

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

PRACE
LITERATUROZNAWCZE

PAPERS IN LITERATURE

X/2022

Wydawnictwo
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego
w Olsztynie

Rada Naukowa

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 Gwiazda (University of Pittsburgh), prof. Robert Hampson (Royal Holloway University of London), prof. Grzegorz Iglński (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

prof. dr hab. Bogdan Burdziej, prof. dr hab. Sławomir Buryła, prof. dr hab. Zbigniew Chojnowski, dr hab. Danuta Kowalewska, prof. UMK, dr hab. Agnieszka Gawron, prof. UL, dr hab. Ewa Górecka, prof. UKW, dr hab. Aneta Jachimowicz, prof. UWM, prof. Jan Jedrzejewski, Uniwersytet w Ulsterze, dr hab. Katarzyna Krasoń, prof. US, dr hab. Krystyna Krawiec-Złotkowska, prof. AP, dr hab. Kujawska-Lis, prof. UWM, dr hab. Edyta Lorek-Jezińska, prof. UMK, prof. dr hab. Jarosław Ławski, dr hab. Anna Pytasz-Kołodziejczyk, prof. UWM, dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. URz, dr hab. Agata Ročko, prof. IBL, dr hab. Radosław Sioma, prof. UMK, dr Ostap Slyvynsky, Uniwersytet im. Iwana Franki we Lwowie, dr hab. Katarzyna Szczepaniak, prof. UKW, dr hab. Ewa Szczepkowska, dr hab. Joanna Szydłowska, prof. UWM, prof. Ałła Tatarenko, Uniwersytet im. Iwana Franki we Lwowie, dr hab. Katarzyna Więckowska, prof. UMK, dr hab. Tomasz Wiśniewski, prof. UG, dr hab. Maciej Wróblewski, prof. UMK, dr hab. Bernadetta Żynis, prof. AP

Komitet Redakcyjny

Joanna Chłosta-Zielonka (redaktor naczelna)
Iwona Maciejewska (zastępca redaktor naczelnej, redaktor tematyczny)
Aneta Jachimowicz (redaktor tematyczny)
Katarzyna Witkowska (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 (print)

ISSN 2450-0798 (online)

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 2022

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. 27,1, ark. druk. 23,0

Nakład: 100 egz., druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 452

Scientific Board

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 Gwiżdża (University of Pittsburgh), prof. Robert Hampson (Royal Holloway University of London), prof. Grzegorz Igliński (University of Warmia and Mazury in Olsztyn), prof. Michał Januszkiwicz (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 (Università 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 Stasiewicz (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

prof. dr hab. Bogdan Burdziej, prof. dr hab. Sławomir Buryła, prof. dr hab. Zbigniew Chojnowski, dr hab. Danuta Kowalewska, prof. UMK, dr hab. Agnieszka Gawron, prof. UL, dr hab. Ewa Górecka, prof. UKW, dr hab. Aneta Jachimowicz, prof. UWM, 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, dr hab. Edyta Lorek-Jezińska, prof. UMK, prof. dr hab. Jarosław Ławski, dr hab. Anna Pytasz-Kołodziejczyk, prof. UWM, dr hab. Magdalena Rabizo-Birek, prof. URZ, dr hab. Agata Ročko, prof. IBL, dr hab. Radosław Sioma, prof. UMK, dr Ostap Slyvynsky, Uniwersytet im. Iwana Franki we Lwowie, dr hab. Katarzyna Szczepaniak, prof. UKW, dr hab. Ewa Szczepkowska, dr hab. Joanna Szydłowska, prof. UWM, prof. Alła Tatarenko, Uniwersytet im. Iwana Franki we Lwowie, dr hab. Katarzyna Więckowska, prof. UMK, dr hab. Tomasz Wiśniewski, prof. UG, dr hab. Maciej Wróblewski, prof. UMK, dr hab. Bernadetta Żynis, prof. AP

Editorial Board

Joanna Chłosta-Zielonka (Editor-in-Chief)
Iwona Maciejewska (Deputy Editor-in-Chief, theme editor)
Aneta Jachimowicz (Theme editor)
Katarzyna Witkowska (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 (print)

ISSN 2450-0798 (online)

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 2022

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 27,1; Print sheets 23,0

Circulation: 100 units, Print: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, order no. 452

Spis treści

W KRĘGU TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA LEMA

Alfred Gall (Moguncja), Fantastyka naukowa i trauma: konstelacje w powieści <i>Solaris</i> Stanisława Lema	9
Uwe Schütte (Berlin), Negative Evolution. Zur Rezeption von Stanisław Lem bei W.G. Sebald	23
Adam Mazurkiewicz (Łódź), <i>Doodle</i> , czyli Lem cyfrowo odczytywany w poszerzonym polu literackim	49
Michał Friedrich (Warszawa), Wielość masek w <i>Masce</i> Stanisława Lema. Źródła, konteksty, powinowactwa	73
Marc Oliver Rieger (Trier), The “alien” alien in Stanisław Lem’s <i>Solaris</i> and its manifold echoes in the world of literature	91
Ursula Ebel, Nicole Kiefer (Wiedeń), Vom Kakanischen in Berlin zum ‚Österreichischen Staatspreis‘: Stanisław Lems Rückzug ins neutrale Wien der 1980er Jahre und die Rolle der ‚Österreichischen Gesellschaft für Literatur‘	103
Jacek Sobota (Olsztyn), Stanisława Lema wizja człowieka przyszłości	119

INTERPRETACJE LITERATURY ŚWIATOWEJ

Dorota Gładkowska (Olsztyn), The Communicative Function of Performative Ekphrasis, the Anagram Riddle and Proverbial Sayings in John Donne’s Poetic Diptych	137
Sławomir Studniarz (Olsztyn), Spuścizna literacka Edgara Allana Poe’go w dwudziestym pierwszym wieku a nowe paradygmaty badawcze	153
Dorota Gładkowska (Olsztyn), The significance of symbolism and allegory in Cormac McCarthy’s <i>The Road</i> – a new era of post-apocalyptic fiction	171

INTERPRETACJE LITERATURY POLSKIEJ

Agata Roćko (Warszawa), Świat zmysłów w polskim pamiętnikarstwie XVIII wieku ..	199
Grzegorz Igliński (Olsztyn), Miniaturowe romantyczne bestiariusz. Robactwo i owady w twórczości Romana Zmorskiego	211
Barbara Bandzarewicz (Siedlce), Młodopolskie miłośnice i okrutnice. Skrajne doświadczenia bohaterek utworów Ewy Łuskiny jako manifestacja obyczajowej odwagi	237
Łukasz Własiuk (Warszawa), Z problematyki relacji rzeczy – ludzie w <i>Starym motywie</i> Jerzego Jankowskiego	251

Ireneusz Szczukowski (Bydgoszcz), Baroque Tradition in the Poetry of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki. Reconnaissance	265
Dariusz Piechota (Białystok), W stronę irracjonalnego – o <i>Zimowli</i> Dominiki Słowik	281

TEMATY REGIONALNE

Jan Chłosta (Olsztyn), Bartąg w piśmiennictwie polskim i niemieckim. Rekonesans	295
---	-----

EDYCJE

Iwona Maciejewska (Olsztyn), O potrzebie badań interdyscyplinarnych na przykładzie projektu <i>Źródła do dziejów Czapskich w XVIII wieku. Egodokumenty członków rodziny wojewody pomorskiego Piotra Jana (1685–1736) – opracowanie filologiczno-historyczne i edycja</i>	311
--	-----

RECENZJE

Klara Leszczyńska-Skowron, <i>Niefabularna proza Krasickiego: kazania, „Monitor”, Uwagi</i> , Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2020, ss. 459 (Marzena Suska, Warszawa)	325
<i>Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje</i> , red. Magdalena Popiel, Tomasz Bilczewski, Stanley Bill, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, ss. 680 (Anna Jarmuszkiewicz, Olsztyn)	332
<i>Mila Elin. Poezje i szkice o poezji</i> , zebrał, opracował i wstępem opatrzył Sławomir Sobieraj, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2021, ss. 133 (Beata Wałęciuk-Dejneka, Siedlce)	340
Zbigniew Chojnowski, <i>Polska tradycja literacka w piśmiennictwie mazurskim. Recepcja i wypisy</i> , Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2021, ss. 384 (Sławomir Sobieraj, Siedlce)	344
Adriana Szymańska, <i>Zielone rolety</i> , Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, ss. 66 (Aleksandra Nowak, Rzeszów)	349
Jacek Hołub, <i>Beze mnie jesteś nikim. Przemoc w polskich domach</i> , Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021, ss. 216 (Maria Zielonka, Gdańsk)	355
Ewa Zdrojkowska, <i>Kronikarz warmińsko-mazurski. Historie z dawnych lat podług miesięcy rozpisane</i> , Polskie Radio, Regionalna Rozgłośnia w Olsztynie „Radio” Olsztyn, Olsztyn 2022, ss. 212 (Joanna Chłosta-Zielonka, Olsztyn)	359
Wytyczne dla autorów	365

Table of Contents

IN THE CIRCLE OF CREATIVITY OF STANISŁAW LEM

Alfred Gall (Mainz), Science fiction and trauma: constellations in Stanisław Lem's novel <i>Solaris</i>	9
Uwe Schütte (Berlin), Negative Evolution. On W.G. Sebald's Reception of Stanisław Lem	23
Adam Mazurkiewicz (Łódź), <i>Doodle</i> , or Lem digitally read in an expanded literary field	49
Michał Friedrich (Warsaw), The variety of masks in <i>The Mask</i> by Stanisław Lem: origins, contexts, affinities	73
Marc Oliver Rieger (Trier), The "alien" alien in Stanisław Lem's <i>Solaris</i> and its manifold echoes in the world of literature	91
Ursula Ebel, Nicole Kiefer (Vienna), From Kakanien in Berlin to the 'Austrian State Prize': Stanisław Lem's retreat to the neutrality of 1980s Vienna and the role of the 'Austrian Society for Literature'	103
Jacek Sobota (Olsztyn), Stanisław Lem's vision of the future human	119

WORLD LITERATURE INTERPRETATIONS

Dorota Gładkowska (Olsztyn), The Communicative Function of Performative Ekphrasis, the Anagram Riddle and Proverbial Sayings in John Donne's Poetic Diptych	137
Sławomir Studniarz (Olsztyn), Edgar Allan Poe's literary legacy in the twenty-first century and new research paradigms	153
Dorota Gładkowska (Olsztyn), The significance of symbolism and allegory in Cormac McCarthy's <i>The Road</i> – a new era of post-apocalyptic fiction	171

INTERPRETATIONS OF POLISH LITERATURE

Agata Roćko (Warsaw), The world of senses in eighteenth-century Polish memoirs	199
Grzegorz Igliński (Olsztyn), A miniature romantic bestiary: vermin and insects in the works of Roman Zmorski	211
Barbara Bandzarewicz (Siedlce), Young Poland lovers and cruel women. The extreme experiences of the characters of Ewa Łuskińska's works as a manifestation of moral courage	237
Łukasz Własiuk (Warsaw), On the issue of the relationship between things and people in Jerzy Jankowski's <i>Stary motyw</i>	251

Ireneusz Szczukowski (Bydgoszcz), Baroque Tradition in the Poetry of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki. Reconnaissance	265
Dariusz Piechota (Białystok), Towards the irrational – about <i>Zimowla</i> by Dominika Słowik	281

REGIONAL THEMES

Jan Chłosta (Olsztyn), Bartąg in Polish and German literature – reconnaissance	295
--	-----

EDITIONS

Iwona Maciejewska (Olsztyn), On the Need for Interdisciplinary Research as Exemplified by the Project <i>The Sources for the History of the Czapskis in the 18th Century. Egodocuments by Family Members of the Pomeranian Voivode Piotr Jan (1685-1736) – a Textual and Historical Analysis and Editing</i>	311
--	-----

REVIEWS

Klara Leszczyńska-Skowron, <i>Niefabularna proza Krasickiego: kazania, „Monitor”, Uwagi</i> , Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2020, ss. 459 (Marzena Suska, Warsaw)	325
<i>Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje</i> , red. Magdalena Popiel, Tomasz Bilczewski, Stanley Bill, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, ss. 680 (Anna Jarmuszkiewicz, Olsztyn)	332
<i>Mila Elin. Poezje i szkice o poezji</i> , zebrał, opracował i wstępem opatrzył Sławomir Sobieraj, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2021, ss. 133 (Beata Wałęciuk-Dejneka, Siedlce)	340
Zbigniew Chojnowski, <i>Polska tradycja literacka w piśmiennictwie mazurskim. Recepcja i wypisy</i> , Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2021, ss. 384 (Sławomir Sobieraj, Siedlce)	344
Adriana Szymańska, <i>Zielone rolety</i> , Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, ss. 66 (Aleksandra Nowak, Rzeszów)	349
Jacek Hołub, <i>Beze mnie jesteś nikim. Przemoc w polskich domach</i> , Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021, ss. 216 (Maria Zielonka, Gdańsk)	355
Ewa Zdrojkowska, <i>Kronikarz warmińsko-mazurski. Historie z dawnych lat podług miesięcy rozpisane</i> , Polskie Radio, Regionalna Rozgłośnia w Olsztynie „Radio” Olsztyn, Olsztyn 2022, ss. 212 (Joanna Chłosta-Zielonka, Olsztyn)	359
Guidelines for authors	365

W KRĘGU TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA LEMA

DOI: 10.31648/pl.7853

ALFRED GALL

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3306-1849>

e-mail: agall@uni-mainz.de

Fantastyka naukowa i trauma: konstelacje w powieści *Solaris* Stanisława Lema

Science fiction and trauma: constellations in Stanisław Lem's novel *Solaris*

Słowa kluczowe: Lem, fantastyka naukowa, *Solaris*, trauma, powieść gotycka

Keywords: Lem, Science Fiction, *Solaris*, Trauma, gothic novel

Abstract

The paper offers a new reading of Stanisław Lem's most popular novel *Solaris*. The text is interpreted as a literary representation of trauma. The notion of trauma is understood in two ways. On the one hand, it refers to the tradition of the gothic novel and its staging of the uncanny which causes disbelief in the reality. In Lem's *Solaris* this complexity is transferred into the context of science fiction. On the other hand, trauma is a key motif in the novel and indicates the past experiences or the present states of mind the protagonists have not come to terms with. The aim of this article is to explain how science fiction serves as a literary disguise for the representation of those traumatic experiences which cannot be handled on the ground of traditional psychoanalytical strategies for overcoming trauma. *Solaris* thus undermines basic assumptions of psychoanalysis. However, the novel is not a mere illustration of theoretical concepts or a work based upon Lem's own personal wartime experiences in Lwów, though his biographical background may have influenced the writer's depiction of the situation on the *Solaris* station. The novel should rather be treated as a critical assessment of the contemporary technological civilisation, which enables man to conquer the cosmos but is also guilt-ridden and burdened with a past, still haunting the protagonists even in the depths of the universe.

Powieść gotycka w kosmosie: doświadczenie niesamowitego i trauma

Bez wątpienia *Solaris* (1961) jest najslynniejszą spośród powieści Stanisława Lema. Powieść cieszy się wciąż wielką popularnością, na jej podstawie powstały adaptacje filmowe, teatralne, a nawet opery. *Solaris* stanowi szczególnie przyciągający przykład literackiego modelowania kontaktu z innym czyli pozaludzkim¹. W związku z tym nasuwają się pytania, z jakim pozaludzkim kontaktem mamy do czynienia i jak ten kontakt z obcością jest postrzegany oraz doświadczany. Lem wypukła w swej powieści niezwykle intrygujące sprzężenie zwrotne, które zachodzi w spotkaniu z innością, i przedstawia skutki takiego zetknięcia się bohaterów z obcością (Geier 1981, Rzeszotnik 2010). W niniejszym artykule przedstawię zarysowany w *Solaris* kontakt z innością jako swoiste doświadczenie traumatyczne. Takie podejście wywodzi się stąd, że Lem w tej powieści, jak zresztą w przeważającej większości swoich utworów, pojmuje kontakt z obcością jako doświadczenie przerażające, wywołujące zróżnicowane reakcje wśród zebranych na stacji kosmicznej osób².

Autor porusza w *Solaris* problem niemożności zrozumienia wszechświata i bezzadności człowieka, który nawet w kosmosie nie może uwolnić się od ciężaru ziemskich wspomnień oraz przeszłości. Do tych doświadczeń, ujawniających się niespodziewanie na stacji kosmicznej, należą przede wszystkim doświadczenia traumatyczne, które w przypadku Kelvina wiążą się z samobójstwem jego partnerki Harey. Zarówno zagadkowe wydarzenia rozgrywające się nad planetą *Solaris*, związane z pojawieniem się, niby z zaświatów, umarłych oraz zjaw z przeszłości, jak i reakcje bohaterów, którzy przerażeni, popadają w obłęd, przypominają elementy powieści gotyckiej. Treść i budowa *Solaris* nasuwają więc pewną analogię z gatunkiem, który w literaturze polskiej uprawiał na przykład Stefan Grabiński³. Pod tym kątem powieść grozy pełni funkcję określonego tła gatunkowego artystycznej wizji w *Solaris*. Zdaje się, że Lem całkiem świadomie sięgał po ten wzór, aby mieć odpowiedni „kostium” literacki: „[...] kostiumowość jest dla mnie niezbywalna w literaturze, gdyż to jest jej integralna własność” (Bereś, Lem 2019: 368).

¹ O wątku kontaktu z innością lub obcością zob. Jarzębski 2003: 210–229 i Csicsery-Ronay Jr. 1989: 221.

² Związek tej tematyki z biografią pisarza omawia: Gajewska 2016: 215–217.

³ W Polsce powieść gotycką zainicjowała w XIX wieku Anna Mostowska. Popularność gatunku skończyła się z początkiem XX wieku. O ogólnym rozwoju powieści gotyckiej w perspektywie międzynarodowej zob. Townshend 2020: 1–18. Twórczość Grabińskiego omawia Zwolińska 2002.

W powieści Lema, z powodu panującej na statku atmosfery grozy, zacieśniają się granice pomiędzy jawą i halucynacją. Pojawienie się tak zwanych gości oraz związana z tym nierozstrzygalność otaczającej bohaterów tajemnicy zakłócają poczucie bycia w rzeczywistym świecie. Utrzymujący się długo taki stan rzeczy może doprowadzić bohaterów, jak się dzieje w przypadku Gibariana, do psychozy, paranoi i depresji. Zjawy na stacji ucieleśniają to, co Freud określa mianem *niesamowite*, bowiem poprzez swą obcość i tajemniczość wywołuje uczucie niepokoju albo strachu, mimo że posiada cechy zjawisk dobrze znanych lub bliskich⁴. Według Freuda niesamowite jest elementem rzeczywistości znanym wcześniej, lecz później wyeliminowanym ze świadomości przez wyparcie (Freud 2000: 264 i 268). Ale wyparte może powracać w postaci niesamowitego.

Z dość podobną sytuacją mamy do czynienia w powieści Lema, gdy wciąż powracają umarli, którzy wywołują zapomniane, wyparte z pamięci doświadczenia albo obciążające przeżycia z przeszłości zebranych na stacji kosmicznej bohaterów. *Solaris* można więc odczytać jako swoistą powieść gotycką dziejącą się we wszechświecie, bowiem na stacji kosmicznej nad planetą Solaris pojawia się niesamowite w postaci zagadkowych gości, czyli tworów F, które wywołują strach i budzą niepokój. Załoga z kolei podejmuje rozmaite próby pozbycia się tych zjawisk, które są właściwie upiorami w epoki cybernetycznej. Ich wysiłki spełniają jednak na niczym, mimo że w końcu udaje się wymyślić sposób ostatecznego, jak się zdaje, unicestwienia „gości”. Właśnie w tej konstelacji, obejmującej wciąż pojawiające się twory F i nieudane próby usunięcia gości, ujawnia się aspekt traumatyczny bycia w kosmosie. Ta konstelacja stanowi podstawę powieści Lema.

