy, gdyż będzie

łatwiejsza w odbiorze dla szerokiego kręgu Czytelników, niż sękate opracowanie naukowe” (Skowronek online).

Drugim źródłem motywacji były doświadczenia związane z pracą w roli tłumacza. Otóż podczas przekładu powieści historyka Olega Sokołowa¹ o wojnie hiszpańskiej powołał do życia (jak pisał w Internecie) częściowo autonomiczny – przynajmniej od strony językowej – twór. „Ręka, umysł i oko, rozhuśtane podczas tkania polskojęzycznej wersji – przecież nie będącej stuprocentową kalką – tekstu rosyjskiego, poczuły się na tyle pewnie, by spróbować stworzyć coś własnego” (Skowronek online).

Trzecie uzasadnienie podjęcia trudu pisania powieści wynikało z przeżywanym przez autora emocji i potrzeby ich bezpiecznego rozładowania: „Najłatwiej to uczynić, nadając własnym myślom, uczuciom, przeżyciom sztafaż na tyle odległy, by nikogo niepotrzebnie nie skrzywdzić i samemu się nie pogрузić, nie wpędzić w paranoję” (Skowronek online).

O związkach historii z literaturą słów kilka

Posługując się definicją *Słownika terminów literackich*, można stwierdzić, że powieść historyczna to:

odmiana powieści o tematyce historycznej, łącząca materiał historyczny z fikcją, mieszająca postacie fikcyjne z historycznymi, traktowanymi także swobodnie, pozwalająca sobie też na własną ocenę przeszłości. Na ogół jednak powieść historyczna stara się przekazać prawdę o zdarzeniach z przeszłości i biorących w nich udział autentycznych postaciach (*Słownik terminów literackich* online)².

Analizując strukturę utworów autorstwa Sławomira Skowronka, należy zwrócić uwagę najpierw na tytuły trzech części trylogii. W pierwszej autor użył terminu: powieść, w drugiej i trzeciej – opowieść. Czym się zatem różni powieść od

¹ Sławomir Skowronek przetłumaczył z j. rosyjskiego trzy powieści Olega Sokołowa: *Austerlitz. Śmiertelne zmagania Francji z Rosją i Europą* (Oświęcim 2014), *Napoleon, Aleksander i Europa 1806–1812*, (Oświęcim 2016) i *Wojna hiszpańska i tajemnica templariuszy* (Oświęcim 2016). Oprócz tego przełożył Władymira Charkiewicza *Berezyna 1812* (Oświęcim 2013) i Siergieja Nieliłowicza *Krwawy październik 1914* (Oświęcim 2015).

² Powieść historyczna powstała w okresie romantyzmu, twórcą jej był Walter Scott, do którego nawiązuje S. Skowronek. Tworzony przez Scotta typ powieści charakteryzował się rozwijaniem fikcyjnej fabuły, najczęściej miłosnej i przygodowej, na obyczajowym tle historycznym. Obok niego wymienić należy innych znamienitych autorów powieściowych historycznych, jak Aleksander Dumas, Lew Tołstoj, Józef Ignacy Kraszewski, Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus, Stefan Żeromski i inni.

opowieści i czy autor świadomie wybrał dwie różne formy dookreślając ich nazwy. Opowieść to inaczej „opowiadana historia” lub „utwór na pograniczu noweli i powieści, o bogatej fabule i gawędziarskim toku narracji” (*Słownik PWN* online). Tom pierwszy (zdecydowanie najbardziej nasycony faktami historycznymi) autor zakwalifikował jako powieść, natomiast dwa następne jako opowieści. Jednakże w tomie drugim też jest sporo faktów historycznych, zarówno dotyczących wojny, jak i spraw obyczajowych. Tom trzeci jest zdecydowanie najmniej nasycony wydarzeniami prawdziwymi, natomiast świetnie ukazuje realia epoki, tak więc można by go określić jako powieść obyczajową. Wprowadzenie różnej klasyfikacji gatunkowej dla tych tomów wydaje się zupełnie niepotrzebne, a nawet mylące. Tak więc w dalszym wywodzie będą wszystkie trzy części nazywała powieściami³.

Biorąc pod uwagę rzetelne historyczne wykształcenie autora, nietrudno założyć, iż jego powieści mocno nasycone są faktami i postaciami autentycznymi. Właściwie fikcja literacka stanowi tu spoiwo różnych prawdziwych wydarzeń i osób, które dzięki fabularnej formie są płynnie wplecione w tok narracji. Można by rzec, że autor hołduje teorii narracyjności historii i historyczności literatury, podobnie jak Jerzy Topolski (metodolog historii), Hayden White (badacz związków historii z narracją historyczną) czy Pierre Nora (antropolog historii). Wysnuwają oni „nowe propozycje rozumienia historii jako raczej działalności typu narracyjno-literackiego, a nie postępowania zmierzającego do naukowego poznania przeszłości, [które – przyp. I.L.] jedynie w małym stopniu przenikają do warsztatów profesjonalnych historyków” (Topolski 1996: 20). Twierdzą też, że „historia, jest raczej dyskursem, a nie absolutną podstawą istnienia, obiektywnym procesem” (Topolski 1996: 20). Według nich piarstwo historyczne z jednej strony jest przeciwieństwem twórczości literackiej, z drugiej strony wiąże je z nią „rodzinne podobieństwo”. Historia jako gatunek nie może ujść nieskażona fikcyjnością (White 2010: 56), a w każdym z dzieł historyków badających historię Francji „chodziło o wyjaśnienie terażniejszości przez to, co się wydarzyło [...], [bowiem] nie chodzi o to, jaką przeszłość była naprawdę, lecz o jej nieustanne wykorzystywanie, jej używanie i nadużywanie oraz o jej znaczenie dla poszczególnych, następujących po sobie terażniejszości; nie tradycji, ale sposobów, w jakie były one tworzone i przekazywane” (Nora 2014: 23)⁴.

³ W analizie używam polskich nazw miejscowości, które w książkach są podawane w oryginale, tj. w języku niemieckim, zgodnie z nazewnictwem pierwszej połowy XIX wieku. Ponadto przy odwołaniu do konkretnego miejsca w tekście powieści podaję w nawiasach odpowiedni tom i stronę.

⁴ Analizy interpretacji faktów historycznych, zależnej od epoki i dominujących w niej poglądów, podjęła się literaturoznawczyni Joanna Chłosta-Zielonka, ilustrując obraz wojny z zakonem krzyżackim w polskiej powieści historycznej (Chłosta-Zielonka 2017).

Walory historyczne *versus* fabuła literacka

Tom pierwszy trylogii, *Śnieg, ogień i krew*, traktuje o wojnie Napoleona Bonaparte z IV koalicją antyfrancuską i wydarzeniach, jakie rozegrały się w okolicach Lidzbarka Warmińskiego zimą i wiosną 1807 roku. Odnajdziemy w niej wojnę w makro- i mikroskali, a więc okrucieństwo, odpowiedzialność za drugiego człowieka, ale także miłość i namiętność. Pierwszoplanowi bohaterowie: Timofiej Dmitrijew, Marfa Rodionowna, Elsa Hasselberg, Liselotte Klinger, rosyjscy żołdaci Borys i Fiedot oraz francuscy żołnierze Ledru, Raymond i Gontarz to postacie fikcyjne, które uczestniczą w wydarzeniach prawdziwych, odnotowanych przez źródła historyczne. Autor równoległe przybliży czytelnikowi przeżycia i myśli grupy walczących Rosjan skupionych wokół Timofieja Dmitrijewa oraz grupy francuskich żołnierzy skupionych wokół Antoine'a Ledru.