Trauma w powieści *Solaris*

Trauma ujawnia się w określonej konstelacji, a mianowicie w konfrontacji bohaterów z wciąż powracającymi z przeszłości zjawami, które pochodzą z ich pamięci oraz świadomości. Przygnębiająca i wręcz męcząca obecność tych „gości” podważa zasadę rzeczywistości i wywołuje strach. Powieść przedstawia szczególne sprzężenie zwrotne, obejmujące z jednej strony ciągły powrót zjaw, z drugiej strony kolejne próby usunięcia wywołujących szok i przerażenie tworów

⁴ Freud 2000: 244: „Niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowano się z niego za sprawą procesu wyparcia” (Freud 1997: 243), zob też: Janion 2006: 64–67, Royle 2003: 1–37.

F. Miejszem akcji takiego sprzężenia zwrotnego jest stacja kosmiczna. Stacja nad planetą przetwarza się przynajmniej częściowo w uprzestrzennioną pamięć albo też świadomość badaczy. Lem podejmuje w *Solaris* wątek, który pozostawił Witold Gombrowicz w sztuce *Ślub*. Nic dziwnego, że bohaterowie doznają prawdziwego szoku, kiedy zostają skonfrontowani z samymi sobą, czyli z ucieleśnioną treścią własnej świadomości, przy tym z treścią, która ma ludzką formę i zachowuje się na pierwszy rzut oka jak rzeczywisty człowiek.

Podczas pierwszego spotkania z Harey Kris odczuwa lęk i błędnie podejrzewa, że wszystko to mu się śni. Pod wrażeniem niesamowitego zjawiska dochodzi jednak do wniosku: „[...] już nie mówiłem sobie «to sen», dawno przestałem wien wierzyć, myślałem «teraz muszę się bronić»” (*Solaris*: 59⁵). Prerażony pojawieniem się zmarłej przed laty partnerki Kelvin podejmuje coraz bardziej rozpaczliwe podyktowane „atakami trwogi” (*Solaris*: 62) wysiłki, by usunąć Harey. Wszystkie próby spełzają na niczym, bo Harey niszczy swoją ogromną siłą stateczek, w którym wystrzelono ją za pomocą wyrzutni na planety. Kelvin jest coraz bardziej przerażony i wpada nawet w panikę (*Solaris*: 65–66). Jak w powieści gotyckiej, na stacji kosmicznej dominuje strach, gdy zdarzają się niesamowite wydarzenia oraz tajemnicze zjawiska, które budzą przestrasz i wywołują oszołomienie bohaterów. Po ciężkich zmaganiach załoga znajduje skuteczny (jak się wydaje) sposób na ostateczne unicestwienie niechcianych gości. Badacze dochodzą również do wniosku, że twory F pochodzą ze świadomości osób przebywających na stacji i powstają z ogółu psychicznych otorbień, wypartych fragmentów przeszłości, stłumionych wspomnień i wyobrażeń zakotwiczonych w zapisach pamięciowych (*Solaris*: 77, 143).

Innymi słowy, konfrontacja z tworam F odpowiada spotkaniu bohaterów z samym sobą, czyli z wypartą, obciążającą, niedającą spokoju treścią własnej świadomości lub też pamięci. Ta konfrontacja powoduje strach, przerażenie i pociąga za sobą poczucie bezradności i bezsilności. Już Berton, pilot z okresu wczesnej solarystyki, pisał w swoim sprawozdaniu otwarcie o tym, że zobaczył na planecie „coś, czego nie zapomnę już nigdy” (*Solaris*: 85). Ale Berton został zlekceważony przez naukowców z ich „piramidalną tępotą” (*Solaris*: 87). Zjawy na pokładzie doprowadzają do zakłócenia poczucia rzeczywistości. Na samym początku powieści, kiedy Kelvin przybył na stację, Snaut podejrzewa, że ma do czynienia z kolejnym tworem F (*Solaris*: 10). Podobne podejrzenie pojawia się później, kiedy obaj omawiają tak zwany *Mały apokryf* (*Solaris*: 77). Wysuwają

⁵ Wszystkie cytaty z powieści pochodzą z wydania: Stanisław Lem (2008), *Solaris. Dzieła*, t. III, Kraków. Po cytacie w nawiasie znajdują się tytuł i strona, z której pochodzi cytat.

rozmaite hipotezy co do źródeł zjaw. Stawiają tezę, że na wyizolowanej stacji kosmicznej zdarzył się, być może, wypadek zbiorowego obłąkania (*Solaris*: 78). Ale też snują przypuszczenia, że mają do czynienia z halucynacją i przeprowadzają różne eksperymenty, żeby sprawdzić, czy są nadal w stanie odróżnić sen od jawy, rzeczywistość od iluzji (*Solaris*: 51–53). Takie *experimentum crucis* nawiązuje do ojca racjonalizmu nowoczesnego, Kartezjusza, i jego poglądu, że światowictwa zmysłów są zawodne, natomiast prawdy niepodważalne muszą mieć charakter rozumowy, mogą więc być ustalone przez czystą naukę oraz rozum, które bez zawodnych danych zmysłowych są w stanie dowieść obiektywnego istnienia świata zewnętrznego (Betz 2011: 9–20, 28–36, 57–61, 201–202; Röd 1995: 46–72, 76–78; Schäfer 2006:194–204).

Załoga rozważa ideę adaptacji do panujących na planecie warunków, a więc marzy o osiągnięciu równowagi pomiędzy ludźmi oraz zjawami (*Solaris*: 88). O wyłaniającej się z zasadniczej nierozstrzygalności zjawisk na planecie, wymykającej się wszelkim próbom „rozumienia Pozaludzkiego”, traktuje cały odłam solarystyki (*Solaris*: 171–172)⁶. Kelvin przypomina tych przedstawicieli solarystyki, którzy otwarcie wzywali do zniszczenia całej planety – „chodziło o zniszczenie tego, czego nie możemy pojąć” (*Solaris*: 124). W późniejszym piśmiectwie Lem będzie rozwijał ten wątek, który ujawnia się w całej jaskrawości w ostatniej powieści pt. *Fiasko*. Z bezowocnych albo tylko częściowo udanych prób zrozumienia tego, co się wydarza na stacji kosmicznej, wynika wszechogarniające poczucie strachu (np. *Solaris*: 157). Badacze są zaszokowani tajemnicą zjawisk i tworzą wciąż nowe hipotezy lub zgłębiają zdobytą, aczkolwiek dość ograniczoną wiedzę, ale wstrząśnięci i przerażeni do szpiku kości nie są w stanie przezwyciężyć strachu oraz przywrócić zakłóconego porządku rzeczy. Zasada rzeczywistości jest całkowicie podważona; świat traci ontologiczną stabilność przez to, że powoli zamienia się w swego rodzaju koszmar, który dręczy ludzi na pokładzie stacji kosmicznej.

Nierozstrzygalność – podważanie rzeczywistości i podmiotowości

Nierozstrzygalność podważa poczucie realności i wywołuje strach, którego nie da się opanować. Dominuje panika, która ogarnia wszystkich, a nawet doprowadziła Gibariana do samobójstwa, nawiedza też Kelvina, który otwarcie

⁶ Na temat poznania lub raczej niepoznania pozaludzkiego w twórczości Lema zob. Gall 2021; Gall 2016.

przyznaje się do zaburzenia poczucia rzeczywistości. Doświadcza objawów derealizacji, czyli odczuwa nierzeczywistość otaczającego go świata. A z takiego stanu, w którym są pogrążeni wszyscy na stacji, nie można wyjść z pomocą jakichkolwiek eksperymentów, bo odrealnienie zachodzące nad planetą przekreśla wszelką próbę odnalezienia niebudzących wątpliwości, innymi słowy absolutnie pewnych podstaw dla poznania oraz doświadczenia danej bez zastrzeżenia rzeczywistości. Dochodzi nawet do swoistej epifanii negatywnej, przetwarzającej całość wrażeń w rozgardiasz znikomych, bezsensownych szczegółów lub też zacierającej granice pomiędzy jawą i snem, realnością i iluzją. Kelvinowi objawia się amorficzność świata, w którym żyje:

Leżałem na wznak, z jej głową na ramieniu, bez jednej myśli. [...] Wciąż tylko małałem, a niewidzialne niebo, niewidzialne horyzonty, przestrzeń pozbawiona kształtów, chmur, gwiazd, cofając się i olbrzymiejąc, czyniła mnie swoim środkiem, usiłowałem wczuwać się w to, na czym leżałem, ale pode mną nie było już nic i mrok niczego już nie osłaniał. Zaciśnąłem ręce, zakryłem nimi twarz. Nie miałem jej już. Palce przeszły na wylot, chciałem krzyczeć, wyć... (*Solaris*: 91).

W cytowanym fragmencie proces derealizacji obejmuje też zanik osobowości w odrealnionym świecie, czyli depersonalizację rozpoznawalną w malejącej postaci bohatera oraz w przenikającej, wręcz wdzierającej w podmiotowość Kelvina przestrzeni⁷. Zakłócenie poczucia rzeczywistości zaznacza się w dodatku w rozpowszechniającej się niepewności, jak zachowywać się w obliczu zdumiewających wydarzeń. Gdy jedni pragną jak najszybciej pozbyć się natarczywych gości (Snaut, Sartorius), Kelvin zaczyna traktować Harey jako bliską osobę. Wiedząc o pracach Sartoriusa, który swoim anihilatorem pragnie zniszczyć gości i raz na zawsze uniemożliwić ich powrót, Kelvin postanawia uratować Harey przed unicestwieniem. Tym samym wywołuje jednak niezadowolenie Snauta, który żąda, by działał na całkiem innych zasadach, uwzględniających sztuczność twora F, tylko pozornie ucieleśniającego byłą partnerkę Harey: „Nie zamierzam cię przekonywać, powiem ci tylko tyle: usiłujesz – w sytuacji nieludzkiej – zachować się jak człowiek. Może to i piękne, ale daremne” (*Solaris*: 153). Otóż, sęk w tym, że w danej sytuacji ledwo da się – jeśli w ogóle – ustalić ludzkość albo nieludzkość odpowiedniego działania. Nierozstrzygalność podważa stabilność ontologiczną rzeczywistości, w której w poczuciu bezsilności przebywają postacie powieści.

⁷ Szerszej na temat sprzężenia zwrotnego pomiędzy derealizacją i depersonalizacją piszę: Berit 2003: 44–51, 57–60, szczególnie 199–211 o występującej w skrajnych wypadkach dysocjacji; Simeon, Abugel 2006: 127–157 (*The Blow of the Void*).

Snaut z całą pewnością, jednak bez rezultatu, stara się przekonać Kelvina o tym, że w zawilej sytuacji na próżno szuka oparcia w ustalonych normach ludzkiego zachowania się:

Nie kochasz. Kochasz. Ona gotowa oddać życie. Ty też. Bardzo wzruszające, bardzo piękne, szczytne, wszystko, co chcesz. Ale na to wszystko nie ma tu miejsca. Nie ma. Rozumiesz? Nie, ty tego nie chcesz zrozumieć. Jesteś uwikłany za sprawą sił, nad którymi nie panujemy, w proces kołowy, którego ona jest częścią. Fazą. Powtarzającym się rytmem. Gdyby była... gdybyś był prześladowany przez gotową czynić dla ciebie wszystko maskarę, nie wahałbyś się ani chwili, żeby ją usunąć. Prawda? (*Solaris*: 155)

Faktem znamionym jest to, że sama Harey, duplikat neutrinowy zrobiony z odrębnych fragmentów pamięci Kelvina, też odczuwa strach i przeraża ją to, że nie może wytrzymać ani chwili bez partnera. Lem na przykładzie Harey pokazuje, jak z nieprzerwanego sprzężenia zwrotnego w układzie neutrinowym wyłania się powoli wyodrębniona samoświadomość sztucznej osoby, która zaczyna działać z własnej woli. Jak w opowiadaniu *Maska*, tak i w powieści *Solaris* mamy więc do czynienia z nabywaniem przez sztuczną istotę samoświadomości (zob. *Solaris*: 144–146). Harey posiada zdolność do introspekcji, do analizowania samej siebie i swojego postępowania, co będzie miało ogromne znaczenie dla dalszego rozwoju akcji, gdyż ona, po nieudanej pierwszej próbie (*Solaris*: 139–140), skutecznie popełnia samobójstwo, powtarzając tym samym tragiczną śmierć rzeczywistej Harey (*Solaris*: 194–195).

Na pokładzie stacji kosmicznej panuje dezorientacja przesiąknięta strachem, którego ani Kelvin, ani Harey, mimo podejmowanych wysiłków, nie potrafią opanovać. Bohatera ogarnia poczucie nierealności otoczenia, zacierają się granice pomiędzy podmiotem i przedmiotem, jednostką i światem oraz jawą i snem:

Kiedy myślę o tym teraz, wydaje mi się, że owo wrażenie niepewności, zawieszenia, chwili przed nadciągającym trzęsieniem ziemi wywoływała niewyczuwalna w żaden inny sposób, wypełniająca wszystkie pokłady i pomieszczenia Stacji obecność. Chociaż był może inny jeszcze sposób odgadnięcia jej: sny. [...] W okolicznościach właściwie niewyraźnych, w przestrzeniach pozbawionych nieba, ziemi, podłóg, stropów czy ścian przebywałem jak gdyby pokurczony czy uwięziony w substancji zewnętrznie mi obcej, jak gdybym całe ciało miał wrosnięte w na pół martwą, nieruchawą, bezkształtną bryłę, albo raczej jakbym nią był, pozbawiony ciała, otoczony niewyraźnymi zrazu plamami o bladoróżowej barwie, zawieszonymi w ośrodku o innych własnościach optycznych od powietrza, tak że dopiero zupełnie z bliska rzeczy stawały się wyraźne, a nawet nadmiernie i nadnaturalnie wyraźne, bo w tych snach moje bezpośrednie otoczenie przewyższało konkretnością i materialnością wrażenia jawy (*Solaris*: 181–182).

Po kolejnym eksperymencie – zmodulowany encefalogramem Kelvina pęk rentgenowski uderza w powierzchnię planety – twory F już nie wracają (*Solaris*: 195). Czy tak będzie dalej, pozostanie jednak kwestią otwartą. Swoim samobójstwem za pomocą annihilatora i współdziałaniem Snauta Harey z własnej woli zamknęła, zdaje się raz na zawsze, cykl swoich powrotów. Jednak z posunięciem Harey „nie minął czas okrutnych cudów” (*Solaris*: 210). W zakończeniu powieści nie ma więc ani rozwiązania tajemnicy planety, ani przywrócenia utraconej stabilności ontologicznej. Z zatracenia i przygnębiającego, wprowadzającego wprost w rozpacz zagubienia nie ma wyjścia.

Powrót i błędne koło powtarzania – konstelacja traumatyczna

Powracające twory, których nie można usunąć, stanowią węzeł narracyjny w rozwoju akcji, tworzą w budowie tekstu swoistą tkankę albo też – mówiąc metaforycznie – szkielet fabuły. Układ tych nieustannych powrotów i daremnych prób pozbycia się gości można odczytać jako swoiste sprzężenie zwrotne, polegające na sytuacji traumatycznej. Trauma ujawnia się jako tło oraz podłoże, które organizuje narrację, czyli budowę fabuły. W pewnym sensie można nawet określić traumę jako zasadę konstrukcyjną przedstawianego w powieści świata⁸. W *Solaris* doświadczenie traumatyczne przewija się przez całą strukturę narracyjną, biegnie jak czerwona nić przez zmieniające sytuacje i stanowi „jednogradientowe ciążenie semantyczne”, o którym Lem wspomina, omawiając zwartość i „efekt rozogniskowania” w strukturalnej budowie dzieł literackich (Lem 1984: 278–279). Pojęcie „trauma” niekoniecznie kojarzy się z gatunkiem *science fiction*. Niemniej właściwie nakreślony powyżej wątek w powieści *Solaris* wyraźnie ogniskuje się wokół doświadczenia traumatycznego.

Trauma – mówiąc w wielkim skrócie – oznacza uraz psychiczny, który powoduje trwałą zmianę w psychice, czyli w osobowości jednostki⁹. Niesamowitość doświadczenia traumatycznego zaznacza się szczególnie silnie w powtarzającym zetknięciu z nim. Podobne zetknięcia z wydarzeniem przerastającym zdolności przyjmowania jednostki często wywołują mocną reakcję psychiczną, np. przygnębenie, albo uczucie lęku i grozy oraz poczucie bezradności,

⁸ Na temat zasady konstrukcji rzeczywistości i o krytycznym ujęciu mimetyczności w literackich reprezentacjach rzeczywistości zob: Gebauer, Wulf 1992: 26–32; Goodman 1978: 2–6.

⁹ Zob. dla szerszej informacji: Laplanche, Pontalis 1972: 513–518; Becker 2014: 7–23; Scaer 2005: 177–203, 205–244; Scaer 2014: 7–20, 71–96, 98–116; Allen 2005: 3–24.

zagubienia i osamotnienia. Każda próba jednostki, by bronić się przed wstrząsem, spełza na niczym. Rezultatem podobnego stałego powrotu urazu osoby dotkniętej traumą mogą być utrwalone trudności w powrocie do poprzedniego funkcjonowania. Trudności mogą niekiedy tworzyć zespół objawów znany jako zaburzenie stresowe pourazowe. Pod wrażeniem podobnych reakcji psychicznych jednostka odczuwa nierealność świata. Właśnie taki zespół zaburzeń ujawnia się w *Solaris*, gdzie czytamy o uczuciu osamotnienia, bezradności, zagubienia oraz lęku przed niesamowitym i niedającym się ogarnąć bezmiarem kosmosu, w którym jednostka nie znajduje żadnego punktu oparcia. Przebywanie jednostki nad planetą stanowi wręcz doświadczenie traumatogenne. Bohaterowie borykają się z wciąż powracającymi gośćmi oraz z wywołaną przez nie obciążającą pamięcią.

W *Poza zasadą przyjemności* (1920) Freud definiuje traumatyczne doświadczenia jako nagły czynnik zewnętrzny, który narusza integralność podmiotu i tym samym „wywoła na pewno potężne zakłócenie w zasobie energetycznym organizmu i uruchomi wszelkie mechanizmy obronne” (Freud 2005: 31). Otóż to, co się dzieje na pokładzie stacji kosmicznej, przypomina właśnie takie sprzężenie zwrotne pomiędzy czynnikiem, czyli bodźcem zewnętrznym, oraz uruchomieniem wszelkich mechanizmów obronnych. W *Solaris* mamy więc do czynienia z następującym układem: niesamowite w postaci powracających gości stanowi czynnik zewnętrzny, naruszający integralność podmiotu, który z kolei uruchamia rozmaite mechanizmy obronne. W zetknięciu z niesamowitym bohaterowie odczuwają groźbę oraz bezsilność, a w konsekwencji są przerażeni. Według austriackiego psychiatry i psychoanalityka Fenichela na skutek wstrząsu „ego stanowi miejsce akcji strachu” (Fenichel 1985: 58)¹⁰.

Silne wstrząsy również mobilizują. W powieści badacze podejmują rozmaite próby usunięcia twórców F, wydaje się jednak, że wszelkie starania spełzają na niczym, co wzmacnia uraz i pogłębia „zakłócenie w zasobie energetycznym” załogi. Z uczucia oszołomienia wyłania się nawet doświadczenie nierealności otaczającego świata, a to pociąga za sobą depersonalizację, innymi słowy dezorganizację struktury ego¹¹. Według Freuda – w teźże *Poza zasadą przyjemności* – to repetycja ma służyć osłabieniu działania bodźca pierwotnego, czyli opanowaniu wstrząsu wywołanego przez czynnik zewnętrzny (Freud 2000a: 225–227). Pod tym względem powtarzanie stanowi narzędzie kluczowe w uruchomionych mechanizmach obronnych. Repetycja pełni arcyważną funkcję we wszystkich próbach przezwyciężenia skutków wstrząsu traumatycznego, jak Freud wykłada w publikacji *Przypominanie, powtarzanie*

¹⁰ W wersji niemieckiej: „Das Ich ist die Angststätte”.

¹¹ O przerażającym rozproszeniu ego pisze Fenichel 1985: 63.

i przepracowywanie [1914] (Freud 2007). Otto Fenichel rozwija tę problematykę, pisząc o tym, że repetycje mają stopniowo, krok po kroku, uwolnić aparat psychiczny od obciążenia traumą i przez to umożliwić opanowanie sytuacji, która początkowo znacznie przerosła zdolności adaptacyjne jednostki (Fenichel 1985, s. 60–61).

Powtórzenia mają więc służyć przypomnieniu oraz uświadomieniu treści doświadczenia urazowego. Ale na stacji kosmicznej mamy do czynienia z sytuacją odwrotną, bo tam właściwie załoga – aczkolwiek nieskładająca się z pacjentów – zamiast pamiętać i przepracowywać doświadczenia traumatyczne, powtarza je, fiksując się na pozycji podmiotu traumatyzowanego. Powtarzanie nie ma więc tak zwanego waloru terapeutycznego, uwalniającego spod presji traumy. Wręcz przeciwnie, ciągły powrót gości oraz daremne próby ich pozbycia się stanowią błędne koło. Wszystkie te czynniki stwarzają sytuację traumatogenną. Podmiot tkwi w błędnym kole wiecznego powrotu i nie może opanować powstałego napięcia, które wreszcie wyładowuje się powtórzeniem bodźca pierwotnego, czyli samobójstwem Harey. Konstelacja osób, prawdziwych czy o budowie neutrinowej, urzeczywistnia więc schemat nieopanowanej sytuacji traumatycznej. Zamiast przezwyciężenia poprzez ponowne zetknięcie z urazowym czynnikiem (na które jednostka będzie przygotowana) i wynikającego stąd opanowania bodźca traumatycznego, mamy raczej wpisany w kanwę tekstu przymus powtarzania, gdy dochodzi do takiego samego rozwoju akcji jak przedtem na Ziemi. Warto też zwrócić uwagę na to, że Freud przejął pojęcie *Wiederholungszwang* (*przymus powtarzania*) od Gustava Theodora Fechnera (Peters 1984: 193; Laplanche, Pontalis 1972: 627–631). Fechner to nazwisko występującego w powieści Lema fizyka, jednego z wczesnych badaczy planety (*Solaris*: 42).

Pojawienie się Harey przedstawia czynnik zewnętrzny, który odpowiada traumatycznemu doświadczeniu, przeciw któremu Kelvin mobilizuje swoje siły. A ciągła walka z powracającą kobietą, tworem F, toczy się w procesie nieustannych prób opanowania sytuacji. Obecność Harey – takiej, jaką pamiętał sprzed wielu lat – wytrąciła go z równowagi. Harey i jej tragiczne samobójstwo wzbudzają w nim poczucie winy. Kelvin boryka się z kwestią, jak ustosunkować się do wciąż powracającej Harey. Wyprawa w kosmos stanowi więc również wyprawę w samego siebie, w głębię nieświadomych albo bolesnych przeżyć z przeszłości, które podważają integralność, a być może nawet tożsamość podmiotu. Zamiast kontaktu z inną istotą następuje kontakt z samym sobą, przy tym z nieświadomą, niechcianą, zepchniętą oraz nawet wypartą częścią własnej tożsamości: „Człowiek wyruszył na spotkanie innych światów, innych cywilizacji, nie poznawszy do końca własnych zakamarków, ślepych dróg, studni, zabarykadowanych, ciemnych drzwi” (*Solaris*: 158).

Mimo całej wiedzy oraz zdolności technologicznych badacze w takiej sytuacji są bezradni. Jedyne rozwiązanie to zniszczenie tworców F, ale takie (pozornie) rozwiązanie jest możliwe tylko dlatego, że nowa, druga Harey zrozumiała, do jakiego stopnia jej obecność dręczy Krisa Kelvina – i dobrowolnie idzie na śmierć; jeśli takie słowo jest na miejscu, gdy chodzi o gościa. Na opanowaniu wypartych, zepchniętych oraz negowanych poprzez świadomość doświadczeń polega walor powtarzania. Lem jednak podważa w *Solaris* możliwość rozwiązania polegającego na repetycji, która jakoby ma wzmocnić aparat psychiczny. Nie ma u niego takiego momentu, czyli takiego opanowania „bodźca pierwotnego” poprzez powtarzanie. Kelvin i inni badacze przebywają w kosmosie, w tym wymiarze pozaludzkiem, przeciążającym struktury aparatu psychicznego oraz związane z nim mechanizmy obronne.

Podsumowanie

Lem nieraz zajmował się, aczkolwiek bardzo dyskretnie, myśleniem Freuda, a w swoich słynnych *Dialogach* zaproponował psychoanalizę cybernetyczną jako dodatek do teorii Freuda. Według przedstawionej tu wykładni Lem uwydatnia w *Solaris*, jak doświadczenie traumatyczne kwestionuje integralność jednostki i podważa rzeczywistość świata. Pojawienie się Harey powoduje silny wstrząs. Nie da się opanować ingerujących w teraźniejszość zjawisk z przeszłości, nadal tkwiących w aparacie psychicznym bohaterów. Proces powtarzania wzmacnia tylko szok, zamiast go absorbować, a z całą pewnością nie doprowadza do usensownienia doświadczenia urazowego. W najlepszym razie udaje się unicestwić gości, a więc usunąć raz na zawsze natrętnie powracające twory F – ale czy to jest rozwiązanie w sensie rzetelnego przepracowywania? Można powątpiewać. W powieści Lema nie ma więc *happy endu* w sensie opanowania traumy poprzez powtarzanie. Proces przepracowywania jest zawieszony w biegu jałowym, innymi słowy przebiega w nieprzerwanym cyklu. Cała koncepcja przypominania, powtarzania i przepracowywania nie dochodzi do skutku, nie ma więc łagodzącego rozwiązania. Pod tym względem *Solaris* można odczytać też jako swoistą polemikę z koncepcją freudowską, polegającą na opanowaniu wstrząsu poprzez przypominanie, powtarzanie i przepracowywanie. Czas okrutnych cudów rzeczywiście nie dobiega do kresu. Akcja powieści zawieszona jest w momencie otwartym, niezapowiadającym dalszego możliwego rozwoju akcji nad planetą. Pod tym kątem Lem odmitologizowuje człowieka ery kosmicznej i występuje przeciwko triumfalnemu rozwojowi cywilizacji, który ma wybawić ludzkość z dręczących

ją problemów. A cywilizacja nowoczesna, czyli technologiczna, to cywilizacja po katastrofie, po Zagładzie.

Na tym tle freudowska koncepcja *Przypominanie, powtarzanie i przepracowywanie* nie dochodzi do skutku. Pod tym względem *Solaris* stanowi polemikę z podstawą psychoanalizy Freuda. Konstelacja traumatyczna w *Solaris* nie wywodzi się bezpośrednio z konkretnych doświadczeń autora, aczkolwiek można by wysnuć przypuszczenie, że biografia Lema jest bardzo dyskretnie wpisana w powieść. Stanisław Lem, pochodzący z zasymilowanej rodziny żydowskiej, przeżył Zagładę we Lwowie. Wykorzystując fałszywe dokumenty, jego rodzina uniknęła osadzenia w getcie. Dzięki tym dokumentom Lem zdobył pracę jako pomocnik mechanika i spawacz w garażach niemieckiej firmy *Rohstoffeffassung*, która zajmowała się odzyskiem metali, w tym też ze zniszczonego sprzętu wojskowego. W owym okresie Lem współpracował z polskim ruchem oporu, przekazując rozmaite materiały z tej firmy, między innymi amunicję i materiały wybuchowe. Potem, najpóźniej na początku 1943 roku, musiał opuścić *Rohstoffeffassung*. Kolejny raz zmienił tożsamość i przeżył na fałszywych papierach jako Ormianin Jan Donabidowicz okupację niemiecką. W 1944 roku, po ponownym wkroczeniu do Lwowa Armii Czerwonej, kontynuował studia medyczne na Uniwersytecie Jana Kazimierza. Po wojnie w ramach akcji repatriacyjnej wraz z rodzicami wyjechał do Krakowa¹². Wybuch wojny, aneksja Lwowa przez Związek Radziecki, inwazja Rzeszy Niemieckiej i niemiecka okupacja, Zagłada oraz ponowny powrót pod panowanie ZSRR, czyli Stalina, repatriacja – wszystko to razem wzięte stanowi przerażające historyczne tło, z którego wyłania się ogrom cierpienia i związane z nim doświadczenia traumatyczne¹³. Powieść *Solaris* nie jest, rzecz jasna, odzwierciedleniem doświadczeń osobistych pisarza. Nasuwa się jednak wniosek, że utrwalona w kanwie powieści konstelacja traumatyczna przestrukturuje całość przedstawianego świata, a więc pełni arcyważną funkcję w budowie tekstu, modelując układ odniesień i zapewniając przez to nadwyżkę znaczeniową utworu¹⁴. Wyodrębnienie traumy – a nie innego rodzaju doświadczenia – jako podstawy konstruowania spotkania z obcością w *Solaris* wiąże się niekoniecznie, przypuszczalnie luźno, z losem pisarza. Narażenie na ogrom doświadczeń traumatogennych miało wpływ na Lema i uwrażliwiło pisarza na inne sytuacje traumatogenne, jak

¹² O losie Lema podczas II wojny światowej informują: Gajewska 2016: 55–104, 110–124; Orliński 2017: 47–97.

¹³ Na temat związków pomiędzy doświadczeniami z okresu wojny i twórczością Lema pisze: Gajewska 2016, s. 165–214.

¹⁴ O konstruowaniu układu odniesienia oraz wydobywaniu nadwyżki semantycznej pisze: Lem 1990: 354–356.

np. te możliwe w kosmosie. W każdym razie modelowanie świata pod znakiem traumy umożliwia wyrażenie doświadczenia traumatycznego, tym razem niepolegającego na czysto autobiograficznym wątku. W dalszym ciągu fantastyka naukowa stanowi dla Lema narzędzie literackiego rozpoznania podstaw cywilizacji technologicznej, w której wbrew pozorom tkwi niezalutwana przeszłość, której nie daje się opanować i nieustannie nawiedza także tych, którzy wyruszają w kosmos w poszukiwaniu innych światów. *Solaris* zatem potwierdza *credo* pisarskie Lema, który niejednokrotnie twierdził¹⁵, że literatura powinna mieć funkcje poznawcze i ogrywać rolę rozumiejącego świadka w otaczającym ją świecie, na którym odcisnęły piętno traumatyczne doświadczenia z przeszłości.

Bibliografia

- Allen Jon G. (2005), *Coping with Trauma. Hope through Understanding*, New York – London.
- Becker David (2014), *Die Erfindung des Traumas*. Verflochtene Geschichten, wyd. 2, Gießen.
- Bereś Stanisław, Lem Stanisław (2019), *Tako rzecze Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*, wyd. 2 popr., Kraków (e-book).
- Berit Lukas (2003), *Das Gefühl, ein NO-BODY zu sein. Depersonalisation, Dissoziation und Trauma*, Paderborn.
- Betz Gregor (2011), *Descartes' „Meditationen über die Grundlagen der Philosophie“*. Ein systematischer Kommentar, Stuttgart.
- Csicsery-Ronay Jr. István (1989), *Książka jest Obcym: O pewnych i niepewnych interpretacjach „Solaris” Stanisława Lema*, przełożył Tadeusz Rachwał, w: *Lem w oczach krytyki światowej*, wybór i oprac. J. Jarzębski, Kraków: 218–247.
- Fenichel Otto (1985), *Der Begriff „Trauma” in der heutigen psychoanalytischen Neurosenlehre* [1937], w: tenże, *Aufsätze*, red. Klaus Laermann, t. II, Frankfurt nad Menem – Berlin – Wien: 58–79.
- Freud Sigmund (1997), *Dziela*, t. 3: *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Warszawa.
- Freud Sigmund (2000), *Das Unheimliche* [1919], w: tenże, *Studienausgabe*, Bd. IV, Frankfurt nad Menem: 241–274.
- Freud Sigmund (2000a), *Jenseits des Lustprinzips* [1920], w: tenże, *Studienausgabe*, Bd. III, Frankfurt nad Menem: 213–272.
- Freud Sigmund (2005), *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa.
- Freud Sigmund (2007), *Przypominanie, powtarzanie, przepracowywanie*, w: tenże, *Technika terapii*, przeł. Robert Reszke, Warszawa: 165–174.
- Gajewska Agnieszka (2016), *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań.

¹⁵ Zob. np. Lem 1990: 414.

- Gall Alfred (2016), *Powieść i poznanie. O znaczeniu poznania w konstruowaniu innych światów w twórczości Lema*, w: *Filozofia w literaturze. Literatura w filozofii. T. 2: Światy możliwe. Interpretacje*, red. naukowa Agnieszka Iskra-Paczkowska, Stanisław Gałkowski, Marek Stanisław, Rzeszów: 276–293.
- Gall Alfred (2021), *Mimesis und Evidenz: Zur Kritik der Erkenntnis in Stanisław Lems literarischer Praxis*, w: *Ein Jahrhundert Lem (1921–2021)*, red. Jacek Rzeszotnik, Wrocław: 49–69.
- Gebauer Gunter, Wulf Christof (1992), *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg.
- Geier Manfred (1981), *Stanisław Lems Phantastischer Ozean. Ein Beitrag zur semantischen Interpretation des Science-Fiction-Romans „Solaris“*, w: *Über Stanisław Lem*, red. Werner Berthel, Frankfurt am Main: 96–163.
- Goodman Nelson (1978), *Ways of Worldmaking*, Indianapolis.
- Janion Maria (2006), *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Kraków 2006.
- Jarzębski Jerzy (2003), *Wszeczeństwo Lema*, Kraków.
- Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand (1972), *Das Vokabular der Psychoanalyse*, t. 2, Frankfurt nad Menem.
- Lem Stanisław (1984), *Phantastik und Futurologie*, cz. 1, Frankfurt nad Menem 1984.
- Lem Stanisław (1990), *Die Philosophie des Zufalls. Zu einer empirischen Theorie der Literatur*, t. 2, Berlin (Ost).
- Lem Stanisław (2008), *Solaris. Dzieła*, t. III, Kraków.
- Orliński Wojciech (2017), *Lem: życie nie z tej ziemi*, Wołowiec.
- Peters Uwe Henrik (1984), *Wörterbuch der Psychiatrie und medizinischen Psychologie*, ed. 3, München.
- Röd Wolfgang (1995), *Die Genese des Cartesianischen Rationalismus*, München.
- Royle Nicholas (2003), *The Uncanny*, London.
- Rzeszotnik Jacek (2010), *Nicht sehen, nicht hören, nicht sprechen – nicht verstehen. Die epistemologische Impotenz des Menschen nach Stanisław Lem*, w: *Bluescreen. Visionen, Träume, Alpträume und Reflexionen des Phantastischen und Utopischen*, red. Walter Delabar, Frauke Schlieckau, Bielefeld: 145–168.
- Scaer Robert C. (2005), *The Trauma Spectrum: Hidden Wounds and Human Resiliency*, New York.
- Scaer Robert C. (2014), *The Body Bears the Burden. Trauma, Dissociation and Disease*, New York – London.
- Schäfer Rainer (2006), *Zweifel und Sein. Der Ursprung des modernen Selbstbewußtseins in Descartes 'cogito*, Würzburg.
- Simeon Daphne, Abugel Jeffrey (2006), *Feeling Unreal: Depersonalization Disorder and the Loss of the Self*, New York.
- Townshend Dale (2020), *Introduction: Gothic in the Nineteenth Century, 1800–1900*, w: *Gothic in the Nineteenth Century, The Cambridge history of the Gothic*, vol. 2, ed. by Dale Townshend, Angela Wright. Cambridge (UK): 1–18.
- Zwolińska Barbara (2002), *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej. Na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poego, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk.

DOI: 10.31648/pl.7854
UWE SCHÜTTE
Berlin
e-mail: uwe.schutte@gmx.de

Negative Evolution. Zur Rezeption von Stanisław Lem bei W.G. Sebald

Negatywna ewolucja. O wpływie Stanisława Lema na twórczość W.G. Sebald

Negative Evolution. On W.G. Sebald's Reception of Stanisław Lem

Słowa kluczowe: W.G. Sebald, Stanisław Lem, historia naturalna destrukcji, futurologia, pesymizm historyczny

Keywords: W.G. Sebald, Stanisław Lem, natural history of destruction, futurology, historical pessimism

Abstract

This essay examines the previously unrecognised, profound influence of Stanisław Lem's writings on Sebald's essayistic and literary work. His discovery of the Polish author coincides with the moment when Sebald, a scholar of German literature, switched from literary studies to writing literature. His first literary text is an unpublished script for a television film about the life and death of Immanuel Kant, written around 1981. In it, Sebald covertly quotes page-long passages from Lem's *Wielkość urojona / Imaginary Greatness* to ironize and criticize the ideals of the Enlightenment embodied by Kant from a 20th century perspective. In Sebald's essays of the first half of the 1980s on Peter Handke, Alexander Kluge and the topic of the air war and literature, Lem has a constant but rather subordinate presence. This changes in Sebald's 1983 essay written on the occasion of Franz Kafka's 100th birthday. There, Lem emerges as one of the central influences for Sebald's pessimistic philosophy of history – the concept of the natural history of destruction. From the second half of the 1980s, Lem largely disappear as a reference source for Sebald's writing. However, his thinking, especially Lem's idea of negative evolution as expounded by GOLEM, continues to have a recognizable effect in Sebald's literary writings.

Beim Philosophieren über den Zweck der menschlichen Art wird nicht oft und nicht gern überdacht, daß sie das Zwischenstück oder Differential darstellt zwischen der entfalteten organischen Natur und etwas anderem, das nach ihr kommt, und von dem niemand noch weiß, wie es beschaffen sein wird.

(Sebald, Kleine Vorrede zur Salzburger Ausstellung von Anita Albus)

Äpfel mit Birnen zu vergleichen, erleichtert Genießern dieser Kernobstgewächse zweifelsohne die Kaufentscheidung am Marktstand, erweist sich in der Literaturwissenschaft freilich nicht unbedingt als zielführende Methode, das besondere Werkprofil eines Autors besser zu verstehen. Nichtsdestoweniger zählt die Gegenüberstellung zweier Schriftstellerfiguren zu den beliebtesten Germanistik-Exerzitien, zumal im Kontext akademischer Tagungen bzw. den daraus resultierenden Sammelbänden. Leider wird dabei oftmals der Umstand übersehen, dass der interessanteste Aspekt jeder Beiordnung vergleichbarer Werke nicht die Übereinstimmungen, sondern die Differenzen sind.

Was nun W.G. Sebald betrifft, so lassen sich besonders aus der emsigen englischsprachigen Forschung einige Beispiele anführen, die eindrucksvoll zeigen, wie wenig ergiebig ein solch komparatives Vorgehen ist (vgl. Ruprecht 2009/Schröder 2015: 25–42/Morgan 2009) – ganz zu schweigen davon, dass die Vermehrung der Autorenbeispiele den Erkenntnisgewinn nicht erhöht, sondern vielmehr senkt (vgl. Öhlschläger 2016). Ein markantes Kennzeichen der deutschsprachigen Sebald-Philologie wiederum liegt darin, in Sachen Einflussforschung das Augenmerk auf einen kleinen Kreis von *obvious suspects* zu richten, wofür man so exemplarisch wie schlagend den Abschnitt V des *W.G. Sebald-Handbuchs*¹ nennen muss, wo Franz Kafka, Robert Walser, Valdimir Nabokov, Walter Benjamin, Jean Améry und Jan Peter Tripp behandelt werden (Öhlschläger/Niehaus 2017: 268–299). Bezeichnend für die Germanistik ist ebenso die fast schon absurde Häufung der (Qualifikations-)Arbeiten zu Walter Benjamin (vgl. Banki 2016/Preuschoff 2015/Riedl 2017), die unbekümmert vom Umstand der Übererforschung zu gleichermaßen vorhersagbaren wie tautologischen Ergebnissen führt. So oder so führt dieses Vorgehen der Forschung dazu, dass die oftmals immense Bedeutung anderer Stichwortgeber überdeckt bzw. erst gar nicht erkannt wird.