Z punktu widzenia celu, jaki autor chce osiągnąć, wydaje się to korzystnym zabiegiem, bowiem według Skowronka „ważniejsze są indywidualne akcje i wędrówki wspomnianych bohaterów po ziemi warmińskiej oraz lutowe walki pod Heilsbergiem [Lidzbarkiem Warmińskim] i Jegothen [Jagoty], niż wielka zimowa bitwa pod Preussisch Eylau [Pruska Hława] czy czerwcową batalia pod Heilsbergiem” (t. 1, s. 11). Autor już we wstępie tak tłumaczy:

Świadomie starałem się rzucić obrazy naprzemiennie: raz z francuskiej, raz z koalicyjnej strony, by uświadomić Czytelnikowi, że poznaje losy takich samych ludzi, walczących po przeciwnych stronach. Także makabryzm towarzyszący poniekąd niektórym sytuacjom jest sprawiedliwie rozdzielony między obie walczące armie (t. 1, s. 38–48, 185–193). Żadna z armii nie składa się z niewinnych baranków, w każdej jednak możemy odnaleźć przyzwoitych ludzi (t. 1, s. 12).

By nie pogubić się w szybko zmieniających się wątkach, trzeba by bardzo dobrze znać działania militarne tego okresu albo konfrontować na bieżąco treść fabuły książki z opracowaniami naukowymi. Pozostaje jeszcze jedna droga – przeczytać całą trylogię kilka razy.

Pierwszy tom podzielony jest na dwie obszerne części. Część pierwsza zatytułowana tak samo jak cała opowieść, czyli *Śnieg, ogień i krew*, skupia się wokół działań pod Lidzbarkiem pomiędzy 5 a 7 lutego 1807 roku i dotyczy głównie epizodycznego wydarzenia, jaką były walki w obronie magazynów miasta przed Francuzami. Historycznie dzieje się to dokładnie w czasie, gdy dalej na północy toczyła się znana z podręczników historii (także szkolnych) krwawa bitwa pod Pruską Hławą. Część druga nazwana *Stokroć błogosławiony* rozgrywa się pomiędzy lutym a czerwcem tego roku, a jej kulminację stanowi czerwcową bitwa pod

Lidzbarkiem Warmińskim. Oprócz głównego nurtu wydarzeń historycznych ważną rolę odgrywa tu wątek romansowo-przygodowy.

Autor, opisując działania wojenne, skrupulatnie opiera się na dokumentach źródłowych. Starcia między Francuzami a Rosjanami w mieście przedstawił na podstawie dziennika operacyjnego III Korpusu Wielkiej Armii. Wykorzystał też publikacje naukowe. Na przykład nazwiska proboszczów, sołtysów, karczmarzy wymienia na podstawie prac *Duchowieństwo katolickie diecezji warmińskiej w latach 1525–1821* (Kopiczko 2000) oraz *Nazwiska mieszkańców komornictwa lidzbarskiego 1500–1772* (Naruszewicz-Duchlińska 2007).

Czerpał też wiedzę ze starych przewodników czy zbiorów lokalnych legend, np. autorstwa Horsta Schulza. Elementy przyrody, chociażby opis zimowego lasu, starał się oddać wiernie na podstawie autopsji. W wielu opisywanych miejscach był wielokrotnie osobiście. Podczas działań w grupie rekonstrukcyjnej doświadczył odgłosów wojny (np. konnicy lub maszerującej kolumny wojska), poczuł zapach przepoconych ciężkich zimowych płaszczy, dowiedział się, jak trudno schwytać konia bez jeźdźca albo zimą, mimo kilkudniowej odwilży, wykopać drewnianą łopatą grób dla poległych (Skowronek, Necio 2018).

Tom pierwszy uzupełniają kolejno spis nazwisk i miejscowości. Pierwszy zatytułowany został *Dramatis Personae* (t. 1, s. 497–509). Jest tam wymienionych ponad 120 postaci fikcyjnych oraz 105 postaci prawdziwych. Prawdziwe są tu postaci karczmarzy, sołtysów, proboszczów, wikariuszy, a nawet chłopów.

Spis nazw miejscowych został sporządzony w obu wersjach językowych, tj. niemieckiej i polskiej (t. 1, s. 510–512). Łącznie wymienionych jest 180 miejscowości, w tym duże miasta jak Gdańsk czy Królewiec, oraz mniejsze miasta i miasteczka, jak Braniewo, Lidzbark Warmiński, Pieniężno, Morąg, Miłakowo, Mikołajki, Kętrzyn, Reszel, oraz wioski, jak Barczewko, Barkweda, Krosno, Biała Wola, Święta Lipka, Kiwity, Sątoczno, Różnowo, Smolajny, Spręcowo, Wilczkowo. Są też wymieniane rzeki – Drwęca, Elma, Pasłęka, Pregoła, a także jezioro Wielochowskie.

Do walorów historycznych zaliczyć możemy nie tylko opisy bitew i potyczek obu armii (Skowronek 2008), prawdziwość postaci historycznych i ich roli w działaniach wojennych, nazwy miejscowe, wokół których rozgrywały się wojenne starcia, czy opisy warmińskiej przyrody. Autor wykorzystuje różne źródła: dokumenty, mapy, ikonografie, ale także własne obserwacje i doświadczenia pozyskane w trakcie działań w grupie rekonstrukcyjnej.

W tomie drugim, *Mroki Tuoneli*, autor niektóre wątki rozwinął, inne zaś zakończył. *Prolog* stanowi zamknięcie wydarzeń zachodzących w karczmie „Zu Drei Schwestern” w dniu ucieczki Timofieja i Marfy. W części pierwszej zatytułowanej *U schyłku dnia* ukazał perypetie kamratów Timy: Fiedota i Borysa, powiązane

z postaciami poety Batuszkowa i porucznika Otrawina, powrócił też francuski porucznik Ledru. Czytelnik towarzyszy też Timofiejowi i Marfie w Szwecji. Natomiast część druga tego tomu pt. *Białe noce* poświęcona jest konfliktowi rosyjsko-szwedzkiemu na terenie Finlandii. Wojna finlandzka z lat 1808–1809 rozgrywa się na obszarze słabo zaludnionym, w tajemniczej krainie bagien, lasów i skalistych pustkowi, którą władca imperium rosyjskiego Aleksander I pragnie odebrać swojemu rywalowi – królowi Szwecji Gustawowi IV Adolfowi. Opis wojny nie jest dokładny, ukazane zostały jedynie niektóre epizody. W tej części ważne są nie tyle działania wojenne, co świat ludowej fińskiej magii. Jak napisał sam autor: „Przy kreowaniu wizji Finlandii roku 1808 i losów pary markietantów [Wowki i Darii – przyp. I.L.] odświeżyłem sobie po latach lekturę piękną i porywającą: fiński epos «Kalevela», wspaniale przełożony na polski przez Jerzego Litwiniuka” (t. 2, s. 14).