Angesichts und entgegen der so grob skizzierten Lage sollen nun im Weiteren die Spuren eines Autors im Werk von W.G. Sebald verfolgt werden, der in der

¹ Zum Handbuch vgl. meinen Rezensionssay: Monument auf unsicherem Fundament. Ein deutschsprachiges Handbuch zu Leben, Werk und Wirkung von W.G. Sebald, in: „Medienimpulse“ 56: 3 (2018), doi:10.21243/mi-03–18–08.

wahrlich ausufernden Sebald-Philologie bisher nur die allerflüchtigste Beachtung gefunden hat: Stanisław Lem. Dazu wird sowohl in spekulativer Weise wie anhand konkreter Belege vorgegangen, wobei ich diese Rekonstruktion des Einflusses ausdrücklich als Fallstudie gewertet sehen möchte. Möge sie dazu anregen, sich mit anderen für die Konstituierung des bisher noch keineswegs ganz begriffenen Gesamtwerks von Sebald wichtigen Anregungen, Referenzen und Stichwortgebern zu beschäftigen, um so zu einem differenzierteren Bild zu gelangen als dem bisher von der Sebald-Forschung propagierten.

Sebald und Science-Fiction

Die Frage, warum Stanisław Lem bisher nicht auf das offizielle Radar der Sebald-Forschung geraten ist, obgleich sich Sebald in seinem literaturkritischen Werk wiederholt auf ihn bezieht, lässt sich heuristisch mit der Hypothese beantworten, dass sich mit dem Namen des polnischen Autors für die meisten Germanisten die Assoziation der Science-Fiction als einem Trivialgenre verbindet. Klischeehaft gesprochen also: Raumschiffe, fremde Planeten, Außerirdische und mit künstlicher Intelligenz ausgestattete Computer, die augenscheinlich nichts mit einem Autor wie Sebald zu tun haben, dessen Werk sich, erneut klischeehaft gesprochen, um Themen und Motive wie nostalgische Erinnerung und den Holocaust dreht, um mondäne Seebäder des 19. Jahrhunderts oder Barockautoren wie Thomas Browne.

Und in der Tat ist Sebalds Blick primär von einer als ungenügend erkannten Gegenwart aus in eine teils verklärte, teils schreckerfüllte Vergangenheit gerichtet. Kein Wunder insofern, dass er jener literarischen Gattung, welche sich der imaginativen Ausgestaltung der Zukunft verschrieben hat, der Science-Fiction also, höchst kritisch gegenüberstand. Schon in *The Revival of Myth. A Study of Alfred Döblin's Novel*, seiner zu Beginn der 1970er Jahre entstandenen Dissertation, diffamierte der Doktorand Döblin als rückschrittlich. Er liest etwa das futuristische *Berge, Meere, Giganten* als Glorifizierung vernunftwidriger Gewalt und versucht im Gefolge der Kritischen Theorie, dessen reaktionäre Wiederbelebung Sebald bei Döblin aufzudecken.

Dabei macht er Döblin betreffend folgende dualistische Rechnung auf: „His vision of the future, a clear instance of science-fiction, bears irrational features and stands therefore in opposition to the rationalist designs of classic utopianism” (Sebald 1973: 40). Irrationale Science-Fiction vs. klassischen Utopismus also, wobei Sebald unter letzterem in seiner Dissertation eine ganze Menge versteht:

nämlich ein breites Spektrum von Thomas Morus über den jüdischen Messianismus bis zu den Schriften von Max Stirner, Michail Bakunin oder Pierre-Joseph Proudhon (vgl. Sebald 1973: 46f.).

Diese positiv gewertete Tradition des Versprechens einer besseren Zukunft aber sieht er ab dem Ende des 19. Jahrhunderts abgelöst von „the kind of literature which we now call science-fiction“ und für die Sebald allerlei moralische wie politische Verdammungsurteile („pulp fiction“, „space opera“, „depressing *impasse*“ etc.) bereithält, um zu beklagen: „The true utopia, which was concerned not with sophisticated technical innovations but with a transformation of the human condition, has more or less been completely superseded“ (Sebald 1973: 47).

Daher generalurteilt er, dass

als Verdikt der Science-fiction-Literatur gelten [muss], daß es ihr auch in ihren ehrgeizigeren Beispielen kaum je gelingt, über ihre eigenen Klischees hinauszugelangen. Der Science-fiction ist der wichtigste Gedanke der Utopie benommen, daß es nämlich einmal anders werden könnte und besser als gegenwärtig (Sebald 1980: 43)².

Der hier vorgeführte Umschwung von der englischen zur deutschen Sprache erklärt sich daraus, dass das letzte Zitat aus der im März 1980 erschienenen Druckfassung der im Sommer 1973 eingereichten Dissertation stammt, was zugleich nahelegt, dass Sebald seine Ablehnung der Science-Fiction im Verlaufe der 1970er Jahre keineswegs revidiert hat.

Umso bemerkenswerter erscheint daher die Verve, mit der Sebald zugleich just ab dem Veröffentlichungsjahr der Doktorarbeit die Schriften von Stanisław Lem heftig rezipierte. Offensichtlich hatte er bemerkt, was Bernd Gräfrath konstatiert: Lem ist kein trivialer Genreautor, sondern „einer der großen Philosophen des 20. Jahrhunderts, der von der offiziellen Geschichtsschreibung ignoriert wird“ (Gräfrath 1996: 9). Und als solchen liest Sebald ihn. Wohl auf einen Schlag kaufte er sich – vermutlich bei einem Aufenthalt in den deutschsprachigen Ländern im April 1981³ – zwei 1981 bei Suhrkamp erschienene Taschenbücher⁴.

Zunächst die umfangreiche *Summa technologiae*, Lems große „Abhandlung über die Evolution der Technik als Schicksal des Menschen“ (Esselborn 2000: 132), sowie *Wielkość urojona*, dt. *Imaginäre Größe*, eine Sammlung von fiktiven Vorwörtern zu ungeschriebenen Büchern, „dessen simulierte Authentizität durch

² Die Referenzstelle in der Dissertation findet sich in Sebald 1973 auf S. 47f.

³ Diese Information verdanke ich Scott Bartsch.

⁴ Strikt gesprochen handelt es sich um Lizenzausgabe des Insel Verlags; im ostdeutschen Verlag Volk & Welt erschien bereits 1976 die erste deutsche Ausgabe, die aber für Sebalds Rezeption nicht von Belang war.

die Abbildung von ‚Titelseiten‘ zertifiziert wird“ (Rzeszotnik 2018: 204), wobei für Sebald aber letztlich jener Komplex entscheidend ist, der „das Herzstück der Anthologie“ (Rzeszotnik 2018: 210) bildet, nämlich die Golem-Texte, deren letzter die „Schmährede eines intellektuell überlegenen Computers auf die Fehlentwicklung der Evolution“ (Rottensteiner 1977: 74f.) darstellt⁵.

Sebald und Lem

Äpfel und Birnen, so polemisierte ich eingangs. Doch versuchen wir hier probeweise den geschmähten komparativen Zugang. Betrachtet man die Paarung von Lem und Sebald im Hinblick auf Übereinstimmungen, so sticht zunächst ein Aspekt ins Auge: Beide Schriftsteller haben ein Werk geschaffen, das aus zwei, sich gegenseitig kommentierenden, ergänzenden und illuminierenden Werkteilen besteht, Essay und Fiktion also. Noch genauer wäre es, von diskursiven und fiktionalen Schreibweisen zu sprechen, die eben nicht einfach parallel laufen, sondern in ihren besten Momenten vielmehr aufschlussreiche Synthesen bilden.

Nicht nur enthalten ihre Erfolgsromane – nehmen wir *Austerlitz* bzw. *Solaris* als Exempel – neben der fiktionalen Ebene essayistische Passagen, wie es seit der Moderne in der Prosa üblich ist, es finden sich ebenso Texte, die beide Modi auf jeweils eigentümliche, überaus produktive Weise zu verschmelzen verstehen. Bei Sebald sei exemplarisch auf die Hybridisierung von Autobiografie, der intermediären Arbeitstechnik seiner Prosaschriften sowie Literaturkritik in *Logis in einem Landhaus* hingewiesen, während auf Seiten Lems, aus der Vielzahl der Anhaltspunkte, der formal ungewöhnliche Band *Imaginäre Größe* genannt sei, in dem sich Elemente des Ideenromans und der Science-Fiction mit Zügen eines philosophischen Werks vermischen.

Es ist in erster Linie diese metafiktionale Sammlung apokrypher Vorworte zu nichtexistierenden Büchern, die Sebald in unterschiedlicher Weise für sein essayistisches Werk produktiv machte. Das nun ist nicht unbedingt schwer zu erkennen: Er benutzt ein Zitat aus *Imaginäre Größe* als Motto eines wichtigen

⁵ Alle Lem-Bände der im DLA in Marbach aufbewahrten Arbeitsbibliothek sind intensiv durchgearbeitet, es gibt Textmarker-Markierungen von ganzen Passagen und einzelnen Sätzen, gelegentliche Bleistift-Anstreichungen am Rand und ganz wenige knappe Marginalien. Während die Anstreichungen in *Imaginäre Größe* durchgängig in grünem Textmarker erfolgen, erfolgen die Markierungen in *Summa technologiae* zunächst im selben grünen Marker, um dann zu Bleistift und pinken Textmarker zu wechseln. Daraus ließe sich tentativ folgern, dass Sebald *Imaginäre Größe* zuerst las.

Aufsatzes und kommt wiederholt in anderen Essays, mal kursorisch, mal ausführlicher auf Lem zu sprechen. Zumeist dient dieser dabei als Gewährsmann für Sebalds pessimistische Erwartung einer technoiden Zukunft samt dem Advent einer posthumanen Welt, in der die Maschinen über den Menschen herrschen werden.

Diese Hegemonie wird Sebald wohl kaum im exaltierten Sinne solcher Hollywood-Filme wie denen der *Terminator* oder *Matrix*-Serie imaginiert haben. Sehr wohl aber trifft das Schlagwort „posthuman“ seine Sicht auf die sukzessive Digitalisierung unserer Lebenswelt, einer so graduellen wie immer weiter reichenden Anpassung an die Vorgaben der Rechenmaschinen, begleitet von der zunehmenden Durchsetzung eines auf Quantifizierbarkeit basierenden Diskurses in Bereichen wie Kunst, Kultur, Bildung etc., während Buchkultur, Lesefähigkeit und Literatur zunehmend auf den peripheren Status einer überholten Kulturtechnik absinken, kurzum: just jene Malaise, in welche die gegenwärtige Kultur geraten ist⁶.

Wieder müssen wir den unsicheren Boden der Spekulation betreten: Lems Schriften dürften Sebald angesichts seiner Vorbehalte gegen die Science-Fiction wie eine Offenbarung vorgekommen sein, da sie ja keineswegs eine irrationale Verabsolutierung des Erlösungsversprechens der Technologie betreiben, sondern in einer bestechenden Weise die Diskurse der Philosophie und der Literatur verbinden. Sebald dürfte geschätzt haben, dass Lems Extrapolationen ihm plausible Zukunftsentwürfe auf der Basis rationalen Denkens an die Hand gaben: Lem, so Bernd Gräfrath, betrieb „was man heute «deskriptive Technikfolgenforschung» und «normative Technikfolgenabschätzung» nennt“, und war wohlgermerkt „kein Futurologe, sondern betont gerade die Unvorhersehbarkeit künftiger Entwicklungen“ (Gräfrath 1996: 19).

Kant-Projekt – Sebald kritisiert die Aufklärung mit Lem

Zu den Eigentümlichkeiten der Wirkungsgeschichte von Lem bei Sebald gehört der Umstand, dass ihre Anfänge verschüttet sind. Sie liegen, genauer gesagt, im Nachlass Sebalds im Deutschen Literaturarchiv begraben: nämlich in dem gescheiterten Projekt, mit dem er versuchte, sich neben und nach der akademischen Laufbahn gleichsam eine zweite Karriere aufzubauen, indem er als Verfasser von

⁶ Ich stütze mich bei diesem, zugegebenermaßen sehr summarischen Versuch einer Charakterisierung des Denkens von Sebald auf persönliche Gespräche mit ihm wie auf die Summe seiner Interviews und kritisch-essayistischen Schriften.

Drehbüchern für experimentelle Fernsehfilme zu reüssieren hoffte. Dieser in Anbetracht der späteren Schriftstellerlaufbahn durchaus verblüffende Ansatz, literarisch-essayistische Schreibformen jenseits der akademischen Diskursformen zu erproben, könnte vom Autorenprofil Lems inspiriert gewesen sein. Oder auch nicht.

Sebald macht im Kant-Projekt – wie das Korpus an zusammengehörigen Typoskripten hier apostrophiert werden soll – die Biografie von Kant zum Gegenstand seines Filmskripts. Sein Ansatz dabei ist, den markanten Kontrast zwischen Leben und Denken, hehrem Anspruch der Transzendentalphilosophie und trivialem, oftmals lächerlichem Alltagsleben des Königsberger Philosophen herauszuarbeiten, um so im Gefolge von Adorno/Horkheimer in Form einer losen Szenenfolge insbesondere aus den letzten Jahren Kants, die im Urheber der Aufklärung bereits verkörperte Dialektik ihres zwangsläufigen Scheiterns bloßzulegen, ja: bloßzustellen.

Jetztund kömpt die Nacht herbey. Ansichten aus dem Leben und Sterben des Immanuel Kant ist das in drei Fassungen überlieferte szenische Skript betitelt. Am Ende der vierten Szene der ersten Fassung sieht man Kant im Stadtpark bei seinem alltäglichen, von Atemübungen begleiteten „Gehpracticum“. Dabei beobachtet ihn der an dieser Stelle des Skripts erstmals auftretende, durch seine moderne Kleidung gekennzeichnete Sprecher, der das absonderlich wirkende Schauspiel extradiegetisch auf einer Metaebene wie folgt kommentiert:

Wir denken eben nur so weit, wie unser Denkkaparat uns denken lässt ... Wenn ein Denkender seinen Horizont, also die maximale Reichweite seiner Gedanken, so *spüren* könnte, wie er die Grenzbereiche seines Körpers spürt, dann hätte etwas derartiges wie die Antinomien des Denkens niemals entstehen können. Und was sind die Antinomien des Verstandes eigentlich? Sie beinhalten die Unfähigkeit, zwischen dem Eindringen in eine Sache und dem Eindringen in eine Illusion zu unterscheiden. Die Ursache für diese Antinomien liegt in der Sprache, denn sie ist nicht nur ein nützliches, sondern gleichzeitig auch ein solches Instrument, das sich in seinen eigenen Fallen fängt ... Wer auf einer Kugel dahinwandert, kann sie endlose Male umrunden, kann seine Kreise ziehen, ohne jemals an eine Grenze zu stoßen, obwohl die Kugel doch endlich ist. Ebenso trifft auch das Denken, das eine bestimmte Richtung eingeschlagen hat, auf keinerlei Grenzen und beginnt in Selbstbespiegelungen zu kreisen ... So wie nur ein Beobachter von aussen die Endlichkeit einer Kugel konstatieren kann, da er sich ja im Vergleich zum zweidimensionalen Wanderer auf ihrer Oberfläche in einer dritten Dimension befindet, so kann die Endlichkeit eines gedanklichen Horizonts nur von einem Beobachter erkannt werden, dessen Verstand in einer höheren Dimension angesiedelt ist⁷.

⁷ Sebald, Kant-Projekt, erste Fassung, S. 9. Alle weiteren verwendeten Zitate und Paraphrasen aus dem Kant-Konvolut: © 2022, The Estate of W.G. Sebald. All rights reserved.

Diese rund 200 Wörter umfassende Passage (den einleitenden Satz bis zur ersten Ellipse ausgenommen) stammt wortgetreu aus „Golems Antrittsvorlesung“ (vgl. Lem 1996: 199–201) wobei die zweite und dritte Ellipse keineswegs eine Denkpause des Sprechers anzeigen soll, sondern vielmehr, philologischen Gepflogenheiten getreu folgend, jeweils Auslassungen markieren. Die erste umfasst fünf Sätze, in denen Lem die Problematik von Sprache und Erfahrung diskutiert, während die zweite Ellipse zwei Sätze betrifft, in denen Lem sich auf Wittgenstein als Urheber des anhand des Bilds vom Kugelwanderer illustrierten Gedankens bezieht⁸.

Ob Sebald sein umfangreiches Plagiat unheimlich war? In der zweiten Fassung des Kant-Projekts jedenfalls fällt der Sprecherkommentar nurmehr rund halb so lang aus. In der ersten Hälfte wird die Vorlage Lems stark gekürzt und durch genuine Sätze Sebalds überschrieben, die das von Lem Gesagte weniger paraphrasieren als konzentrieren. Zudem legt Sebald nun seine Quelle offen, indem der Sprecher die zweite Hälfte des Kommentars einleitet mit den Worten: „Stanislav Lem bemerkte zurecht, dass, wer auf einer Kugel dahinwandert [...]“⁹.

In der dritten Fassung schließlich wird der Kommentar noch weiter quantitativ reduziert, nämlich erneut um rund die Hälfte der zweiten Fassung, wobei Lems Sätze weiter gekürzt und überarbeitet werden. Zwar entfällt die Nennung seines Namens nun wieder, doch lediglich ein einziger Originalsatz von Lem bleibt erhalten; just jener, der für Sebald den Kern des Megazitats der ersten Fassung bildete: „Wer auf einer Kugel dahinwandert, kann sie endlose Male umrunden, kann seine Kreise ziehen, ohne jemals an eine Grenze zu stossen, obwohl die Kugel doch endlich ist“¹⁰.

Untersucht man nun die anderen Sprecherkommentare der ersten Fassung, gelingt erneut eine gewichtige Entdeckung: Wortwörtlich legt Sebald seinem Sprecher auch in der achten Szene eine knapp 190 Wörter lange, nur geringfügig bearbeitete Passage aus „Golems Antrittsvorlesung“ in den Mund:

Oder sehen wir hier vor uns nur ein weiteres Beispiel des Abstiegs von Spitzenlösungen im Bereich der Organismen, die Energie und Lebenskraft von einem Stern beziehen und bei denen jedes Atom genau kalkuliert, jeder Prozeß quantenmäßig abgestimmt war, hinunter zu schluderigen, x-beliebigen Lösungen, also zu simplen

⁸ Diesem Philosophen, Wittgenstein, wird Sebald dann wenige Jahre später in Form von *Leben Ws* ein eigenwilliges Drehbuch widmen.

⁹ Sebald, Kant-Projekt, zweite Fassung, S. 15. © 2022, The Estate of W.G. Sebald. All rights reserved.

¹⁰ Sebald, Kant-Projekt, dritte Fassung, S. 17. © 2022, The Estate of W.G. Sebald. All rights reserved.

Maschinen zu diesen Hebeln, Blöcken, Ebenen und Schwebebalken in Gestalt von Gelenken und Gerippen? Warum ist das Prinzip der Wirbeltiere ein mechanisch versteifter Stab, und nicht eine Kupplung von Kraftfeldern? Weshalb ist die Evolution von der Atomphysik bis zur Technologie des¹¹ Mittelalters herabgesunken? Weshalb hat sie soviel Anstrengungen unternommen zum Bau von Blasebälgen, Pumpen, Pedalen und peristaltischen Transportbändern, Lungen Herzen, Gedärmen und Gebärgpressen sowie den Rührwerken der Verdauung, während sie hingegen den Quantenaustausch in eine untergeordnete Rolle drängte zugunsten der miserablen Hydraulik des Blutkreislaufs. Weshalb hat die Evolution, die doch auf molekularer Ebene weiterhin genial blieb, in allen größeren Dimensionen gefuscht, bis sie auf Organismen verfiel, die trotz all ihrer Regulationsmechanismen an der Verstopfung einer einzigen arteriellen Kapillare zugrunde gehen?¹²

Lem, oder vielmehr: GOLEM XIV¹³ erklärt in dieser Passage die zentrale These: dass die Evolution keineswegs einen Prozess beständiger Höherentwicklung der Organismen darstelle, sondern einen beständigen Regress von ihrem genialen Ausgangspunkt repräsentiere, wenn man bedenkt, dass allerfrüheste Formen es noch vermochten, Leben aus einfachsten Bestandteilen und somit im Grunde aus dem Nichts zu erzeugen.

Der ironische Clou im Hinblick auf das Kant-Skript liegt darin, dass es in der Szene um eine bis zur Absurdität ausgetüftelte Apparatur geht, die es Kant ermöglichen soll, auf seine Strumpfbänder zu verzichten, die der Philosoph für eine Beeinträchtigung seiner Zirkulation verantwortlich macht. Der Diener Wasianski ließ „in der Schneiderwerkstatt auf dem Kneiphof“ daher „die Beinkleider“ Kants so adaptieren, dass besagte Vorrichtung darin angebracht werden kann: In des Philosophen Hose findet sich nun

auf der rechten und linken Schenkelinnenseite je eine westentaschengroße Öffnung, in welche je eine kleine Büchse paßt, die ein Rädchen birgt mit einer Uhrfeder, um welche eine Kordel sich windet, an deren Ende zwei Häkchen befestigt sind. Dieselben nun werden durch eine knopflochartige Öffnung am Grunde der Schenkeltaschen an der Innenseite der Beinkleider an die Strümpfe geführt, die man daran befestigt¹⁴.

¹¹ Hier steht bei Lem im Original „eures“, da der Text ja die Anrede des Supercomputers GOLEM XIV an die Menschen ist.

¹² Sebald, Kant-Projekt, erste Fassung, S. 16. © 2022, The Estate of W.G. Sebald. All rights reserved. Parallelstelle in Lem 1996: 174.

¹³ Zur Sicherheit sei betont, dass Sebald (und also ich hier) sich auf die GOLEM-Antrittsvorlesung aus *Imaginäre Größe* bezieht, und nicht auf deren spätere Fassung in *Also sprach GOLEM* (dt. 1984), die im Original zwar identisch ist, sich aufgrund eines neuen Übersetzers in der deutschen Version davon unterscheidet.

¹⁴ Sebald, Kant-Projekt, erste Fassung, S. 15f. © 2022, The Estate of W.G. Sebald. All rights reserved.

Man sieht dann, wie Kant die (von Sebald erfundene) Apparatur – die natürlich für den Siegeszug vernünftigen Denkens und ingenieurstechnischer Expertise¹⁵ bzw. die Aufklärung generell steht – mit Befriedigung über ihr tadelloses Funktionieren ausprobiert, während der Sprecher zum spöttischen Kommentar ansetzt:

Ist der unterbundene Umlauf des Blutes, den diese von dem Königsberger Uhrmacher Baruch Traithl technisch realisierte Strumpfhaltermechanik ermöglichte, die Voraussetzung für die Aufrechterhaltung des transzendentalphilosophisch höchsten Standpunkts?¹⁶

worauf das oben wiedergegebene Langzitat von Lem folgt. Kurz gesagt: Sebald benutzt Lem zur ironisierenden Bloßstellung Kants in einer kritischen Desavouierung der Lichtgestalt der Aufklärung.

Was Lem in seinem posthumanen Ideenroman zu sagen hat – in dem anstelle konventioneller Protagonisten bzw. Erzählfiguren ein mit künstlicher Intelligenz ausgestatteter Supercomputer aus einer in die Zukunft verlagerten Position heraus seine menschlichen Zuhörer über die (Fehl-)Evolution unserer Spezies belehrt –, schien Sebald mithin überzeugender als die in seiner (und unserer) Gegenwart nicht eingelösten Versprechungen der Aufklärung.

Man muss bei der Paarung Sebald/Lem also das Augenmerk darauf richten, in welchen Kontexten Sebald auf Lem zurückgreift und wer jeweils „der Dritte im Bunde“ ist, mit dem bzw. gegen den Lem in Anschlag gebracht wird. Bedeutsam erscheint dabei ebenso, ob Sebald seinen Stichwortgeber, seine Quelle klar benennt oder nicht, nämlich: mal so, mal so. Das Kant-Projekt als erstes Beispiel für eine Rezeption der Schriften Lems prägt insofern das weitere Vorgehen Sebalds, als er sich zwar ausgiebig beim Polen bedient, aber seine Quelle im Regelfall unter den Tisch fallen lässt – was freilich bei einem literarischen Text wie dem Kant-Projekt sein gutes Recht ist, gehört doch die Irreführung und Täuschung zum Geschäft des Schriftstellers.

¹⁵ Um nicht zuzugestehen: eine ironische Vorwegnahme der technischen Prothesen, von denen die affirmativen Posthumanisten träumen.

¹⁶ Sebald, Kant-Projekt, erste Fassung, S. 16. © 2022, The Estate of W.G. Sebald. All rights reserved. In der zweiten Fassung verfügt Sebald den Übergang vom ironischen Sprecherkommentar zum erhalten gebliebenen Lem-Zitat etwas eleganter und leitet den ganzen Kommentar nun mit einer Kafka-Paraphrase ein: „Bekanntermassen werden alle unsere Erfindungen schon im Absturz gemacht“ (Sebald, Kant-Projekt, zweite Fassung, S. 23). Die finale Fassung kondensiert das Lem-Zitat auf zwei Sätze, vgl. Kant-Projekt, dritte Fassung, S. 30.

Trotz des frustrierenden Fehlschlags des Kant-Projekts,¹⁷ ist Sebald schließlich doch Schriftsteller geworden, und ein denkbar erfolgreicher noch dazu. Bis zum abrupten, vorzeitigen Abbruch seines Prosawerks durch den Roman *Austerlitz* hat er das mit Lem erstmals erprobte Verfahren, umfangreiche Passagen aus Prätexten zu übernehmen, sei es nun mehr oder weniger erkennbar wie im Fall von H.G. Adlers Studie über Theresienstadt oder geschickt untergeschmuggelt wie im Fall einer im *Zeit*-Magazin erschienenen Reportage (vgl. Smolczyk 1997) über die neue Bibliothèque nationale in Paris. Lems GOLEM-Text aber stehen am Beginn dieser das literarische Werk umspannenden, intertextuellen Praxis.

Lem in den Essays – Luftkrieg & Literatur, Peter Handke, Franz Kafka

Nicht nur der Versuch, ab den frühen 1980er Jahren mit Schreibweisen jenseits der akademischen Textproduktion zu experimentieren, markiert eine bedeutende Wende bei Sebald, sondern ebenso die weichenstellende Beschäftigung mit dem Thema des alliierten Bombenkriegs gegen die deutsche Zivilbevölkerung, in deren Rahmen er in den dokumentarischen, mit Bildmaterial angereicherten Texten Alexander Kluges eine wichtige Anregung für sein eigenes Schreiben fand.

Ein anderer wegweisender Aspekt war die Begegnung mit Solly Zuckerman, einem britischen Biologen jüdischer Abstammung, der im Krieg die britische Regierung zu Fragen der Luftkriegsstrategie beraten hatte. Baron Zuckerman, der an Sebalds Universität unterrichtet hatte, traf sich auf Sebalds Wunsch im September 1980 mit ihm und ließ sich befragen über eine von ihm nie ausgeführte Schrift mit dem Titel *The Natural History of Destruction*, in der er nach einer Deutschlandreise seine Eindrücke von den Auswirkungen des Luftkriegs auf die deutschen Städte zusammenfassen wollte. Der bei Zuckerman entlehnte Titel erwies sich als Anregung zur Fügung „Naturgeschichte der Zerstörung“, die seit Anfang der 1980er Jahre in vielfältiger Weise durch das Werk aber auch die Briefzeugnisse Sebalds nomadisiert und als Konzeptbegriff sein so pessimistisches wie unsystematisches Geschichtsdenken bezeichnet.

Stiftete also Zuckerman den Begriff, so erwies sich Lem als wesentliche Inspiration und Ideenlieferant, wie nun gezeigt wird. Signalhaft entnimmt Sebald,

¹⁷ Das Filmskript war im Mai 1983 vom Sender Freies Berlin angenommen worden, fiel dann aber einer im Herbst des Jahres unternommenen Restrukturierung der dritten Fernsehprogramme zum Opfer. Sebald war knapp vor seinem Ziel gescheitert.

erneut aus *Imaginäre Größe*, ein Motto für den Luftkriegsessay von 1982, nämlich aus dem fingierten Vorwort zu *Eruntik*: „D[ies]er Kunstgriff der Elimination ist der Abwehrreflex eines jeden Experten“ (Lem 1996: 31). Während sich dieser Satz im originalen Kontext auf die Notlage von Literaturkritikern bezieht, angesichts der proliferierenden Produktion von Büchern zwangsläufig eine Auswahl treffen zu müssen¹⁸, gilt es die Aussage im Kontext von *Luftkrieg und Literatur* auf das Verhalten deutscher Nachkriegsliteraten anzuwenden, den Bombenterror nicht (angemessen) zum Thema ihres Schreibens zu machen, was Sebald im Aufsatz scharf kritisiert¹⁹.

Diesen wiederum schließt er mit einem emphatischen Lob jener Form von Literatur ab, die er mustergültig in Kluge verkörpert sieht, da dieser

Geschichte so interpretiert, wie das etwa bei Stanislaw Lem geschieht: als die an der allzu komplizierten Physiologie des Menschen, an der Entwicklung seines hypertrophen Geistes und seiner technischen Produktionsmittel längst schon sich abzeichnende katastrophale Konsequenz der schon *ab initio* auf evolutionären Fehlentscheidungen basierenden Anthropogenese (Sebald 2003: 100).

Lem rahmt also gleichsam den Luftkriegsaufsatz und wird Kluge, der Sebald als Referenzautor für eine literarisch gültige Darstellung des alliierten Luftkriegs gegen die deutsche Zivilbevölkerung gilt, beigeordnet. Diesmal also nicht gegen Kant, sondern für Kluge. Keine geringe Ehre für den Filmmacher und Schriftsteller, zumal „in den seinen Texten immer wieder aufgesetzten Elementen einer das Ende schon vorauswissenden *science fiction* kenntlich wird“ (Sebald 2003: 100), die Sebald mithin unverändert ethisch wie politisch verwirft.

Wichtig dabei ist Sebald zudem, dass in seinen Augen sich aus der unkritischen Science-Fiction zwangsläufig die „Verlockung einer rein naturhistorischen Interpretation jüngster historischer Entwicklungen“ (Sebald 2003: 100) ergibt, also ein primär deterministisches Geschichtsbild, das – so darf man anfügen – je nach Sichtweise als irrational, vulgärmaterialistisch oder metaphysisch-gnostisch abzulehnen ist. Lem wie Kluge aber, so vermerkt Sebald, bilden (ganz im Sinne der Kritischen Theorie) ein dialektisches Modell, das die Zuversicht impliziert, eine intellektuelle Einsicht in die Rigidität der Verhältnisse stifte zumindest ein kleines Maß an Hoffnung auf die Möglichkeit, dem destruktiven Telos zu entkommen.

¹⁸ „Wäre er weniger rücksichtslos, würde er in einer Papierflut ertrinken“, lautet der nächste Satz (Lem 1996: 31).

¹⁹ Genauso gut freilich könnte man es als Selbstkritik lesen, wurde doch im Gefolge der Luftkriegs-Debatte der späten 1990er Jahre gerne moniert, dass Sebald willentlich bzw. ignorant alle den Bombenkrieg betreffenden Texte der Nachkriegsliteratur unterschlagen habe.

Sebald kommt ebenso innerhalb des Luftkriegs-Aufsatzes auf Lem zu sprechen, indem er – ausgehend von Brechts Diktum, „daß der Mensch durch Katastrophen soviel lerne wie das Versuchskaninchen über Biologie“²⁰ – mit polemischer Einfärbung vermutet,

daß der Grad der Autonomie des Menschen vor der von ihm bewerkstelligten tatsächlichen oder potentiellen Zerstörung artgeschichtlich nicht größer ist als der des Nagetiers im Käfig des Experimentators, eine Konstellation, die begreifbar macht, weshalb die Sprach- und Denkmachines, von denen Stanislaw Lem erzählt, sich fragen, ob die Menschen tatsächlich denken können, oder diese Aktivität, aus der sie ihr eigenes Selbstverständnis herleiten, bloß simulieren (Sebald 2003: 94).

Referenztext dieser freien Paraphrase – Sebald verweist per Fußnote auf *Imaginäre Größe* – ist das angebliche Vorwort zur fiktiven *Geschichte der bitischen Literatur*, genauer gesagt: die Stelle, in der es um den Turing-Test geht, also die Frage, ob man einer Maschine, mit der man ohne Abstriche verbal kommunizieren kann wie mit einem Menschen, zwangsläufig Bewusstsein zusprechen muss. Bei Lem, dessen Vorwortschreiber aus der Perspektive der vernunftbegabten Computer spricht, wird die Relation verkehrt: „Dieses Paradox Cogito offenbarte sich uns in der Bitistik auf eine ironische und zugleich überraschende Weise: als *Zweifel der Maschinen* daran, ob die Menschen denken können!“ (Lem 1996: 74).

*

Doch es bleibt bei diesem Seitenblick auf Lem – auf den Autor, der Sebald offenkundig wichtig ist, als er am Luftkriegs-Essay schreibt. Zugleich wirkt der Aufsatz noch wie ein Probelauf, inwieweit Lems Schriften auch im essayistischen Schreibmodus verwendbar sind. Das aber ändert sich im Handke-Aufsatz von 1983. „Unterm Spiegel des Wassers. Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns“, erschienen in der französischen Fachzeitschrift „Austriaca“, nimmt die „faszinierenden futurologischen Essays“ (Sebald 1994: 121) Lems

²⁰ Sebald paraphrasiert dieses Brecht-Zitat nochmals kurz vor seinem Tod im Rahmen eines in New York geführten Interviews, wo er mit Bezug auf die Zerstörung der deutschen Städte sagt: „And what one dare not imagine was how people die in such a disaster. The horror of it is unimaginable. And so was the horror of the, I think it was 600,000 who perished in the bombing of German cities. It's impossible to say anything more about it, except that it seems to be one of the characteristics of our species to do things like this. Other species don't. We do, repeatedly. We clearly don't learn from what's come before. We learn from history as much as a rabbit learns from an experiment that's performed upon it“ (Jones 2001: 1).

zum Ausgangspunkt, um sprachkritische Fragestellungen zu diskutieren, die von *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* aufgeworfen werden.

Wie Sebald konstatiert, illuminieren die von Lem imaginierten „kommunikativen Probleme der Sprachmaschinen“ (Sebald 1994: 121) die von Handke literarisch dargestellte Sprachkrise seines psychopathologischen Protagonisten. In beiden Fällen ergibt sich die Gefahr einer Störung der „Dechiffrierung der Wirklichkeit“ (Sebald 1994: 121), in deren Gefolge die Referenzfunktion der Sprache kollabiert. Das fingierte Vorwort zur fiktiven Geschichte der Computerliteratur erweist sich insofern für Sebald als Parallelaktion zu Handkes literarischer Simulation einer psychopathologischen Erfahrung von Welt, denn für den in den Wahnsinn abgleitenden Tormann wie für die Denkmaschinen der Zukunft sind Welt und Sprache identisch, oder wie es bei Lem heißt: „Des Pudels Kern liegt darin, daß für uns die Welt real ist, für die Maschinen hingegen die *Sprache*, die erste und grundlegende Wirklichkeit ist.“ (Lem 1996: 62).

Die Sprache, so zitiert Sebald nun aus dem GOLEM-Text, sei „nicht nur ein nützliches, sondern gleichzeitig auch ein solches Instrument, das sich in seinen eigenen Fallen fängt.“ (Sebald 1994: 121/Lem 1996: 200) Diese Stelle freilich kennen wir bereits aus dem Kant-Projekt, im Handke-Essay zitiert Sebald sie nun quasi erstmals offiziell, wobei er auch die zuvor unterschlagene Passage mit der Erwähnung Wittgensteins wiedergibt, der ja in einem im österreichischen Kulturkontext angesiedelten Essay über Sprachkritik kaum fehlen darf.

Beim Essayisten Sebald figuriert Lem – im Wechselspiel zwischen Paraphrase und Zitat – wie folgt:

Wie ein auf einer Kugel dahinwanderndes Subjekt endlose Kreise ziehen kann, ohne jemals an eine Grenze zu stoßen, so „trifft auch das Denken, das eine bestimmte Richtung eingeschlagen hat, auf keinerlei Grenzen und beginnt in Selbstbespiegelungen zu kreisen. Genau dies hat im vergangenen Jahrhundert Wittgenstein geahnt“ – hier ist zu erinnern, daß es in dieser Passage Lems um eine Kritik des menschlichen Sprachvermögens vom avancierten Standpunkt der Sprachmaschine GOLEM XIV geht – „als er den Verdacht hegte, daß zahlreiche Probleme der Philosophie eigentlich Verknotungen des Denkens seien, also Selbstfesselungen, Verschlingungen und gordische Knoten der Sprache, nicht aber der Welt“ (Sebald 1994: 121f.)²¹.

In den insgesamt rund drei Druckseiten, auf denen es Sebald im Handke-Essay unternimmt, die Erzählung vom verrückten Torwart mit Lem zu lesen, zeigt sich die zunehmende Bedeutung von dessen Schriften für die Literaturkritik.

²¹ Dort samt Endnotenverweis auf Lem 1996: 62.

Jedoch beschränkt sich Lems Relevanz hier nur auf sprach- bzw. erkenntniskritische Fragen. In diesem Zusammenhang kommt Sebald auch auf die bei Handke wie im Vorwort zur bitischen Literaturgeschichte angesprochene Notwendigkeit zur Regeneration der Denkfähigkeit der Computer zu sprechen („Maschinenträume“, Sebald 1994: 123), in der Sebald eine Entsprechung erkennt zur künstlerischen Notwendigkeit, eine Distanz zu einem funktionalen Sprachgebrauch einzunehmen (Klein 2019: 611ff.), – d.h. er behandelt hier Lems Texte – neben anderen Referenzfolien wie den Schriften des Paläoanthropologen Rudolf Bilz oder des Psychiaters Leo Navratil – im Rahmen einer (lediglich) literaturkritischen Diskussion.

*

Das aber ändert sich grundlegend im dritten Schritt, mit dem Lem zu einem gewichtigen Zeugen für die (mutmaßliche) Konstitution einer posthumanen Welt und weit über literarische Aspekte hinausreichenden Fragen nach dem Schicksal unserer Gattung wird. Das allerdings ergab sich auch durch einen externen Impuls: Im Januar 1983 erreichte Sebald eine Anfrage des *Times Higher Education Supplements*, anlässlich des hundertsten Geburtstags von Franz Kafka im Sommer des Jahres, einen spekulativen Essay über ihn zu verfassen.

Er antwortete der Zeitschrift: „Bearing in mind the largely non-literary readership of the THES, it would be useful to have a look at some of Kafka’s ideas on natural history and more particularly his conjecture that in evolving the so-called psychozootica, i.e. us, nature outmanoeuvred herself” (Zitiert nach: Schütte 2014: 220f.). Dies nun resümiert einen zentralen Gedanken aus „Golems Antrittsvorlesung“ *in nuce* und legt nur allzu nahe, dass Sebalds erste Assoziation zum Thema Kafka dessen Evolutionsgeschichten war, also „Ein Bericht an eine Akademie“ und „Forschungen eines Hundes“²².