Tom trzeci, *Rozbitkowie*, rozgrywa się w Lidzbarku Warmińskim jesienią i zimą 1823 roku, jednak w snach i rozmowach bohaterów pojawiają się powroty do roku 1807, 1812, 1813, a nawet lat wcześniejszych. Są to głównie sceny militarne, oddane wiernie i wyraziście. *Rozbitkowie* to opowieść mniej więcej o połowę krótsza od *Śniegu, ognia i krwi 1807*. Bardziej jednolity jest także sposób konstruowania narracji, jest dużo więcej dialogów. Rzecz dzieje się w niewielkim mieście, które w opisach zachowało swój autentyzm z pierwszej połowy XIX wieku. Prawdziwe są: topografia miasta, elementy życia codziennego, prawie wszystkie nazwiska (nawet jeśli pochodzące z nieco wcześniejszych lat), większość wydarzeń przeżywanych lub opisywanych przez bohaterów. Kręte ścieżki życiowe kilku bohaterów z poprzednich części schodzą się w położonej na peryferiach miasta karczmie. Pierwszoplanowi bohaterowie są prawie bez wyjątku fikcyjni – Elsa Hasselberg, Gregor Edmer czy Adam i Ewa Preuckowie. Zdarzają się postaci historyczne, np. pastor Böhnke, ksiądz Hossmann, rodzina Steffenów, jednak jest ich zdecydowanie mniej niż w części pierwszej i drugiej. W tym tomie dominują sprawy codzienne i obyczajowe, związane z rytmem świąt i zachowań mieszkańców miasteczka i pobliskich okolic. Przełom lat 1823 i 1824 to czas nadziei, oczekiwania i ostatecznych rozwiązań. „Bo przecież [jak napisał autor we wstępie] – już w chwili podjęcia decyzji o napisaniu kolejnej powieści obiecałem sobie, że otrę łzy bohaterom i poprowadzę tych «rozbitków» ku cichej, bezpiecznej przystani” (t. 3, s. 7).

Walory kulturowe i dydaktyczne

Dużym atutem wszystkich części trylogii są jej walory – historyczne, kulturowe i dydaktyczne. Te ostatnie wpływają z umiejętnego przekazywania treści.

Autor przemycza nie tylko wiedzę faktograficzną, ale też ciekawostki historyczne i kulturowe, tradycje i zwyczaje mieszkańców ówczesnych Prus Wschodnich (Warmiaków, Niemców, lidzbarczan), a także mieszkańców Finlandii. Nie zabrakło informacji biograficznych o prawdziwych postaciach żyjących w przeszłości, zabytkach, języku. Zauważalne są nawet walory wychowawcze, chociażby epizod bezinteresownej pomocy biednemu chłopcu w Lidzbarku (t. 3, s. 253–254).

Dużą zaletą trylogii jest autentyczność języka, są obecne w niej zabiegi stylizacyjne. Autor wprowadził w tomie pierwszym elementy dawnej niemieckiej gwary z okolic Lidzbarka Warmińskiego zaczerpnięte z kalendarzy „Ermlandbuch”, z działu „Typisch ermländisch”: „Heimatliches Wörterbuch” (t. 1, s. 10), a także szereg wypowiedzi w polskiej gwarze warmińskiej, języku szwedzkim i fińskim. Znalazły się tam także zwroty rosyjskie, francuskie, niemieckie, a nawet hiszpańskie.

Oprócz konkretnych słów czy zwrotów w językach obcych, które w czasie opisywanym przez autora były na tym terenie używane, bardzo ciekawym i jednocześnie oddziałującym na emocje czytelnika są liczne onomatopeje:

Tętent kopyt i rzenie koni, tupot nóg żołnierskich, hurgot kół armatnich, łoskot tarabanów, dźwięk trąbek, grznot dział, huk wystrzałów karabinowych, szczęk białej broni, a zaraz obok – milczenie zimowego lasu, krakanie ścierwojadów, skrzypienie lub cichy szelest padającego śniegu, cichy szum płynącej wody i wiatru w sitowiu [...] Strofy poety Batuszkowa, śpiew dziewczyny w lesie. Kaszel umierającej na suchoty kobiety (t. 1, słowo wstępne).

Dydaktycznym zabiegiem w każdym tomie jest obszerny wstęp lub prolog, w którym autor nie tylko wprowadza czytelnika w przedstawiany świat i jego bohaterów, ale także tłumaczy swoje motywacje, przywołuje źródła, na których się opierał, podejmując też kilka innych kwestii. Czasami nawet prowadzi swoisty dialog z czytelnikiem, jakby starał się odpowiedzieć na zadawane przez niego pytania. Szczególnie w tomie drugim autor sam tłumaczy rozbieżności między prawdą historyczną a fikcją literacką (s. 86, przyp. 110) czy zmianę chronologii na potrzeby fabuły (s. 156–157). To rodzaj dyskursu z czytelnikiem, podczas którego Skowronek ujawnia nieco faktów z własnego życia, pisząc np. w którym kościele brał ślub (t. 3, s. 240, przyp. 177). Na uwagę zasługuje poczucie humoru autora przejawiające się w uwagach o charakterze autotematycznym: „Czytelnik [...] powinien się zainteresować, w jaką nową aferę pakuje Go podstępny autor” (t. 1, s. 445).

O strukturze powieści, mottach i przypisach

Wstęp do pierwszego tomu zawiera porządkujące i wyjaśniające wskazówki autora, z którymi przed lekturą warto się dokładnie zapoznać. Oprócz szczegółowego omówienia koncepcji postaci fikcyjnych i historycznych mamy tu również wyjaśnienie konstrukcji utworu, w tym niepotrzebnie, według mnie, skomplikowanego tytułu⁵. Dyskusyjne są także „Epilogi”, w których autor dopowiada pewne wątki zaledwie zasygnalizowane wcześniej. Moim zdaniem lepiej byłoby je rozwinać w toku narracji, a nie uzupełniać na końcu. Podobnym dodatkiem do części narracyjnej autor kończy tom trzeci⁶.

Ciekawym zabiegiem literackim, niezbyt często stosowanym w powieści historycznej, są motta i przypisy, które Sławomir Skowronek stosunkowo obficie stosuje w swoich powieściach. W tomie pierwszym przed częścią pierwszą mamy cytaty z Williama Blake’a, zaś przed częścią drugą cytaty z przywoływanego już wyżej Konstantina Batuszkowa. Tom drugi rozpoczyna motto z Faddieja W. Bułgarina pt. *Wospominanija*, a następnie z fińskiego eposu narodowego pt. *Kalevala*, ponieważ *Mroki Tuoneli* rozgrywają się w dużej części na obszarze Finlandii, autor zdecydował się kilkakrotnie inkrustować swoje dzieło cytatami zarówno w oryginale, jak i przekładach: rosyjskim Leonida Bielskiego i polskim Jerzego Litwiniuka. Natomiast najwięcej mott jest w tomie trzecim. Tutaj każdy z podrozdziałów opatrzony został „wzorem *sir* Waltera Scotta”, jak napisał autor, krótkim mottem zaczerpniętym z romantycznej poezji Heinricha Heinego (Heine 1956).

Drugim specyficznym zabiegiem formalnym są stosowane bardzo często w trylogii przypisy. W t. 1 jest ich 267, w t. 2 – 330, zaś w t. 3 – 255. Autor powieści, a jednocześnie naukowiec o olbrzymiej wiedzy, nie mógł ani nie chciał z nich zrezygnować. Przypisy zwykle pełnią funkcję „odesłania do źródeł i opracowań

⁵ Podobne odczucia miał autor recenzji umieszczonej na jednej z profesjonalnych stron internetowych. Dowiadujemy się we wstępie, że powieść nosi tytuł „1807”, czego jednak nie widzimy na okładce, ale tylko jako podtytuł na karcie tytułowej. Co więcej, okazuje się, że uwidoczniony na okładce i karcie tytułowej tytuł, jakoby główny, *Śnieg, ogień i krew* odnosi się zarówno do całości, jak i do pierwszej części utworu. Druga część, zatytułowana *Stokroć błogosławiony*, wprowadza niejako (poprzez cytaty) tajemniczą postać jednego z drugoplanowych bohaterów utworu, poety-żołnierza Konstantina Batuszkowa. Autor recenzji wyraża też osobiste zaangażowanie i w efekcie zachęca do wspólnie odbytej podróży w czasie (www.napoleon.org.pl) [dostęp: 25.06.2021].

⁶ Tym razem pokusił się o swego rodzaju rozmowę z czytelnikiem, bowiem w „Dodatkach” (t. 3, s. 325–330) daje odpowiedzi na 12 postawionych pytań, np. Co się stało z rodzicami Gregora Edmera i jego młodszą siostrą Marthą? Czy w Heilsbergu istniał cmentarz ewangelicki przed 1823 rokiem? Gdzie znajdowało się dawne ujęcie wody w Heilsbergu? Tu znowu zauważamy dydaktyczną potrzebę edukacji czytelnika, wyjaśnień, uzupełnień i dopowiedzeń.

naukowych, czasem z przytoczeniem ich fragmentów, uwierzytelniając prawdziwość sytuacji czy obyczajów przedstawionych w utworze [...], objaśnienia realiów, od mitologicznych do kulinarnych [...]", są to wiadomości „uzupełniające tekst główny” (Markiewicz 2004: 78)⁷.

Podsumowanie

Powieści Sławomira Skowronka obfitują w zręcznie przedstawione realia historyczne, będące tłem dla działań bohaterów fikcyjnych. Książki dobrze oddają klimat wojen napoleońskich na Warmii, wojny szwedzko-rosyjskiej oraz realia życia żołnierzy i ludności cywilnej obu walczących stron, także elementy dawnej topografii i tradycji. Bitwa lidzbarska rozgrywająca się w dniach 10–11 czerwca 1807 roku była na tyle znacząca, że odnotowano ją na Łuku Triumfalnym w Paryżu. Niestety, w świadomości społecznej regionu Warmii i Mazur, a także całej Polski, wciąż jest niedoceniana. To chyba jeden z głównych celów napisania tych książek, który sobie postawił autor – rozbudzić świadomość historyczną i regionalną zarówno wśród młodzieży, jak i całej społeczności Lidzbarska Warmińskiego, w szerszym kontekście regionu, a nawet Polski.

W trylogii ważne są nie tylko wydarzenia, ale też postaci. Uniwersalny problem jednostki wplecionej w tryby wojny dostarcza czytelnikowi okazji do refleksji i współczującej zadumy. Jak stwierdza Jerzy Topolski:

Problem bohaterów identyfikowanych w przeszłości, jest problemem historycznym, jak i historiograficznym. [...] Bohaterowie z przeszłości istnieją jedynie wówczas, gdy są obecni w pamięci zbiorowej, w tradycji, w świadomości historycznej bądź historiografii. [...] Jeśli nie są utrwalone w takiej czy innej formie świadomości społecznej, wówczas choćby w przeszłości miały miejsce, przechodzą do historycznego niebytu (Topolski 1996: 310).

Autor wprowadził więc nie tylko ważne postaci z kart historii, ale też bohaterów lokalnych, a nawet przywołał osobiste wspomnienia. Otóż włączył do

⁷ Przypisy stosował też w swoich powieściach historycznych Julian Ursyn Niemcewicz w *Janie z Tęczyna*, Józef Ignacy Kraszewski w *Roku ostatnim panowania Zygmunta III*, Eliza Orzeszkowa w *Panu Grabie*, Henryk Sienkiewicz w początkowych rozdziałach *Ogniem i mieczem* oraz *W pustyni i w puszczy*. W powieści powojennej obszerne przypisy historyczne i załączniki dokumentacyjne dał Igor Neverly w *Pamiętce z Celulozy*, Jerzy Górzeński w groteskowej powieści o prowincjonalnych aparatczykach *Zwarcie* czy Jerzy Pilch w powieści *Miasto utrapienia* (Markiewicz 2004: 78–87).

powieści postać żydowskiego karczmarza Ajzyka z Rudziszek. To „stanowi skromny hołd oddany rzeczywiście żyjącemu niegdyś w Rudziszkach (przed 1939 rokiem) sąsiadowi moich kresowych Dziadków, noszącego takie właśnie imię i pochłoniętemu wraz z całą rodziną przez piekło zgotowanej przez Niemców Zagłady” (t. 1, s. 9).

Jak w każdym dziele, także i tu nie zabrakło błędów, chociaż jest ich naprawdę niewiele. Pierwszy pojawia się już w podtytule tomu pierwszego (nadany przez wydawcę, a nie autora), który brzmi: „Pasjonująca powieść historyczna osadzona w Polsce 1807 roku”. Należało w jakiś sposób zaznaczyć, że chodzi o obszar dzisiejszej Polski, bowiem akcja dzieje się w Prusach Wschodnich, a nie w Polsce, której wówczas nie było na mapach Europy. Druga zasadnicza uwaga dotyczy kwestii edytorskich. Ponieważ trzy tomy wydawane były w dwóch niezależnych wydawnictwach, widać niekonsekwencję nie tylko w szacie graficznej, zastosowanym liternictwie, rodzaju papieru, ale przede wszystkim w koncepcji struktury książek. Z dydaktycznego punktu widzenia należało zachować spis nazwisk i miejscowości z objaśnieniami na końcu każdego tomu, jak to zostało opracowane w tomie pierwszym. Autor przyjął jednak zasadę wyjaśniania, niestety tylko niektórych, nazwisk i miejscowości w przypisach. To powoduje zagubienie czytelnika w rozróżnianiu postaci prawdziwych od fikcyjnych. I wreszcie trzecia grupa uwag dotyczy przypisów. Choć ich wielość, z mojego punktu widzenia, jest oczywiście zasadna, jednak czytelnicy niebędący historykami mogą czuć ich przesyt. Liczbę przypisów znacznie powiększają tłumaczenia słów czy dialogów z języków obcych. Może lepiej byłoby je umieszczać w nawiasach? Niektórych przypisów nie można zrozumieć, inne są zupełnie niepotrzebne, np. opis algierskich wypraw łupieżczych (t. 3, s. 197, przyp. 139). Natomiast brakuje wyjaśnienia w przypisach spraw wzmiankowanych przez autora w tekście głównym, które dla przeciętnego czytelnika mogą być niezrozumiałe. Dotyczy to np. wsi chełmińskiej i szlachty ermlandzkiej (t. 1, s. 146). Zupełnie niepotrzebne są przypisy odwołujące czytelnika do Wikipedii, np. jętki jednodniówki i wełnianki (t. 1, s. 483) czy astra gawędki (t. 3, s. 280, przyp. 209). Zamiast tego można było wprowadzić wyjaśnienie w tekście głównym, np. podczas dialogu.

Mimo tych – w gruncie rzeczy – technicznych uwag, warto jeszcze raz podkreślić, że powieści Sławomira Skowronka są bardzo wartościowe, szczególnie dla mieszkańców Lidzbarka Warmińskiego i pobliskich miejscowości, w których rozgrywa się akcja. Mogą się oni utożsamiać z wymienionymi miejscami, chodzić po opisywanych ścieżkach i wczuwać się w atmosferę tamtych lat i wydarzeń. Utwory autorstwa Skowronka powinny być także lekturą obowiązkową dla klas humanistycznych w liceach ogólnokształcących oraz klas mundurowych

w liceach wojskowych województwa warmińsko-mazurskiego. Do powieści Sławomira Skowronka warto wracać, gdyż stanowią ciekawą propozycję przekazu wiedzy o regionie Warmii i Mazur.

Bibliografia

Źródła

- Skowronek Sławomir (2019), *Mroki Tuoneli. Opowieść z czasów wojny Napoleona z IV koalicją 1806–1807 i wojny rosyjsko-szwedzkiej 1808–1809*, Olsztyn.
- Skowronek Sławomir (2019), *Rozbitkowie. Heilsberg roku 1823. Opowieść o ludziach szukających drogi do domu*, Oświęcim.
- Skowronek Sławomir (2017), *Śnieg, ogień i krew. Pasjonująca powieść historyczna osadzona w Polsce 1807 roku*, Oświęcim.