Diese nämlich sind hervorragend geeignet, sie einer posthumanistischen Lektüre mit dem bei Lem gewonnenen intellektuellen Rüstzeug zu unterziehen, indem Sebald Kafkas Texte als literarische Parabeln über den der menschlichen Gattung bevorstehenden evolutionären Paradigmenwechsel zur Maschine liest.

²² Den auffälligen, weil inkorrekten Begriff „psychozootica“ entlehnte Sebald bei Lem, genauer gesagt aus *Summa technologiae*, wo u.a. die Rede ist von der bevorstehenden „Selbstausslöschung der Psychozoika“ (Lem 1981: 87). Die Kernstelle mit dem Gedankenexperiment über den Kugelwanderer, die mit grünem Textmarker im Arbeitsexemplar von *Imaginäre Größe* angestrichen ist, hat Sebald mit der Marginalie „Forschungen eines Hundes“ versehen (Lem 1981: 201).

„Animals, Men, Machines. Reading Kafka in 1983“ entstand innerhalb kurzer Zeit, wurde aber in der *THES* nicht gedruckt, da sich der Chefredakteur gegen die Publikation sperrte. Die deutsche Originalversion konnte so erst 1986 in der österreichischen Zeitschrift *Literatur und Kritik* unter dem Titel „Tiere, Menschen, Maschinen. Zu Kafkas Evolutionsgeschichten“ erscheinen.

Der Essay liest also Kafka mit Lem, indem Sebald nicht bei dem in der Erzählung thematisierten evolutionären Sprung des Affen Rotpeter vom Tier zum Menschen stehenbleibt, denn „Kafkas Parabeln erlauben aufgrund ihrer referentiellen Struktur sehr viel weitreichendere Schlüsse. Man muß allerdings das Hauslineal anlegen und die vom Autor angedeuteten Vektoren ins Weiße hinaus ausziehen“ (Sebald 1986: 196). Und just diesem bei Lichtenberg entlehnten Bild folgt Sebald, wenn er sich durch Zitat plus Referenz auf das Vorwort zur *Geschichte der bitischen Literatur* bezieht:

„Das Schweigen der traditionellen Humanistik in der Sache der ‚Anatomie und Physiologie‘ der Autoren [ist] durch die offensichtliche Tatsache gerechtfertigt, daß diese Autoren stets menschliche Wesen waren und sich voneinander nur so unterschieden, wie sich Geschöpfe ein und derselben Gattung voneinander unterscheiden können“. Diese Reflexion, die Stanislaw Lem als ghost writer einer Geschichte der von fortgeschrittenen Maschinen verfaßten bitischen Literatur [...] antizipierend ausprobiert, gibt einen indirekten Aufschluß über die extreme intellektuelle Disposition eines Autors, der bereits zu Beginn unseres Jahrhunderts den Versuch unternahm, mögliche Transformationen der menschlichen Intelligenz und Sensibilität zu begreifen, indem er sich und seine Leser dazu anhält, den Übergang von der vormenschlichen zur menschlichen Entwicklungsstufe in der Imagination nachzuvollziehen (Sebald 1986: 195)²³.

Kafka avanciert hier geradezu zu einem Vorläufer Lems bzw. Lem wird von Sebald zu einem Schlüssel zum Verständnis von Kafka erklärt, denn, so konstatiert er einleitend: „Zu den für den heutigen Leser bedeutungsvollen Aspekten des kafkaschen Werks gehört seine Präokkupation mit der Frage, wie die menschliche Intelligenz zu einem Bild der jenseits ihrer Vorstellungskraft liegenden Wirklichkeit kommen könne“ (Sebald 1986: 194). Jene erkenntnistheoretische Frage mithin, die Sebald bei Lem anhand des Bildes vom Kugelwanderer entlehnt und bereits im Kant-Projekt verhandelt hatte.

Als nächstes wird Kafka von Sebald ein von Lem im GOLEM-Text verfolgtes Interesse untergeschoben, nämlich „die erkenntnistheoretische Dimension des Problems einer Vorschau in eine artgeschichtliche andere Verfassung“ (Sebald 1986:

²³ Das Zitat findet sich in Lem 1996: 51.

195). Dem Tierwesen in „Forschungen eines Hundes“ gelingt dieser Erkenntnisprung nur dadurch, dass er „die Voraussetzungen seines eigenen Daseins zerstört [...] als Versuch der Metamorphose“ (Sebald 1986: 195) worin man die abschließende Prognose des GOLEM erkennen kann, der den Menschen voraussagt, „daß ihr in ein Zeitalter der Metamorphose eintreten werdet [...] da sich der Mensch nur dadurch retten kann, daß er den Menschen preisgibt“ (Lem 1996: 205).

Wenn Sebald daher behauptet, „Bericht an eine Akademie“ sei ein Text, der uns „davon erzählt, daß nach uns die Maschinen kommen werden, ein Märchen also, das jetzt, da die Maschinen dabei sind, uns die Last des Wissens abzunehmen, in die Wirklichkeit übersetzt wird“ (Sebald 1986: 197), liest er Kafka ganz unverkennbar aus der warnenden Position Lems, dessen zentrale Gedanken über die absteigende Tendenz der Evolution aus „Golems Antrittsvorlesung“ im Kafka-Essay durchbuchstabiert werden. Für Sebald exemplifiziert der Entwicklungsgang von Rotpeter – dessen erzwungene Menschwerdung sein „homöostatisches Arrangement mit der Natur“ zerstörte, so wie sich bei uns als Spezies „das Leben immer weiter von den einfachen, eleganten Lösungen der Frühgeschichte entfernt“ (Sebald 1986: 198) – die in „Golems Antrittsvorlesung“ entfaltete Theorie einer durch eine negative Entwicklungslinie geprägten Evolution.

Betrachten wir exemplarisch eine Aussage aus dem Kafka-Essay:

Verglichen mit dem Wunder der *Photosynthese* ist die physiologische Konstitution des Menschen ein primitives Machwerk. Und der Erwerb der Fähigkeit, *über das eigene Leben nachzudenken*, machte aus dem *negativen Gradienten der Naturhistorie* vollends eine *abschüssige Bahn* (Sebald 1986: 198, meine Kursivierungen).

Ich habe in diesem repräsentativen Zitat einige Begriffe kursiviert, um besser zeigen zu können, wie konzentriert Sebald darin Lem verdichtet. Offensichtlich greift er direkt Formulierungen GOLEMs auf, etwa dessen Ermahnung: „Das Bauwerk ist weniger vollkommen als sein Erbauer. [...] HINSICHTLICH DER PERFEKTION DER LÖSUNGEN, DIE VON ORGANISMUS ZU ORGANISMUS GEFUNDEN WURDEN, IST IN DER EVOLUTION EIN NEGATIVER GRADIENT WIRKSAM“ (Lem 1996: 170). Diese ins Negative absteigende Adjustierung des Vektors im Evolutionsverständnis erläutert GOLEM wiederholt just anhand des Kontrasts zwischen Photosynthese und höheren Formen der Organisation von Leben, wie etwa hier:

Ihr habt zwei völlig verschiedene Dinge durcheinandergebracht, indem ihr den Grad an Kompliziertheit und den Grad an Vollkommenheit eines Bauwerks für Eigenschaften ansieht, die unlösbar miteinander verknüpft sind. Die Alge haltet ihr für

einfacher – folglich primitiver und folglich *niedriger* als den Adler. Aber diese Alge leitet die Photonen der Sonne in die chemischen Prozesse ihres Körpers, wie wandelt den Niederschlag kosmischer Energie direkt in Leben um und wird deswegen bis ans Ende der Sonne fortbestehen; sie nährt sich von einem Stern (Lem 1996: 172).

Nur *en passant* sei hier an das in die gleiche Richtung stoßende zweite Lem-Langzitat im Kant-Projekt erinnert, das mit der Frage beginnt, wie sich der evolutionäre Abstieg von biologischen Spitzenlösungen (wie der Verwandlung von Sonnenenergie in Lebenskraft) zu den schludrigeren Lösungen in Organismen, die bereits an der Verstopfung einer Arterie zugrunde gehen können, erklären lasse.

Offenkundig muss Sebald das von Lem im GOLEM-Monolog oft variierte Photosynthese-Beispiel – also die Frage, warum „die Evolution anfänglich molekular geniale Worte sprach, die mit lakonischer Meisterschaft Licht in Körper verwandelten, dann aber ins Stammeln geriet“ (Lem 1996: 173)²⁴, als sich evolutionär komplexere Wesen wie der Mensch herausbildeten, die „meilenweit davon entfernt [sind], die Photosynthese zu beherrschen“ (Lem 1996: 173) – derart eingeleuchtet haben, dass er es zweimal, bei Kant und Kafka, verwendete.

Überzeugt haben muss ihn ebenso GOLEMs These von der Herausbildung des Verstands als Folge der „schiefen Bahn“ (Lem 1996: 180), auf welche die Evolution geraten ist. „Und der Verstand“, fragt GOLEM rhetorisch, „steht sein Entstehen nicht im Widerspruch zum negativen Gradienten?“ (Lem 1996: 183). Seine desillusionierende Antwort: Der „negative Gradient [war] der Schöpfer des Verstandes“, da die Fortentwicklung von den eleganten Lösungen der Anfänge in physiologisch immer komplizierteren Lebewesen resultierte, die zunehmend einer Steuerung bedurften, weshalb man, so GOLEM XIV, sagen könne, „daß der Verstand ein katastrophaler Defekt der Evolution sei [...], ihr Zerstörer, der ihre Aufgaben annulliert und ihr selbst an den Kragen geht, sobald er nur ein entsprechend hohes Niveau erreicht hat“ (Lem 1996: 188)²⁵.

An solche Aussagen von GOLEM wiederum lassen sich leicht Thesen Sebalds anschließen wie jene, dass sich im nächsten Schritt „der Technoevolution die Naturgeschichte die ihr eingeschriebene Verfallsgeschwindigkeit vervielfacht [hat]“ (Sebald 1986: 200), da die sich „derzeit auf der nächsten evolutionären Leiter sich installierenden Maschinen“ (Sebald 1986: 198) unsere Gattung auf ein „transhumanes Leben“ (Sebald 1986: 197) hin konditionieren. Sebald greift

²⁴ Diese Stelle ist Sebalds Arbeitsexemplar grün angestrichen und durch die Marginalie „Body“ ergänzt.

²⁵ Vgl. auch: „Wäre [die Evolution] ein glänzender Konstrukteur gewesen, [hätte sie] niemals den Verstand hervorgebracht [...]“ (Lem 1996: 188).

damit zudem das GOLEM'sche Verständnis vom „Menschen als *Übergangswesen*“ (Lem 1996: 155) auf. Sebalds abgründig pessimistischer Essay schließt, im vorletzten Satz, mit diesem kulturkritischen Resümee, mit dem er sich auf die bei Lem imaginierte ‚Machtergreifung‘ der Maschine bezieht: „Unsere Mutation wird vollzogen sein, wenn die Rätselhaftigkeit des Menschen eingetauscht ist gegen die Geheimnislosigkeit der Maschine und wenn umgekehrt die Maschine dagegen sich sperrt, nach ihrem blueprint zu funktionieren“ (Sebald 1986: 201).

Nicht nur in diesen Ausblick ist der sich selbst ermächtigende GOLEM zu erkennen, der die Menschen von seiner erhöhten Warte aus belehrt, ebenso steht Lems Erfindung im Hintergrund von Sebalds Textbeobachtung, die Selbstzerstörung des tierischen Wesens in „Forschungen eines Hundes“ erschienen „vom Standpunkt einer souveränen Intelligenz her [...] als ein auf Weiterentwicklung ausgerichtetes naturhistorisches Experiment“ (Sebald 1986: 195). Dass „jeder evolutionäre Schritt nur eine Notlösung“ darstellt, ist nicht nur, wie Sebald behauptet, „in dem von Kafka gezeichneten Modell“ (Sebald 1986: 198) der Fall, sondern auch in der Vorlesung von GOLEM, ebenso wie die These, dass, was wir „als Leben erkennen, seine manifesten Ausformungen, aus der Bemühung [entsteht], der prinzipiellen Tendenz zur Entropie durch die Verwirklichung von stets elaborierteren Systemen entgegenzuwirken“ (Sebald 1986: 198).

Um also eine vorläufige Bilanz zu ziehen: Sebalds Kafka-Essay – so darf man in einer trefflichen englischen Formulierung festhalten – *has Lem written all over it*. Allerdings muss man einschränken, dass auch Pierre Bertaux' spekulativer Buchessay *La mutation humaine* (1963), dt. *Mutation der Menschheit* (1979) eine weitere wesentliche Folie für den Aufsatz darstellt, die Lems Argumentation ergänzt und komplementiert. Der Hölderlin-Renegat Bertaux sagt darin, verkürzt zusammengefasst, eine baldige genetische Anpassung der Menschheit infolge zunehmender Bevölkerungsexplosion und Technologisierung unseres Lebens voraus.

Diesen Gedanken appliziert Sebald auf Kafka, der in seinen Evolutionsgeschichten versuche, „die Permanenz der Krise und die damit notwendige Mutation der Menschheit begreifbar zu machen. Überleben werden diejenigen, die reibungslos funktionieren.“ (Sebald 1986: 201) Desweiteren zu nennen als philosophische Quelle für den Kafka-Essay wären noch die Ideen des bereits beim Handke-Essay erwähnten Paläoanthropologen Rudolf Bilz zur Entstehung der stabilisierenden „Mythologeme sinnvoller Ordnung und endloser Dauer“ sowie zur Funktion der als „identische Exekutiven“ (Sebald 1986: 199) bezeichneten Übereinstimmungen im Verhalten von Menschen und Tieren in Stresssituationen. Keiner der beiden Ideenlieferanten aber reicht im Kafka-Essay an die Bedeutung von Stanisław Lem heran.

Negative Polung der Naturgeschichte der Zerstörung

Mit dem Kafka-Aufsatz erreicht die konzentrierte Phase der Rezeption Lems von 1981 bis 1983 ihren Höhepunkt und im Grunde ihr Ende. Soweit ersichtlich, macht Sebald die hier skizzierte Lem-Rezeption zu einem, wenn nicht gar *dem* Vorreiter einer ernsthaften literarischen bzw. essayistischen Beschäftigung mit Lem durch deutschsprachige Autoren²⁶. So intensiv, wie Sebald dessen Texte aus *Imaginäre Größe* aufnimmt, zitiert und produktiv anverwandelt, verdeckt oder nicht, sowohl in literarischen wie essayistischen Kontexten – so abrupt endet Lems Präsenz in Sebalds Werk.

Bis auf eine Ausnahme: Im Februar 1992 hält Sebald im Rahmen einer Tagung zum Thema *Europäische Kultur: Chimäre oder Wirklichkeit?* den allem Anschein nach eilig zusammengeschusterten Vortrag, der „Europäische Peripherien“ betitelt ist. Rund eine Dekade nach der so überaus produktiven Entdeckung von Lem – Sebald hat sich im Laufe der 1980er Jahre die drei deutschen Sammelbände mit den gesammelten Essays sowie, noch 1990 oder danach, die Autobiografie *Wysoki Zamek*, dt. *Das hohe Schloß* besorgt – referiert er letztmals offen auf den polnischen Autor.

„Um Europaträume ging es damals“, so Jürgen Wertheimer über die von ihm organisierte Veranstaltung; Sebald jedoch nutzt die Gelegenheit zur Problematisierung „möglicher Fehlentwicklungen, die [er] bereits damals früh und punktgenau artikuliert und in schonungslos melancholischer ‚Ratlosigkeit‘ darstellte. Sebald war der einzige der ganzen Gruppe, der keinen Rat geben wollte“ (Wertheimer 2006: 66). Dergleichen scharfsichtige Skepsis war ein Kennzeichen von Sebalds Denken, weshalb er unter linksliberalen Intellektuellen, so auch in Tübingen, zumeist auf Widerspruch stieß: „Vielen Zuhörern“, so Wertheimer über die Reaktion des Publikums, „war das zuviel an Pessimismus. Manche reagierten regelrecht aggressiv auf die ganz unrhetorisch und fast emotionsfrei vorgetragenen Thesen“ (Wertheimer 2006: 66).

Lem wird im Vortrag, der sich vor allem auf Bertaux stützt, nur gestreift:

Aus dem status quo und aus den gegenwärtigen Perspektiven Prognosen zu extrapolieren, das hat, soviel wissen wir aus den Umwälzungen der letzten Jahre²⁷, kaum einen Sinn. Stanislaw Lem erinnert in der Einführung zu seiner *Summa technologiae* daran, daß die Utopisten des 19. Jahrhunderts eine uns heute sehr komisch erscheinende

²⁶ So vermag Biesterfeld bei einem 1988 gehaltenen Vortrag zum Thema zwar Einträge in Autorenlexika oder Zeitungszensuren zu nennen, aber kein einziges Beispiel für eine literarische Rezeption (vgl. Biesterfeld 1993: 128–138).

²⁷ Hier gemeint sind offenkundig das Ende des Kalten Kriegs, der Zusammenbruch des Ostblocks, und also das, was man in Deutschland, je nach Herkunft und Perspektive, als ‚die Wende‘ bzw. als ‚die Erfahrung der Niederlage‘ (Heiner Müller) bezeichnen könnte.

allerorten von Ballonen beflogene und allseits von Dampfkraft betriebene Welt sich vorgestellt haben. Es ist also für den eingeweihtesten Auguren genauso unmöglich wie für den ignorantesten Laien, aus dem, was Europa einmal war, bzw. was es heute ist, die Gestalt einer europäischen Zukunft abzuleiten (Sebald 1995: 65)²⁸.

Der Umstand der Unbestimmbarkeit einer kontingenten Zukunft jedoch hält Sebald keineswegs davon ab, dennoch Vorhersagen zu treffen, die erkennbar auf den Gedanken von Lem und Bertaux fußen. So behauptet er beispielsweise, dass der europäische Vereinigungsprozess ein Bestandteil „eines übergreifenden Vorgangs [ist], der, wie alle evolutionären Prozesse, regiert wird vom Prinzip der Programmlosigkeit“ (Sebald 1995: 65). Das aber ist just einer der Lehrsätze, die GOLEM XIV in seiner Antrittsvorlesung verkündet²⁹.

Ebenda zu finden ist auch die These, die Sebald zunächst auf Kafkas Evolutionsgeschichten anwendet, nämlich, dass die „Fähigkeit, alles möglichst geschwind und gründlich zu vergessen, die Voraussetzung für eine erfolgreiche Adaption an eine aus dem Naturzusammenhang restlos ausgelöste Existenz“ sei, da – analog zur Menschwerdung von Rotpeter – der Übergang vom Mensch zur Maschine anders nicht zu bewältigen sei. „Der Mensch [kann] sich nur dadurch retten, daß er den Menschen preisgibt“ (Lem 1996: 205), so schließt GOLEM seine Antrittsvorlesung. Diese Denkfigur wiederum wendet Sebald in Tübingen ironisch-polemisch auf die Deutschen an, welche, „was diese besondere Fähigkeit des Vergessens betrifft, [...] in den Jahren nach dem letzten Krieg mit gutem Beispiel vorangegangen sind“, indem sie „einen kollektiven Verdrängungsprozeß sondergleichen vollbracht [haben]“ (Sebald 1995: 67).

Der wesentliche Einfluss der Schriften von Lem aber besteht kaum in solchen Nachbeben, sondern in etwas ungleich Gewichtigerem: Das von GOLEM entworfene Denkmodell einer negativen Evolution verknüpfte sich bei Sebald so originell wie produktiv mit seinem vorbestehenden Interesse für das Naturgeschichtliche als Agenten destruktiver Prozesse. Diese Dimension der Naturhistorie interessierte Sebald bereits in seiner zu Beginn der 1970er Jahre entstandenen Dissertation (vgl. Schütte 2014: 144f.), doch als unter dem Einfluss von Lem die Vorstellung einer gleichsam dekonstruierten Sicht auf die Evolution hinzukam³⁰,

²⁸ Die angespielte Stelle ist zu finden bei Lem 1981: 15.