Opracowania

- Charkiewicz Władimir (2013), *Berezyna 1812*, przeł. Sławomir Skowronek, Oświęcim.
- Chłosta-Zielonka Joanna (2017), *Obraz wojny z Zakonem na ziemiach pruskich w polskiej powieści historycznej z lat 1945–1989 jako źródło historyczne*, w: *Regionalizm literacki – historia i pamięć*, red. Zbigniew Chojnowski, Elżbieta Rybicka, Kraków: 631–642.
- Heine Heinrich (1956), *Dzieła wybrane*, Warszawa.
- Jasiński Janusz, Skowronek Sławomir (2007), *Wschodniopruskie Kampanie Napoleona. Wielka armia i wojska polskie w 1807 roku. Historia. Tradycja. Legendy*, Olsztyn.
- Kopiczko Andrzej (2000), *Duchowieństwo katolickie diecezji warmińskiej w latach 1525–1821*, Cz. 1–2, Olsztyn.
- Markiewicz Henryk (2004), *O cytatach i przypisach*, Kraków.
- Naruszewicz-Duchlińska Alina (2007), *Nazwiska mieszkańców komornictwa lidzbarskiego 1500–1772*, Olsztyn.
- Nielipowicz Siergiej (2015), *Krwawy październik 1914*, przeł. Sławomir Skowronek, Oświęcim.
- Nora Pierre (2014), *Jak pisać historię Francji*, w: *(Kon)teksty pamięci. Antologia*, przeł. i red. Kornelia Kończal, Warszawa: 15–29.
- Skowronek Sławomir (2011), *Guttstadt i Heilsberg. Działania wojenne w rejonie Dobrego Miasta i Lidzbarka Warmińskiego 4–12 czerwca 1807*, Zabrze.
- Skowronek Sławomir (2008), *Lidzbark w okresie wojen napoleońskich*, w: *Historia Lidzbarka Warmińskiego*, t. 1, red. Krzysztof Mikulski, Eugeniusz Borodij, Lidzbark Warmiński: 422–434.
- Skowronek Sławomir (2007), *Warmia w latach wojen napoleońskich*, w: *Dziedzictwo Warmii 3. Wojny*, red. Stanisław Achremczyk, Krystyna Orłowska-Wojczulanis, Olsztyn: 77–94.
- Sokołow Oleg (2014), *Austerlitz. Śmiertelne zmagania Francji z Rosją i Europą*, przeł. Sławomir Skowronek, Oświęcim.
- Sokołow Oleg (2016), *Napoleon, Aleksander i Europa 1806–1812*, przeł. Sławomir Skowronek, Oświęcim.

- Sokołow Oleg (2016), *Wojna hiszpańska i tajemnica templariuszy*, przeł. Sławomir Skowronek, Oświęcim.
- Topolski Jerzy (1996), *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*, Warszawa.
- White Hayden (2010), *Przeszłość praktyczna*, w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, przeł. Agata Czarnacka, red. Ewa Domańska, Poznań: 49–73.
- Skowronek Sławomir, Jerzy Necio (2018), *Wydarzenia czasu rzeczywistego. Ze Sławomirem Skowronkiem rozmawia Jerzy Necio*, „Debata”, nr 2: 26–28.

Netografia

- Sławomir Skowronek, <https://www.facebook.com/people/S%C5%82awomir-Skowronek/100000970786244> [dostęp: 26.06.2021].
- Powieść historyczna*, *Słownik terminów literackich*, <https://www.bryk.pl/slowniki/slownik-terminow-literackich/69747-powiesc-historyczna> [dostęp: 25.06.2021].
- Opowieść*, *Słownik PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/opowie%C5%9B%C4%87.html> [dostęp: 25.06.2021].
- www.napoleon.org.pl [dostęp: 25.06.2021].

KRONIKA NAUKOWA

Sprawozdania

DOI: 10.31648/pl.7000

DAMIAN SKAWIŃSKI

Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4303-0707>

e-mail: skawinski@ukw.edu.pl

Ogólnopolska interdyscyplinarna konferencja naukowa *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze i kulturze XX oraz XXI wieku*, Bydgoszcz, 20–21 maja 2021 roku

W dniach 20–21 maja 2021 roku na Wydziale Literaturoznawstwa Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy odbyła się ogólnopolska interdyscyplinarna konferencja naukowa *Reprezentacje i konstrukty dzieciństwa w literaturze i kulturze XX oraz XXI wieku*. Wydarzenie zorganizowano zdalnie w Katedrze Literatury Polskiej i Rosyjskiej za pomocą platformy Microsoft Teams. Komitet Organizacyjny i Naukowy konferencji stanowili dr hab. Alicja Dąbrowska, prof. uczelni, dr hab. Robert Mielhorski, prof. uczelni, dr hab. Beata Morzyńska-Wrzosek, prof. uczelni i mgr Damian Skawiński (sekretarz).

Organizatorzy wydarzenia za cel postawili sobie zintegrowanie dokonań naukowców zainteresowanych tematyką dziecka i dzieciństwa w literaturze i szeroko pojętej kulturze. Za dwie zasadnicze kwestie mające podlegać dyskusji uznano usiłowania i możliwości twórcze reprezentacji dzieciństwa w tekstach kultury oraz traktowanie go w kategoriach konstruktów kulturowego zaadoptowanego przez sztukę. Uczestnikami obrad było ponad dwudziestu przedstawicieli wielu ośrodków naukowych – w tym zarówno doświadczeni badacze, profesorowie i doktorzy, jak i doktoranci, nawiązujący do prowadzonych przez siebie badań i rozpoznania dzieciństwa.

Obrady konferencyjne otworzył dziekan Wydziału Literaturoznawstwa UKW w Bydgoszczy, dr hab. Piotr Siemaszko, prof. uczelni, wyrażając wielką

satysfakcję z powodu zorganizowania tego wydarzenia. Podkreślił aktualność i badawczą atrakcyjność tematu konferencji, stanowiącego obiekt zainteresowania literaturoznawców, językoznawców, kulturoznawców, historyków sztuki, pedagogów, filozofów i przedstawicieli innych dziedzin. Profesor Siemaszko życzył wszystkim prelegentom udanych, interesujących obrad.

Konferencja, rozłożona w czasie na dwa dni, została podzielona na siedem sekcji. Jeśli chodzi o zakres tematyczny wystąpień, to wyróżnić można cztery bloki: kulturoznawczy, literatury dla dzieci i młodzieży, literatury najnowszej oraz ujęć dzieciństwa w perspektywie historycznoliterackiej.

Pierwszą z sekcji poprowadziła dr hab. Beata Morzyńska-Wrzosek, prof. UKW. Obrady w tej części rozpoczęła dr hab. Ewa Górecka, prof. UKW, przybliżając estetykę pocztówek i kartek gratulacyjnych z okazji narodzin dziecka. Prelegentka wskazała kicz jako estetyczny wyznacznik tych tekstów kultury, z kolei afirmację i uprzedmiotowienie określiła jako stałe elementy przedstawień dzieci na omawianych ilustracjach. W kolejnym wystąpieniu dr Joanna Bednarska-Kociołek (UŁ), przedstawiła złożone zagadnienie, jakim okazał się sposób pamiętania dawnych wydarzeń, które przestały funkcjonować na poziomie pamięci komunikatywnej, a stały się elementami *stricte* historycznymi. Prelegentka odniosła się do przedstawień życia dzieci w getcie w świadectwie *Chcę żyć* Tadeusza Raźniewskiego oraz filmie *Twarz anioła* Zbigniewa Chmielewskiego. Z kolei dr Stefan Drajewski (AM w Poznaniu) przybliżył zebranych motywikę i rolę dziecka w teatrze tańca i balecie. Badacz osobne miejsce poświęcił baletom tworzonym z myślą o dzieciach jako odbiorcach.

Sekcję drugą poprowadziła dr hab. Joanna Chłosta-Zielonka, prof. UWM. W pierwszym wystąpieniu mgr Piotr Mirosław Wróbel (UW) zaprezentował obraz relacji dziecko – ojciec w kulturze XXI wieku, próbując rozstrzygnąć, czy możemy mówić o stereotypowym wizerunku, czy też o odzwierciedleniu aktualnych postaw ojcowskich. Z kolei mgr Anna Polańska (UG) poświęciła swój referat albumowi fotograficznemu *Mały człowiek* autorstwa Zofii Rydet z 1965 r. w kontekście historii polskiej fotografii i problematyki przedstawień dziecka w sztuce. Aktualny problem poruszyła dr hab. Iwona Benenowska, prof. UKW, analizując obraz dziecka w blogach internetowych.

Kolejną sekcję pierwszego dnia obrad konferencyjnych moderowała dr hab. Alicja Dąbrowska, prof. UKW. W tej części spotkania dr hab. Agnieszka Kwiatkowska, prof. UAM, poruszyła trudną tematykę dziecka i śmierci. Opowiedziała o sposobie jej przedstawiania w najnowszej polskiej literaturze dla dzieci. W następnym referacie dr hab. Joanna Chłosta-Zielonka, prof. UWM, dokonała analizy, z punktu widzenia wizerunków dojrzewania, twórczości prozatorskiej Joanny

Rudniańskiej. Mgr Magdalena Kuczaba-Flisak (UJ) pochyliła się nad intrygującym zagadnieniem „przestrzeni ukrytych” w literaturze dziecięcej. Omówiła konstrukty dorosłości w literaturze dziecięcej, rozumiane jako przestrzeń możliwa do odczytania tylko przez odbiorcę z odpowiednim doświadczeniem kulturowym. Na koniec pierwszego dnia konferencji zaprezentował swoje wystąpienie mgr Damian Skawiński (UKW), charakteryzując wizerunki dzieciństwa w poezji dla dzieci i młodzieży prezentowanej w podręcznikach szkolnych do języka polskiego dla klas IV–VIII szkoły podstawowej na przykładzie serii „Między nami” Gdańskiego Wydawnictwa Oświatowego.

Sekcję czwartą i tym samym drugi dzień obrad konferencyjnych otworzył moderator tej części wydarzenia dr hab. Marek Kurkiewicz, prof. UKW. Dwa wystąpienia otwierające obrady stanowiły swoisty dwugłos dotyczący twórczości Magdaleny Tulli. Pierwszy z referatów wygłosiła prof. dr hab. Danuta Künstler-Langner (UMK), analizując obraz dzieci w prozie autobiograficznej autorki *Trybów*. Przybliżyła relacje przestrzeni domu i przestrzeni miasta, ukazując dzieciństwo jako doświadczanie cierpienia. Nawiązała także do motywu relacji córka – matka. Do twórczości Tulli odniosła się również dr hab. Katarzyna Wądolny-Tatar, prof. UP w Krakowie, przybliżając problematykę alegoryzacji dzieciństwa w powieści *Szum*. Z kolei dr hab. Beata Morzyńska-Wrzosek, prof. UKW, zabrała głos w sprawie poezji Joanny Mueller, a konkretnie sytuacji dziecka w doświadczeniu maternalnym w tej liryce. Mgr Anna Szumiec (UŚ) również pozostała w sferze liryki, prezentując wyniki swoich badań nad poetyckimi kreacjami dzieciństwa w twórczości Tomasza Różyckiego. Przybliżyła kwestię nieustannych powrotów do dzieciństwa podmiotu wierszy autora *Vaterlandu* oraz zaakcentowała rolę Kresów Wschodnich w tej poezji jako mitycznej przestrzeni utraconej.

W sekcji szóstej funkcję moderatora pełniła dr hab. Agnieszka Kwiatkowska, prof. UAM. Jako pierwsza zabrała głos dr Natalia Rezmer-Mrówczyńska (UMK), proponując wystąpienie na temat współczesnych literackich reprezentacji dzieciństwa w lustrze epoki oświecenia. Pod tym kątem zaprezentowała kilka polskich traktatów filozoficznych z XVIII wieku w odniesieniu do poglądów Jana Jakuba Rousseau oraz współczesnej myśli o wychowaniu i naturalistycznej koncepcji rozwoju dziecka. W następnym referacie dr hab. Alicja Dąbrowska, prof. UKW, omówiła sarmacki obraz modelu wychowawczego w wybranych tekstach XIX-wiecznych wobec współczesnego neosarmatyzmu. Prof. dr hab. Grażyna Legutko (UJK) scharakteryzowała wizerunki i rolę dzieciństwa we wspomnieniach Wacława Sieroszewskiego. Dr hab. Robert Mielhorski, prof. UKW, opowiedział o kwestiach dzieciństwa i pamięci w wybranych wierszach Miecysława Jastruna z cyklu *Powracający wątek*.

Obrady szóstej sekcji prowadziła dr hab. Katarzyna Wądołny-Tatar, prof. UP. W pierwszym referacie dr hab. Bożena Szałasta-Rogowska, prof. UŚ, przeanalizowała metaforyzacje dzieciństwa w twórczości „kanadyjskich” kontynentczyków, to jest Bogdana Czaykowskiego, Floriana Śmiei i Andrzeja Buszy, którzy spotkali się w Londynie, tworzyli grupę literacką Kontynenty i następnie wyjechali do Kanady. Z kolei mgr Ewa Danuta Żukowska-Ciecierska (UKW) pochyliła się nad dwoma dziełami emigracyjnego pisarza, Tadeusza Nowakowskiego – *Obozem Wszystkich Świętych* i *Synem zadżumionych*. Badaczka spojrzała na te teksty jako traktujące o dzieciństwie ściśle sprzężonym z wydarzeniami politycznymi i wojennymi. Tę sekcję zakończył dr hab. Marek Kurkiewicz, prof. UKW, opowiadając o komunikacji dorosłych z dzieckiem w *Raju bez Ewy* Jerzego Sulimy-Kamińskiego i akcentując kwestię relacji między obecnością ojca i nieobecnością matki.

W ostatniej, siódmej sekcji, funkcję moderatora pełniła dr hab. Bożena Szałasta-Rogowska, prof. UŚ. Mgr Dorota Rybicka (UKW) przedstawiła różnorodne aspekty dzieciństwa w prozie Julienu Greena. Podkreśliła wątek szczęśliwego dzieciństwa jako niedoświadczającego rozdarcia między duchowością a seksualnością. Z kolei mgr Ariana Fabiszewska (UW) przybliżyła narrację z perspektywy dziecka jako jednostki marginalizowanej we współczesnej literaturze węgierskiej. Opierając się na *Białym królu* Györgya Dragomána, *Domu Kata Andrei Tompy* oraz *Wykorzenionych* Borbélya Szilárda, omówiła teorię traumy i język traumatyczny, przedstawiła dyktaturę komunistyczną widzianą oczami dziecka oraz jej wpływ na życie i stosunki międzyludzkie.

Konferencja przebiegła zgodnie z programem, prelegenci w większości wzbogacili swoje wystąpienia prezentacjami multimedialnymi lub grafikami. Obrady każdej z sekcji kończyły się interesującymi, zgodnie z duchem konferencji – interdyscyplinarnymi dyskusjami. Pojawiały się liczne pytania, prośby o rozwinięcie niektórych zagadnień, a także pojedyncze głosy polemiczne. Wypowiedzi dyskutantów dotyczyły nie tylko konkretnych wystąpień, ale wprowadzały nowe konteksty, poszerzały poczynione przez prelegentów rozpoznania w zakresie poszczególnych aspektów dzieciństwa w literaturze i kulturze. Pomimo zdalnej formy wydarzenia, okazało się ono niezwykle udane, jego uczestnicy zaproponowali interesujący dyskurs wpisujący się w *childhood studies*. W poszczególnych rozmowach powtarzał się postulat dalszych, pogłębionych badań nad zjawiskiem dzieciństwa w tekstach kultury. Organizatorzy konferencji, podsumowując jej obrady, zgodzili się odnośnie do tego, że może ona stanowić załączek szerszej inicjatywy badawczej, obejmującej kolejne spotkania konferencyjne i publikacje zbiorowe.