²⁹ Vgl. beispielsweise „Ihr seid entstanden, weil die Evolution ihr Spiel ohne System spielt, denn sie begnügt sich nicht damit, Fehler über Fehler zu begehen, geschweige denn, daß sie sich selbst für ihr Roulettspiel mit der Natur eine bevorzugte Taktik zurechtlegt: Sie wirft ihre Jetons auf alle freien Felder und spielt auf jede nur denkbare Weise“ (Lem 1996: 166).

³⁰ Hier kann nicht der Ort sein, Lems Theorie der Evolution differenzierter darzulegen, ich verweise auf die Ausführungen in Gräfrath 1996: 47–64, welcher die Leistung Lems im Kontext der

konnte sich eben jene bereits zitierte „katastrophale Konsequenz der schon *ab initio* auf evolutionären Fehlentscheidungen basierenden Anthropogenese“ (Sebald 2003:100) herausbilden.

Erst durch diese Umpolung des Darwin'schen Modells, dem nicht mehr ein progressiv-zielgerichteter Telos der Hervorbringung beständig ‚höherer‘ Lebewesen (sprich: gipfelnd im Menschen) innewohnt, sondern jener negative Gradient, der quasi von Notlösung zu Notlösung führt, vermochte sich das pessimistische Konzept einer Sebald'schen Naturgeschichte der Zerstörung herauszubilden, in dem die Katastrophe zum unvermeidlichen Ziel- und Endpunkt wird. Doch diese Verkettung von Sebalds Denken durch die Rezeption von Lems „Pasquill auf die Evolution“ (Lem 1981: 561) muss einer Germanistik zwangsweise entgehen, die diesen vitalen Einfluss übersieht und Sebalds Begriff der Katastrophe kurzsichtig auf Walter Benjamins Einfluss verengt, um dann wiederum viel zu verkürzend zu konstatieren: „Für Sebald ist diese Katastrophe der Zweite Weltkrieg und die Shoah“ (Banki 2016: 10).

Die Naturgeschichte der Zerstörung fand nicht nur einen prägenden Niederschlag in Sebalds melancholischer Weltanschauung, die wiederum in den essayistisch-literaturkritischen Schriften ihre Spuren hinterließ, wie hier gezeigt, sondern sich ebenso in Interviewäußerungen finden lässt. So benutzt GOLEM auffälligerweise innerhalb von sieben Buchseiten mindestens fünfmal die Fügung „negativer Gradient“ (vgl. Lem 1996: 180–187, *passim*), die dementsprechend nicht nur im Kafka-Essay auftaucht. In einem Rundfunkgespräch aus dem Jahre 1996 erläutert Sebald: „Es ist also fortwährend irgend etwas zu Gange oder im Gange, was den negativen Gradienten der Entwicklung noch negativer macht. Und insofern ist das einfach nicht aufhaltbar“³¹ (Sebald 2011: 149).

Das Kant-Projekt war ein Fehlstart. Das aus Lems Schriften inspirierte Denken aber durchdringt ab Mitte der 1980er Jahre ebenso das sich sukzessive herausbildende literarische Werk. So wird beispielsweise vor dem Hintergrund der Texte Lems erst richtig verständlich, warum es in Sebalds offiziellem literarischem

Evolutionen debatten kompetent darlegt. Abkürzend aber sei hier gesagt, dass Lem – analog und chronologisch vor den Thesen von Richard Dawkins' *The Selfish Gene* (1976) – den primären Akzent auf den Selbsterhaltungs- und Dominanztrieb der genetischen Codes verschiebt: „Euch ist bereits klageworden, daß es der Evolution weder um euch speziell noch um andere Wesen zu tun war, [...] sondern nur um den berechtigten Code [...] und eigentlich ist die Evolution nichts anderes als der Code selbst“ (Lem 1996: 160). Vgl. auch Majewski 2018: 147–226.

³¹ Vgl. auch: „Diese Kriegsgeschichten [...] sind für mich der Versuch der Darstellung einer kollektiven Demenz. Ich sehe das Ganze als naturhistorische Abläufe, die alle diesen negativen Gradienten haben, daß wir halt immer irrer werden“ (Sebald 2011: 114).

Debüt, *Nach der Natur* von 1988, heißt, die Evolution wirke „auch in und durch uns und durch / die unseren Köpfen entsprungenen / Maschinen“ (Sebald 1995b: 24). Mehr noch: erst in Kenntnis der Ausführungen der GOLEM'schen Antrittsvorlesung wird begreifbar, warum sich dem Maler Grünewald die Schöpfung, so eine vielzitierte Kernstelle von *Nach der Natur*, ein „Bild unserer irren Anwesenheit / auf der Oberfläche der Erde“ als „einer in abschüssigen Bahnen verlaufenden Regeneration“ (Sebald 1995b: 23) darstellt.

Der Plural der gebräuchlichen Metapher ‚abschüssige Bahn‘ erklärt sich nach meinem Dafürhalten daraus, dass GOLEM die Vielzahl der beständigen Anläufe und mannigfaltigen Irrwege der völlig planlos vorgehenden Evolution betont, die „in einer unaufhörlichen Kette von Fehlern bis zu euch [Menschen] gelangt ist“ (Lem 1996: 168f.), wobei – dies ja der springende Punkt seiner Argumentation – jede der zufällig gefundenen Lösungen unter dem Niveau des jeweiligen Problems bleibt, Komplikationen erzeugt und damit erst den regressiven Gradienten verursacht:

Die Evolution war auf die schiefe Bahn ständig wachsender Komplikationen geraten, es gab kein Zurück, denn je mehr miserable Techniken, desto mehr korrigierende Interventionen auf höherer Ebene und somit Störungen und somit neue Verwicklungen höchster Ordnung (Lem 1996: 180).

Sebald bleibt den bei seiner Lem-Lektüre gewonnenen Einsichten durchaus treu, wenn er für die Idee einer negativen Evolution poetische Bilder findet, wie etwa in *Nach der Natur* das körperlich schrumpfende Proletariat Englands³² oder den Artenschwund bei Flora und Fauna in literarischen³³ wie essayistischen³⁴ Texten beklagt. Offensichtlich betrachtet er ebenso die fortlaufende Reduktion der Biodiversität als naturgemäße Folge des negativen Evolutionstelos, das den Puls der Naturhistorie darstellt.

Unter derartig geweiteter Perspektive fällt dann auch die Erosion der Nordseeküste, die in *Die Ringe des Saturn* verhandelt wird, oder die als entropisch

³² „Es bahnen die stillen / Mutationen den Weg in die Zukunft. / Im Verlauf von drei Generationen / war die Arbeiterschaft von Manchester / zu einem Geschlecht von Zwergen geworden“ (Sebald 1995b: 84). Zur Sicherheit sei freilich angemerkt, dass dergleichen auffällige körperliche Degeneration unter Angehörigen der Unterschicht bis heute auf den Straßen der weniger wohlhabenden britischen Wohngegenden zu beobachten ist.

³³ Vgl. „Weniger wird das Leben, / alles nimmt ab, / die Proliferation / der Arten ist bloß / eine Illusion, und niemand / weiß, wo es hinausgeht“ (Sebald 1995b: 43).

³⁴ Im Versuch über Stifter zielt er ab auf dessen „naturphilosophische Klage über die eingehende Vielfalt und Substanz des organischen Lebens“, wodurch „Stifters große Erzählungen die Form restaurativ-konservativer Denkschriften angenommen haben“ (Sebald 1994b: 27).

verstandene Tendenz zum Verschwinden der Dinge und Lebewesen, die etwa dem melancholischen Austerlitz allenthalben ins Auge sticht, darunter:

Der Wellbrookbach, die Wassergräben und Teiche, die Sumpfhühner, Schnepfen und Fischreiher, die Ulmen und Maulbeerbäume, der Hirschgarten Paul Pindars, die Kopfkranken von Bedlam und die Hungerleider von Angel Alley, aus der Peter Street, aus dem Sweet Apple Court und dem Swan Yard waren verschwunden (Sebald 2001: 194).

Insofern entfällt die Dringlichkeit der Frage, inwieweit die evolutionstheoretischen Thesen Lems, anverwandelt von Sebald, zusammen mit weiteren Stichwort- und Ideengebern von Benjamin bis Bertaux und Bilz, und zum eigenwilligen Denkkonzept der Naturgeschichte der Zerstörung geronnen, sich mit den aktuellen „Erkenntnissen der Evolutionsbiologie und modernen Ökologie vereinbaren“ (Malkmus 2011: 217) lassen. Denn wie sich von selbst versteht, läuft Sebalds eigenwillige Sicht auf die Geschichte wie die der Natur nicht nur dem gegenwärtigen Wissensstand der Naturwissenschaft zuwider, sondern ebenso den überwiegend linksliberalen Glaubenssätzen der Geisteswissenschaften³⁵.

Hinzu kommt, dass Sebald das geschichtspessimistische Konzept einer de-saströsen Naturgeschichte ohnehin umfassend verstanden hat. So rechnet er die Zerstörungen, die der Prozess der Industrialisierung in der Natur und die Verheerungen, die der Kapitalismus in den Seelen der Menschen hinterlässt, ebenso dazu wie die aus dem anthropologisch verankerten Aggressionstrieb des Menschen resultierenden Genozide und den Krieg der Menschen gegen die Natur (etwa in Form von Brandrodungen); selbst Naturkatastrophen, die er als gleichgültige Gewaltakte der Natur gegen alles Leben auffasst, gehören für ihn dazu³⁶.

Blicken wir also am Ende dieses Durchgangs der literarischen wie essayistischen Schriften Sebalds zurück auf das hier Festgehaltene, so darf konstatiert werden, dass der gewichtige Einfluss, den die Begegnung mit den Schriften von Stanisław Lem auf Sebald gehabt hat, so unverkennbar wie bisher unbeachtet geblieben ist. Dessen imaginative Ausfabulierungen einer Zukunft, in welcher von

³⁵ Womit ich sagen will: dies disqualifiziert Sebalds Intervention in die in diesen Wissenschaften geführten Mehrheitsdiskurse nicht, sondern sollte vielmehr als Anregung zu einer (selbst)kritischen Überprüfung der Parameter ihrer jeweiligen Zuständigkeitsbereiche und Erkenntnisgrenzen anregen.

³⁶ Diese Sicht zieht sich von *Nach der Natur* bis zu *Die Ringe des Saturn* und zum Korsika-Projekt, wo der Erzähler „in der Herzgegend eine dumpfe, allmählich die Sinne abtötende Bedrängnis, eine Art Weltverlassenheit“ verspürt, die „herrührt von der in zunehmendem Maße in einen Zustand der Sprachlosigkeit mich versetzenden überall offenbaren Gewalt der Natur“ (Sebald 2008: 191).

uns erschaffene Denkkaparate den Menschen als handelndes Subjekt ablösen, waren für den technologiekritischen Sebald – der sich wehmütig zurücksehnte ins Zeitwellental seiner Kindheit im Allgäu, in der es noch „keine Maschinen [gab]“ (Sebald 2011: 87) – produktive Referenztexte zu Fragen des Posthumanismus.

Im Gegensatz zu dem in futurologischen Dingen durchaus ambivalenten Lem, hat Sebald sein (essayistisches) Schreiben als scharfe Warnung vor und melancholische Klage von einer technologisch dominierten Zukunft verstanden – jener Zukunft also, die in der längst angebrochenen vierten industriellen Revolution durch den einsetzenden Siegeszug der Künstlichen Intelligenz bereits zu unserer Gegenwart geworden ist.

Bibliografie

Quellen

- Sebald Winfried Georg (1986), *Tiere, Menschen, Maschinen*, in: *Literatur und Kritik* 2005/06: 194–201.
- Sebald Winfried Georg (1973), *The Revival of Myth. A Study of Alfred Döblin's Novels*, Phil. Diss., UEA Norwich.
- Sebald Winfried Georg (1980), *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, Stuttgart: Klett.
- Sebald Winfried Georg (1994a), *Bis an den Rand der Natur. Versuch über Stifter*, in: Sebald, *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt/M.: Fischer: 15–37.
- Sebald Winfried Georg (1994b), *Unterm Spiegel des Wassers. Peter Handkes Erzählung von der Angst des Tormanns*, in: Sebald, *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt/M.: Fischer: 115–130.
- Sebald Winfried Georg (1995a), *Europäische Peripherien*, in: Wertheimer (Hg.), *Suchbild Europa. Künstlerische Konzepte der Moderne*, Amsterdam: Rodopi: 65–67.
- Sebald Winfried Georg (1995b), *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Frankfurt/M.: Fischer.
- Sebald Winfried Georg (2003), *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung*, in: Sebald, *Campo Santo*, München: Hanser: 69–100.
- Sebald Winfried Georg (2008), *Aufzeichnungen aus Korsika. Zur Natur und Menschenkunde*, in: Bülow / Gfrereis / Strittmatter (Hg.), *Wandernde Schatten. W.G. Sebalds Unterwelt*, Marbach: DLA: 129–210.
- Sebald Winfried Georg (2011), *Auf ungeheuer dünnem Eis. Gespräche 1971 bis 2001*, Frankfurt/M.: Fischer.
- Sebald Winfried Georg (2001), *Austerlitz*, Frankfurt/M.: Fischer.

Studien

- Banki Luisa (2016), *Post-Katastrophische Poetik. Zu W.G. Sebald und Walter Benjamin*, München: Fink.

- Biesterfeld Wolfgang (1993), *Die Rezeption des polnischen Science-Fiction-Autors Stanislaw Lem in der BRD*, in: Wolfgang Biesterfeld, *Aufklärung und Utopie. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur Literaturgeschichte*, Hamburg: Kovac: 128–139.
- Esselborn Hans (2000), *Die literarische Science Fiction. Textband und Materialienband*, Hagen: Fernuniversität.
- Gräfrath Bernd (1996), *Lems ›Golem‹. Parerga und Paralipomena*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Klein Moritz (2019), *Traumarbeit als Wirklichkeitsdiagnostik in literarischen Künstlerkrankengeschichten. Eine komparatistische Fallstudie zu Heinar Kipphardts „März“ und W.G. Sebalds „Schwindel. Gefühle.“*, Phil. Diss., Saarbrücken.
- Lem Stanisław (1996), *Imaginäre Größe*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Lem Stanisław (1981), *Summa technologiae*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Majewski Paweł (2018), *Between an Animal and a Machine. Stanislaw Lem's Technological Utopia*, Berlin: Lang.
- Malkmus Bernhard (2011), *Das Naturtheater des W.G. Sebald. Die ökologischen Aporien eines ‚poeta doctus‘*, in: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 10: 210–233.
- Morgan Peter (2009), *›Your Story Is Now My Story‹: The Ethics of Narration in Grass and Sebald*, in: *Monatshefte* 101:2: 186–206.
- Öhlschläger Claudia, Niehaus Michael (2017) (Hg.). *W.G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler.
- Öhlschläger Claudia (2016), *Ethik kleiner Dinge*. Adalbert Stifter, Francis Ponge, W.G. Sebald, in: *Weimarer Beiträge* 3: 325–345.
- Preuschhoff Nicolai J. (2015), *Mit Walter Benjamin. Melancholie, Geschichte und Erzählen bei W.G. Sebald*, Heidelberg: Winter.
- Riedl Eva (2017), *Raumbegehren. Zum Flaneur bei W.G. Sebald und Walter Benjamin*, Frankfurt/M.: Lang.
- Rottensteiner Franz (1977), Stanislaw Lem: Imaginäre Größe, in: *Quarber Merkur* 46: 74–75.
- Ruprecht Lucia (2009), *Pleasure and Affinity in W.G. Sebald and Robert Walser*, in: *German Life and Letters* 62:3: 311–326.
- Rzeszotnik Jacek A. (2018), *Stanislaw Lems literarische Gedankenexperimente. Eine Essaysammlung*, Marburg: Böhner.
- Schröder Simone (2015), *Transient Dwelling in German-language Nature Essay Writing: Winfried G. Sebald's Die Alpen im Meer and Peter Handke's Die Lehre der Sainte-Victoire*, in: *Ecozon*: 25–42.
- Schütte Uwe (2014), *Interventionen. Literaturkritik als Widerspruch bei W.G. Sebald*, München: Edition Text & Kritik.
- Smoltczyk Alexander (1997), *Die Türme des Schweigens*, in: *Zeit-Magazin* 5: 10–17.
- Wertheimer Jürgen (2006), *Magische Verdichtung. Sebalds Wirklichkeitsbeschwörungen*, in: Wertheimer, *Sisyphos & Bumerang. Zwischenberichte*, Tübingen: Klöpfer und Meyer: 65–75.

Onlinequellen

- Jones M. (2001), *Outside the Box*, <http://www.newsweek.com/2001/10/24/books-outside-the-box.print.html> [Zugriff 17.9.2021].

DOI: 10.31648/pl.7855

ADAM MAZURKIEWICZ

University of Lodz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3804-6445>

e-mail: adammazurkiewicz@o2.pl

Doodle, czyli Lem cyfrowo odczytywany w poszerzonym polu literackim

Doodle, or Lem digitally read in an expanded literary field

Słowa kluczowe: remediacja, *doodle*, gra cyfrowa, roboty, groteska, Stanisław Lem, *Cyberiada*

Keywords: remediation, *doodle*, digital game, robots, grotesque, Stanisław Lem, *the Cyberiad*

Abstract

The article analyses how Stanisław Lem's writing is used in the doodle meant to honour the 60th anniversary of the publication of *The Astronauts* by this author (1951–2011). Nevertheless, it is the heroes of *The Cyberiad* that are employed in the game. The grotesque character of these stories corresponds to the aesthetics of the game, viewed not only in terms of a literary adaptation, but also as an illustration of the manner in which digital culture reaches for literary works. What can be seen is the lack of linguistic invention typical of Lem's stories: it is impossible to translate the writer's neologisms into a picture. This is the cultural price for converting literature into the language of images. The currently prevailing digital and audiovisual cultural paradigm undoubtedly affects the ways of reading texts which function within it. Yet at the same time, paradoxically, the traditional form of literature is still observable and thus new possibilities for its interpretation emerge. The pragmatic context signalled here is, however, only sketched on the margin of considerations about the somatic relations between the doodle and Lem's stories, to which the authors of the game refer.

Ewolucja technologiczna – wraz z legitymizującą ją kulturowo ideą „kultury 2.0”¹ – przyczyniła się w pierwszej fazie do przełamania linearnego porządku

¹ Przywoływanie obecne koncepcji „kultury 2.0” – zwłaszcza w kontekście instytucjonalnych przemian życia internetowego, jakich jesteśmy świadkami w związku z wprowadzeniem unijnej dyrektywy regulującej i reformującej kwestię praw autorskich, tzw. ACTA 2 (26 marca 2019) – zdaje się anachroniczne. Jest ono jednakże usprawiedliwione datą powstania omawianego tekstu kultury.

lektury oraz zatarcia wyraźnej granicy między pisarzem i czytelnikiem². Można przy tym dostrzec ewolucję tego zjawiska. Obecnie – co podkreśla Elżbieta Winiecka, analizując koncepcję literackości w Internecie – istotna staje się funkcjonalna interferencja pola literatury z innymi polami: mediów, artystycznym oraz nauki i technologii. W ten sposób, konkluduje badaczka, „utwory powstające na przecięciu tych [wymienionych wyżej – przyp. A.M.] obszarów, choć osłabiają tożsamość i autonomię pola literatury, otwierają zarazem nowe możliwości rozwoju zjawisk o genezie literackiej” (Winiecka 2020: 10).