DOI: 10.31648/pl.7001

BEATA WAŁĘCIUK-DEJNEKA

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6034-5129>

e-mail: dejnekab@uph.edu.pl

Sprawozdanie z działalności Ośrodka Badań Historii Kobiet w Białymstoku (2019–2021)

Ośrodek Badań Historii Kobiet w Białymstoku to przedsięwzięcie grantowe MNiSW, w ramach programu DIALOG, na lata 2019–2021 (nr 0016/DLG/2019/10). Jest on częścią powstałej w 2011 roku organizacji – Instytutu Studiów Kobięcych w Białymstoku – zrzeszającej ogólnopolskie środowisko naukowe, głównie akademickie. Pomysłodawczynią i inicjatorką oraz prezesem zarządu ISK była/jest prof. dr hab. Małgorzata Dajnowicz, kierownik Zakładu Historii Kultury, Myśli i Ruchów Społecznych Uniwersytetu w Białymstoku oraz Podlaska Wojewódzka Konserwator Zabytków.

Zespół Ośrodka tworzą specjaliści, badacze koncentrujący swoje wysiłki naukowe w dużej mierze na historii kobiet oraz dziejach prasy, w tym prasy dla kobiet. W skład zespołu wchodzi zarówno doświadczeni naukowcy z różnych uczelni, jak i młodzi pracownicy: prof. dr hab. Małgorzata Dajnowicz – kierownik projektu, Uniwersytet w Białymstoku, prof. dr hab. Jolanta Chwastyk-Kowalczyk – Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, prof. dr hab. Ewa Maj – Uniwersytet Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie, dr hab. Agnieszka Szudarek, prof. uczelni – Uniwersytet Szczeciński, dr hab. Lidia Michalska-Bracha, prof. uczelni – Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, dr hab. Magdalena Mikołajczyk, prof. uczelni – Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, dr Anna Szwed-Walczak – Uniwersytet Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie, dr Urszula Sokołowska – Uniwersytet Medyczny w Białymstoku oraz mgr Justyna Zajko-Czochańska – Uniwersytet w Białymstoku.

Podjęmowane w ramach Ośrodka badania, skupiające się m.in.: na dziejach kobiet na tle porównawczym, wkładzie polskich dziennikarek w budowanie przestrzeni kulturalnej rodaków na emigracji, narracjach osobistych kobiet z XIX i XX wieku, prasie dla kobiet w II RP i po 1945 roku, kobiecych organizacjach społecznych do wybuchu II wojny światowej czy aktywności kobiet w strukturach politycznych do lat 90. XX wieku, prezentowane są również podczas cyklicznych

Białostockich Szkół Historii Kobiet. Szkoły te, to organizowane latem spotkania mistrzów i uczniów, profesorów, doktorów, doktorantów, z kraju i zagranicy – konferencje, debaty tematyczne, warsztaty metodyczne, dyskusje nad wynikami własnych badań naukowych w gronie ekspertów.

W ramach projektu w Ośrodku Badań Historii Kobiet zorganizowano już kilkanaście spotkań:

1. 25 października 2019 r. – I Spotkanie robocze Członków Zespołu i Współpracowników Ośrodka Badań Historii Kobiet Instytutu Studiów Kobietych, pt. *Kierunki badań historii kobiet w Polsce – stan badań i perspektywy na przykładzie wybranych zagadnień*.
2. 21–25 listopada 2019 r. – I Spotkanie Białostockiej Szkoły Historii Kobiet, pt. *Badania historii kobiet w Polsce – kierunki, perspektywy*.
3. 13 grudnia 2019 r. – II Spotkanie Członków Zespołu i Współpracowników Ośrodka Badań Historii Kobiet, pt. *Badania naukowe z zakresu dziejów kobiet XXX w. białostockiego ośrodka naukowego (tradycje, stan badań i perspektywy na przykładzie wybranych zagadnień)*.
4. 13 grudnia 2019 r. – II Spotkanie Członków Zespołu i Współpracowników Ośrodka Badań Historii Kobiet, pt.: *Badania naukowe z zakresu dziejów kobiet XXX w. białostockiego ośrodka naukowego (tradycje, stan badań i perspektywy na przykładzie wybranych zagadnień)*.
5. 7–8 luty 2020 r. – III Spotkanie Członków Zespołu i Współpracowników Ośrodka Badań Historii Kobiet, pt. *Źródła i metody badań historii kobiet*.
6. 24 lipca –2 sierpnia 2020 r. – Białostocka Letnia Szkoła Historii Kobiet pt. *Badania historii kobiet w Polsce – na przykładzie projektów badawczych indywidualnych i zespołowych*.
7. 11–14 września 2020 r. – ogólnopolska konferencja naukowa *Ruchy kobiece na ziemiach polskich w XIX i XX w. Stan badań i perspektywy (na tle porównawczym)*.
8. 23 października 2020 r. IV Spotkanie Członków Zespołu i Współpracowników Ośrodka Badań Historii Kobiet, pt. *Metodologia badań historii kobiet i jej wykorzystywanie w badaniach nauk humanistycznych (na przykładzie prasy dla kobiet)*.
9. 12 grudnia 2020 r. V Spotkanie Członków Zespołu i Współpracowników Ośrodka Badań Historii Kobiet, pt. *Osiągnięcia naukowe Ośrodka Badań Historii Kobiet 2019–2020. Stan obecny i perspektywy*.
10. 17 kwietnia 2021 r. VI Spotkanie Członków Zespołu i Współpracowników Ośrodka Badań Historii Kobiet, pt. *Dziennikarki, publicystki, kobiety piszące. Twórczynie przekazu źródłowego o dziejach kobiet*.

11. 11–13 czerwca 2021 r. – ogólnopolska konferencja naukowa pt. *Badania historii kobiet polskich na tle porównawczym. Kierunki, problematyka, perspektywy*.
12. Augustów 18–24 sierpnia 2021 r. – Białostocka Letnia Szkoła Historii Kobiet pt. *Badania historii kobiet w Polsce, cz. II*.

Warto dodać, że przedsięwzięciom naukowym towarzyszą wydarzenia artystyczne: wystawa *Podwójnie wolne. Prawa polityczne kobiet 1918* (czerwiec 2019) – ukazująca historie chrześcijańskich demokratek, feministek i rewolucjonistek, których działalność przyczyniła się do przyznania praw wyborczych Polkom w 1918 roku oraz wystawa *Pionierki. Kobiety w edukacji i nauce* (wrzesień 2020 – maj 2021) – popularyzująca osiągnięcia kobiet polskich, prekursorok w edukacji, w tym akademickiej, nowatorek w osiągnięciach naukowych, pokazująca wkład Polek w rozwój dydaktyki i nauki w Polsce i na świecie.

Ośrodek Badań Historii Kobiet upowszechnia swoje osiągnięcia i wyniki naukowe. Publikacje specjalistów wydawane są w „Czasopiśmie Naukowym Instytutu Studiów Kobięcych”, znajdującym się na liście ministerialnej. Czasopismo ma charakter interdyscyplinarny, artykuły ukazujące się w nim obejmują tematykę historyczną, prasoznawczą, literaturoznawczą, kulturoznawczą, socjologiczną, a także z zakresu nauk o polityce.

Wytyczne dla Autorów

1. W roczniku są drukowane artykuły związane z badaniami nad literaturą polską oraz obcą w różnorodnych kontekstach: historyczno- i teoretycznoliterackim, komparatystycznym, kulturowym, a także antropologicznym, włączające się w nurt współczesnej krytyki literackiej i teatralnej, uczestniczące w dyskusji na temat dawnej bądź współczesnej kultury literackiej, literatury regionu Warmii i Mazur, literatury popularnej, oraz artykuły recenzyjne, recenzje, sprawozdania i inne teksty, napisane w języku polskim lub w wybranym języku kongresowym: angielskim, rosyjskim, niemieckim, francuskim.
2. Redakcja przyjmuje tylko oryginalne artykuły, nigdzie wcześniej niepublikowane, zgodne z wytycznymi etycznymi i edytorskimi do końca każdego roku (tj. do 31 grudnia) poprzedzającego wydanie rocznika.
3. Uprzejmie prosimy Autorów artykułów, recenzji, sprawozdań o przestrzeganie następujących zasad przy przygotowywaniu tekstu:
 - a) Autor rejestruje się na stronie platformy UWM, wpisując swoje dane: <https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/pl/user/register>,
 - b) załącza tekst zgodnie z kolejnymi wskazówkami, rozpoczynając od okienka „nowe zgłoszenie”,
 - c) wprowadza metadane,
 - d) zatwierdza artykuł.
4. Tekst powinien spełniać następujące wymagania:
 - a) tytuł sformułowany w sposób jasny i zrozumiały; wyrażenia metaforyczne można umieścić w części drugiej tytułu lub w podtytule,
 - b) do tekstu (oprócz recenzji i sprawozdania) należy dołączyć tłumaczenie tytułu w języku angielskim oraz słowa kluczowe (3–5), a także streszczenie w j. polskim i j. angielskim:
 - słowa kluczowe powinny odnosić się do zagadnień podjętych w artykule i być rozpoznawalne w obiegu anglojęzycznym, tzn. nie mogą zawierać wyrażen metaforycznych i zwrotów zrozumiałych tylko w polszczyźnie,
 - streszczenie (do ok. 250 znaków) powinno być sformułowane w sposób komunikatywny z użyciem słów kluczowych, jasno wyrażające sens artykułu, zastosowane metody badawcze i uzasadnienie postawionej tezy,
 - c) wyrazy i zwroty obcego pochodzenia podaje się w pisowni oryginalnej,
 - d) maksymalna objętość artykułu wynosi 10 stron,
 - e) edytor tekstu: Word, czcionka: Times New Roman,
 - f) wielkość czcionki 12, odstępy między wierszami 1,5, akapit 0,7,
 - g) marginesy: górny i dolny 2,5 cm, lewy 3,5 cm, prawy 2,5,
 - h) dywiz (-) stosuje się tylko w połączeniach typu *biało-czarny*, natomiast półpauzę jako myślnik i rozdzielnik numerów stron (–),
 - i) w cudzysłowie „...” podaje się tytuły czasopism oraz cytaty, jeżeli nie są wyróżnione inną wielkością czcionki; cudzysłówów ostrokątnych o postaci »...« używa się do zaznaczenia cudzysłowu wewnętrznego (cudzysłowu w tekście cytowanym),
 - j) cytaty dłuższe niż 3 linijki daje się jako osobny akapit, czcionką 10 pkt, z wcięciem od lewej, cytaty krótsze włącza się w tekst, oddzielając je od tekstu głównego cudzysłowem,
 - k) fragmenty opuszczone oznacza się trzema kropkami w nawiasach kwadratowych [...]; w takich nawiasach umieszcza się wszystkie odautorskie komentarze,
 - l) kursywą wyodrębnia się:

- tytuły artykułów, książek, ich części (rozdziałów),
 - definiowane lub omawiane pojęcia i wyrazy,
 - wyrazy i zwroty obcego pochodzenia w pisowni oryginalnej,
- ł) jeżeli w tekście występują znaki i symbole specjalne, tabele lub rysunki, należy również dołączyć wersję w formacie PDF; do wszystkich zdjęć, rysunków, schematów i wykresów należy podać źródła. Prosimy o niezamieszczanie materiałów ilustracyjnych, do których nie mają Państwo praw autorskich albo pewności, że zostały one udostępnione ze zgodą na publiczne ich wykorzystanie.
5. W bibliografii stosuje się styl harwardzki:
- a) przypisy opisowe zamieszcza się na każdej stronie pod tekstem głównym; przy ich sporządzaniu stosuje się czcionkę 10, wstawianej automatycznie za pomocą „wstaw przypis” bez dodatkowej spacji, z numeracją ciągłą w obrębie całego artykułu,
 - b) przypisy bibliograficzne (tzw. wewnętrzne) powinny zawierać nazwisko autora / tytuł pracy pod redakcją oraz rok wydania pracy, a po dwukropku stronę/strony/online, np. (Głowiński 1988: 11; 1990: 127), (*Uniwersalny słownik...* 2003, t. 3: 88), (Granops online), (Hoesick 1925, online),
 - c) na końcu artykułu zamieszcza się bibliografię:
 - dla prac zwartych: nazwisko i imię oraz rok wydania w nawiasie, tytuł pracy, np. Śliwiński Piotr (2012), *Horror poeticus*, Wrocław.
 - dla prac pod redakcją: tytuł pracy oraz rok wydania w nawiasie, skrót „red.”, inicjał imienia i nazwisko redaktora, miejsce wydania, np. *Uniwersalny słownik języka polskiego* (2003), red. S. Dubisz, t. 1–4, Warszawa.
 - dla artykułów w pracy zbiorowej: nazwisko i imię oraz rok wydania w nawiasie, tytuł artykułu, po w: tytuł pracy zbiorowej, inicjał imienia i nazwisko redaktora/redaktorów, miejsce wydania, po dwukropku strony, np. Wolański Filip (2012), *Rola kobiety w społeczeństwie Rzeczypospolitej epoki saskiej w świetle bernardyńskich kazań pogrzebowych*, w: *Per mulierem... Kobieta w dawnej Polsce – w średniowieczu i dobie staropolskiej*, red. K. Justyniarska-Chojak, S. Konarska-Zimnicka, Warszawa: 279–285.
 - dla artykułów w czasopiśmie: nazwisko i imię oraz rok wydania w nawiasie, tytuł artykułu, nazwa czasopisma w cudzysłowie, numer/zeszyt, po dwukropku strony, np. Wyrobisz Andrzej (1992), *Staropolskie wzorce rodziny i kobiety*, „Przegląd Historyczny”, z. 3: 405–421.
 - dla publikacji internetowych: po adresie elektronicznym w nawiasie kwadratowym należy podać datę dostępu wg wzoru [dostęp: 28.11.2018], np. Granops Katarzyna, *Wanda Karczevska*, w: *Wielkopolski Słownik Pisarek*, https://pisarki.fandom.com/wiki/Wanda_Karczevska [dostęp: 11.12.2018]. Hoesick Ferdinand (1925), *Warszawa w pierwszym roku wojny*, „Kurier Warszawski”, nr 193, <http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=207243&dirds=1&tab=3> [dostęp: 6.01.2019].
 - d) kolejność pozycji bibliograficznych powinna być alfabetyczna, według nazwisk autorów lub tytułów prac zbiorowych; jeżeli jest kilka prac tego samego autora wymienia się najpierw prace starsze potem nowsze.
6. Obieg wszystkich dokumentów (artykułów, artykułów recenzyjnych, recenzji, komunikatów, oświadczeń) związanych z publikacją w „Pracach Literaturoznawczych” odbywa się drogą elektroniczną.