Owe, jak je określa Winiecka, „zjawiska o genezie literackiej” można uzupełnić o inne, nawiązujące wprawdzie do literatury, lecz pozostające z nią w na tyle luźnych związkach, by niemożliwe było traktowanie ich jako „przekładu intersemiotycznego” (np. ekranizacji czy przeniesienia fabuły opowieści na karty komiksu). Jest to raczej zjawisko pozostające w relacji do medium literackiego intersemiotyczną parafrazą „arche-tekstu”. Parafraza ta może stać się zarazem punktem wyjścia do kolejnych odwołań, z których każde stanowi osobny/domknięty funkcjonalnie moduł większej całości. Mamy wówczas do czynienia z czymś na kształt questu, definiowanego przez Katarzynę Czarnecką jako „instrukcja” niezbędna dla podjęcia gry (Czarnecka 2017: 187). Jest to jednakże zespół informacji dość szczególny, bowiem nie przygotowuje do czynności „właściwej” (czyli grania), lecz stanowi integralną część rozgrywki. Pozwala też, według Espena Aarsetha, wprowadzić rozróżnienie między „prostym graniem”, którego celem jest zakończenie gry, a – stanowiącym istotę questu – graniem nastawionym na wykonywanie poszczególnych zadań (Aarseth 2004: 369). Tym samym jednak poszczególne parafrazy „arche-tekstu” przestają odwoływać wprost

Rok 2011 to czas dominacji – konstytutywnego dla kultury 2.0 – remixu i wiary w emancypacyjną moc kultury uczestnictwa. Miała ona stać się artystycznym wyrazem sieciowej demokracji, oddającej głos – w myśl Rancierenowskiej wykładni tego pojęcia – społecznie wykluczonym (Ranciere 2008: 23).

² Nie bez znaczenia dla przemiany kulturowych pozostaje wybuch w 2020 wybuch pandemii COVID-19. Jednakże proces przenoszenia rzeczywistości społecznej do sieci internetowej oznacza nie tylko nadejście „epoki ekranów” w wymiarze socjologicznym (autor koncentruje się w artykule na mediach społecznościowych), ale też związaną z nim przemianę praktyk lekturowych. Znajduje ona wyraz w cyfryzacji tekstów kultury, której przejawem jest koncepcja „litternetu”, powstała u progu epoki „kultury cyfrowej”. Twórca tego pojęcia, Piotr Marecki, definiował litternet jako świadectwo problematyzacji wieloaspektowości związków literatury z Internetem (Marecki 2002). Koncepcja ta, wraz z rozwojem sieci internetowej i oprogramowania, umożliwiającego poszerzenie sposobów jej wykorzystania, ewoluowała, toteż obecnie jest ona przede wszystkim świadectwem historycznym. Tym bardziej, że użytkownicy mediów cyfrowych współcześnie nie ograniczają się do digitalizowania zasobów literatury drukowanej bądź pozostawania (współ)autorami twórczości hipertekstowej.

do utworów, na których – paradoksalnie – konstytuują swe istnienie. Stają się składową nadrzędnej całości, nie tracąc zarazem aspektu ludycznego jako dominanty. Taka przemiana relacji „literacki »arche-tekst« – jego instrumentalne wykorzystanie” koresponduje z obserwowanymi współcześnie tendencjami do karnewalizacji współczesnej kultury (Grad, Mamzer 2004: 7–10; Kłocińska 2012: 117–134). Tę zaś dopełnia inny trend, polegający na infantylizacji dorosłych (Barber 2008: 36). Proces ten przejawia się w adresowaniu do nich tekstów kultury przynależnych dotychczas na mocy tradycji do sfery dzieciństwa, np. gier planszowych czy kolorowanek, intencjonalnie mających działanie antystresowe (Harper 2016; *Kocie życie* 2017; Kanarkowska 2019; Tonder 2019³). Teksty te są modyfikowane zarazem w taki sposób, aby ujednoznaczyć założonego odbiorcę jako tego, który – będąc dorosłym/intelektualnie dojrzałym – w świadomy sposób sięga po oferowany mu produkt, orientując się w jego kulturowym zakorzenieniu. Owe – nazwijmy je umownie, podążając tropem Barbera – „produkty tendencji do infantylizacji dorosłych” oferują wielopoziomą grę, adresowaną do odbiorcy, zdolnego rozpoznać zarówno jej reguły, jak i zakorzenienie w tradycji kulturowej i mechanizmy transformacji owej tradycji⁴. Na tym też polega różnica między odbiorem dziecięcym a dorosłym, akcentowana przez Jakuba Czopka: „Zabawa dorosłych nie jest dziecinna i nierozumna. Jest bardziej »dorosła« i »rozumna«, wobec czego staje się grą. Grą, która pozwala spojrzeć na otaczający świat z dystansem” (Czopek 2014: 60; badacz omawia zjawisko na przykładzie medium, jakim jest serial animowany, jednak charakteryzowane przezeń mechanizmy zdają się uniwersalne).

Reprezentatywnym pod tym względem przykładem tekstu kultury, podejmującego sygnalizowaną uprzednio złożoną grę z odbiorcą, jest *doodle* dedykowane Stanisławowi Lemowi w sześćdziesiątą rocznicę publikacji *Astronautów* (1951)⁵. Wbrew pozorom *doodle* nie został osnuty na motywach powieści, która była – zgodnie z informacją – pretekstem do jego powstania. Jego twórcy inspirowali się bowiem nie historią pierwszej pozaziemskiej wyprawy na Wenus, lecz utworami

³ O rynku gier planszowych i przemianach modelu tej rozrywki zob. Rzepka 2014: 72–75; na temat kolorowanek dla dorosłych zob. Andrysiak 2018: 121–135.

⁴ Jako kulturowy punkt odniesienia dla naszkicowanego tu procesu można potraktować opis mechanizmu przemiany znaczeń między tekstem oryginalnym i jego interpretacjami, zaobserwowany przez Matta Briggsa, analizującego przemiany w postrzeganiu roli widza programu telewizyjnego (Briggs 2012: 73).

⁵ *Doodle* dedykowane Lemowi reprezentuje osobny typ modyfikacji logo Googla, określane przez Antoninę Szybkowską i Barbarę Wolek-Kocur mianem „*doodla* interaktywnego” (Szybkowska, Wolek-Kocur 2014: 119). Był to też ówczesnie najbardziej zaawansowany technologicznie projekt, co zwróciło uwagę użytkowników Internetu, którzy przyjęli go z entuzjazmem.

składających się na dwa Lemowskie cykle: *Bajkami robotów* (1964) oraz *Cyberiadą* (1965). Jest to wybór – pozornie – dość nieoczywisty, biorąc pod uwagę kulturowe perypetie, które stały się udziałem obu tomów. Czymże innym bowiem, niż nieporozumieniem, pozostaje umieszczenie wybranych utworów o przygodach robotów na liście lektur w szkole podstawowej?⁶ Być może zadecydował o tym fakt, iż oba zbiory jako jedyne miały zostać w zamyśle pisarza opatrzone ilustracjami (ich autorami byli Szymon Kobyliński i Daniel Mróz⁷). Wprawdzie podporządkowana grotesce estetyka rysunków sugeruje dystans do ukazanego na kartach *Bajek robotów* i *Cyberiady* świata przedstawionego, niemniej już sama obecność elementów ikonicznych zdawała się – mylnie! – sugerować wiek projektowanego odbiorcy⁸. Podobnie mylące jest wrażenie, że „grywalna” modyfikacja logo Google adresowana została do nastoletniego użytkownika Internetu. Ten bowiem nie potrafiłby zidentyfikować pojawiających się nawiązań – zarówno literackich, jak i pozaartystycznych⁹.

⁶ Oprócz wybranych przygód Trurla i Klapaucjusza w latach osiemdziesiątych XX wieku na liście ówczesnych lektur uzupełniających wpisane zostały też pojedyncze utwory z cyklu *Opowieści o pilocie Pirxie* (1966; wyd. rozszerzone 1973), ostatnio zaś pojawiają się próby wykorzystania w edukacji Lemowskich dyktand (o ich recepcji *ad usum scholae* zob.: Kajtoch 2017: 117–118). Potyczki twórczości Lema z rzeczywistością szkolną to temat na osobne opracowanie; tu jedynie sygnalizujemy to zagadnienie, szczegółowo opisane przez Dorotę Michułkę i Alicję Mazan-Mazurkiewicz (Michułka 2021: 299–316; Mazan-Mazurkiewicz 2021: 317–337).

⁷ Gwoli ścisłości: Mróz jest autorem dwu serii ilustracji do *Cyberiady*: pierwsza została wykorzystana w edycji z 1965, a druga w wydaniu z 1972 roku (Gryglewicz 2015: 188). W niektórych wydaniach (np. z 2007 roku w edycji Wydawnictwa Literackiego) zrezygnowano z zamieszczenia ilustracji. Niemniej – na mocy tradycji – rysunki Mroza kojarzą się z oboma cyklami Lema jako ich integralna część. Fakt ten uświadamia uwaga Przemka Dębowskiego: „To jest pierwsze skojarzenie polskiego czytelnika: Lem to Mróz” (Dębowski online). Biorąc zaś pod uwagę wybory twórców gry sygnalizowane tu „powinowactwo z wyboru” obu artystów można odwrócić, bowiem dla wielu czytelników i miłośników grafiki książkowej „Mróz to Lem”, mimo że artysta ten ma w dorobku ilustracje również do prozy Sławomira Mrożka czy grafiki ogłaszane w „Przekroju”. Co więcej, nazwisko Mroza na tyle stało się identyfikowalne z groteskowymi opowieściami Lema, że Kobyliński zdaje się obecnie zapomniany jako grafik współpracujący nad edycją *Bajek robotów* ogłoszonych w Wydawnictwie Literackim w 1964.

⁸ Fakt ten uświadamiają zwłaszcza ryciny autorstwa Szymona Kobylińskiego, których poetyka „wymusza” na odbiorcy świadomość tradycji, którą przetwarza rysownik. Łatwiejsza natomiast jest identyfikacja kulturowego punktu odniesienia dla szkiców Mroza, jednoznacznie kojarzących się z tradycją krakowskiej „szkoły surrealizmu” (Gryglewicz 2015, 187–199).

⁹ Przykładem odwołań do rzeczywistości pozatekstowej jest pojawienie się w trzecim zadaniu *doodla* orbitera, którego kubiczny wygląd nawiązuje do pierwszego polskiego satelity naukowego typu skrzynekowego LEM [zał. 5a]; został on wystrzelony wprawdzie dopiero w 2013, jednak nazwę nadano mu 19 września 2011 (*doodle* pojawił się w sieci internetowej 23 listopada, zatem twórcy mieli potencjalnie czas, aby uwzględnić to wydarzenie). W grze okrąża on planetę, na którą wystrzeliwane zostają roboty; sama planeta jest zresztą również wzorowana na kształcie satelity

Zamysł gry z oczekiwaniami użytkownika pomysłodawcy programu, Marcina Wichary, sygnalizowany jest już w obrazku inicjującym rozgrywkę [zał. 1]. Zgodnie z poetyką *doodla* na plan pierwszy wysuwa się zdeformowane logo Googla¹⁰. Jest ono zarazem ukazane w taki sposób, aby – poprzez skojarzenie – odwoływało do Mrozowskiego projektu tytułu wkomponowanego graficznie w okładkę jednego z wydań *Cyberiady* (Chotomów 1991, nakładem oficyny Verba [por.: zał. 1 i zał. 6]). Stanowi przy tym tło dla postaci i akcesoriów (modelu związku chemicznego, narzędzi). Dodany w *doodlu* znak zapytania skrywa informację wyjaśniającą powody powstania gry, tj. wzmiankowaną uprzednio sześćdziesiątą rocznicę publikacji *Astronautów*; pojawia się też w niej adnotacja o inspiracji rysunkami Daniela Mroza, ilustracji do *Cyberiada* [zał. 2]. Co istotne: zestawienie obu informacji jest mylące, sugeruje bowiem udział Mroza w stworzeniu wizualnej strony powieści oraz paratektu, jaki stanowi okładka. Tymczasem twórcą okładki do edycji *Astronautów* z 1951 był Bolesław Penciak. Zastosowany skrót myślowy dodatkowo uświadamia, że *doodle* przeznaczony jest dla dojrzałego czytelnika, potrafiącego poprawnie zinterpretować krótką notkę. Mróz, owszem, był autorem jednej z ilustracji do *Astronautów*. Jednakże jej estetyka nie koresponduje ze znanymi z *Cyberiady* i *Bajek robotów* groteskowymi deformacjami [zał. 7].

Płaszczyzny wpisanej w *doodla* gry z Lemowskim pierwowzorem zdają się koncentrować wokół trzech zagadnień:

- wizualizacji literackiego pierwowzoru zaadaptowanego na potrzeby gry;
- świata przedstawionego;
- relacji gra – rzeczywistość pozatekstowa.

Ponizej omówmy je kolejno. Już teraz jednak należy zaznaczyć, że ich wydzielenie jest sztuczne i zostało dokonane dla większej klarowności wyводу. *De facto* artystyczna wizja, medium i technologia wykorzystana do jej realizacji stanowią – zgodnie z przywoływanym uprzednio rozpoznaniem Winieckiej – nierozzerwalny

LEM [zał. 5]. Gwoli ścisłości: satelita pojawia się też w drugim zadaniu, jednak nie pełni w nim zadanej funkcji.

¹⁰ Przybliżając ideę *doodle*, Antonina Szybowska i Barbara Wolek-Kocur zwracają odwagę na modyfikację oryginalnego logo tak, aby pozostawało ono rozpoznawalne: „Doodle przyjmują rozmaite formy, mniej lub bardziej odbiegające od oryginału. [...] Zdarza się, że [oryginalne logo – przyp. A.M.] bywa [...] niewidoczne, zawsze jest jednak jakiś pozwalający na jego identyfikację element” (Szybowska, Wolek-Kocur 2014: 119). Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia można jednakże w tym przypadku traktować deformację logo jako nawiązanie do rozwiązania zaproponowanego przez Kobylińskiego na potrzeby modyfikacji logotypu Wydawnictwa Literackiego na okładce *Bajek robotów* w edycji z 1964 roku [zał. 9].

splot umożliwiający nowe spojrzenie na, zdawałoby się, znaną opowieść o perypetiach robotów-konstruktorów.

Wizualizacja literackiego pierwowzoru zaadaptowanego na potrzeby gry

Na ekranie inicjalnym *doodla*, funkcjonalnie pełniącym rolę menu gry komputerowej, pojawia się scena intencjonalnie przywołująca skojarzenia z ilustracją Mroza do edycji *Cyberiady* z 1972 roku (autorką grafiki *doodla* jest Sophia Foster-Dimino) [zał. 3]. Zarazem jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że wykorzystane w grze przez projektantkę graficzne rozwiązania to hołd tyleż dla twórczości Lema, co – w pośredni sposób – również Daniela Mroza, którego twórczość graficzna nierozzerwalnie kojarzy się *Cyberiada*¹¹. Jednocześnie trudno oprzeć się wrażeniu, że dokonany przez twórców *doodla* wybór – tak literackiego „arche-tekstu”, będącego źródłem artystycznych aluzji, jak i ich wizualizacji – zdaje się podkreślać intersemiotyczną „nieprzekładalność” językowych gier Lema na obraz¹². Prawidłowość tę zdaje się oddawać ekran startowy gry, będący nie tyle cytatem, co parafrazą. Owszem, Trurl w obu przypadkach stylizowany zostaje na rodinowskiego *Mysłiciela* (1880), oraz jego fizjonomia – zgodnie z pierwotnym zamiarem ilustratora – wzorowana jest na Lemie¹³. Jednakże już towarzyszący Trurlowi ptak – przyjaciel robota usytuowany jest w *doodlu* inaczej niż

¹¹ Sam Lem był zresztą również zauroczony wyobraźnią plastyczną Mroza, czemu dał wyraz w jednym z listów: „[...] uważam Pana ryciny, ilustracje zawarte w moich książkach za najlepsze ze wszystkich, jakie kiedykolwiek miałem [...]. Gdybyś Pan bowiem, kochany Panie Danielu, nie był ani jednej mojej książki ilustrował, ani jednej okładki nie projektował (a doskonale noszę w pamięci choćby Pana okładkę do mojej Nocy księżycowej, oczywiście, tylko jako przykład, bo ja tu przecież nie mogę obrócić tego listu w katalog Pana prac) – tak samo zachwyciłbym się niewyczerpaną Pana pomysłowością i znakomitością Pana kreski a za skandal uważam to, że dzieło Pana nie zostało przynajmniej tak [...] wydane, jak to się stało z masą mało lub nic niewartych rzeczy w naszym kraju przez ostatnie dziesięciolecie” (Lem 1988: 37).

¹² Jako klucz interpretacyjny można pod tym względem potraktować związki Mrozowskiej interpretacji opowieści Lema z tradycją przywoływanej uprzednio szkoły „krakowskiego surrealistu” (Wincencjusz-Patyna 2015: 227; Gryglewicz 2015, 187–199).

¹³ Rozwiązanie takie można uznać za żart Mroza, jednak – na co zwraca uwagę Maciej Dajnowski, omawiając nurt twórczości groteskowej w prozie Lema – robot to przykład zastosowania groteskowej techniki obrazowania, łączącej elementy organiczne z mechanicznymi (Dajnowski 2005: 108). Biorąc pod uwagę wykorzystywany w opowieściach i Trurlu i Klapaucjuszu zabieg *reductio ad absurdum*, postać Lema-robota może być odczytywana jako przekształcony ikoniczny wizerunek człowieka, a jednocześnie autora-automatu, wpisującego w stworzone przez siebie postacie robotów własne sztuczne (w rozumieniu: niebiologiczne) doświadczenie „egzystencjalne”.

w literackim pierwowzorze; pełni też znacznie istotniejszą funkcję. Nie tylko bowiem „dostarcza” przycisk, umożliwiający rozpoczęcie gry, ale też w jej fabule odgrywa dość istotną rolę, związaną z celem, do którego dąży cała rozgrywka. To dzięki niemu bowiem użytkownik może gromadzić nagrody „zdobywane” po zakończeniu każdego etapu¹⁴.

Sama fabuła gry, jakkolwiek odwołuje się do konkretnych utworów obu cykli, różni się od konwencjonalnej adaptacji dzieła literackiego na potrzeby innego medium (w tym przypadku gry): nie jest to wyłącznie medialny przekład czy wariacja na tego temat, lecz tekst kultury, który należy postrzegać jako niezależny i samodzielny¹⁵. Fakt ten uświadamia specyfikę remediacji, z którą mamy do czynienia w *doodlu*. Anna Śłószarz podkreśla, że zabieg ten związany jest nie tylko z przeniesieniem treści z jednego medium do innego, lecz – przede wszystkim – transformacją, a nawet zmianą systemu znaczeń pierwowzoru (Śłószarz 2017: 284)¹⁶. Modyfikacja sensów wynika – co podkreślają Mirek Filiciak i Alek Tarkowski – z samej istoty mediów cyfrowych: „Stare formy zmieniają się pod wpływem swoich następców. Nadawcy reagują więc na pojawianie się konkurencyjnych form, zmieniając własne media. Ewoluuja też przyzwyczajenia

¹⁴ Naszkicowane tu rozwiązanie ewokuje rozrywkowy charakter rozgrywki, uświadamiając różnicę między akcentem uwagi kładzionym przez twórców *doodla* na ludyczny aspekt rozgrywki, a twórczością Lema, w której pierwiastek humoru jest wprawdzie istotny, jednak wtórny wobec podejmowanych kwestii cywilizacyjnych.

¹⁵ Jednocześnie relację łączącą Lemowskie opowiadania i *doodla* można rozpatrywać w szerszej perspektywie, zaproponowanej przez Elżbietę Winiecką jako klucz interpretacyjny dla jej poszerzonego pola literackiego: „Adaptacja cyfrowa dzieła literackiego staje się wypowiedzią na temat kondycji i losu literatury w świecie multimediów, także metarefleksją o istocie i granicach literackości, które są nieustannie przekraczane” (Winiecka 2020: 126). Przywołane tu spostrzeżenie badaczki uświadamia zarazem, w jaki sposób redefiniowana zostaje kategoria cyfrowej adaptacji tekstu kultury: *doodle* – pozostając dziełem osobnym – właśnie z uwagi na funkcjonowanie w sieci internetowej cechuje się właściwościami, które Winiecka rezerwuje dla adaptacji cyfrowych: jest intermedialny, procesualny i zdarzeniowy, potencjalny, przygodny oraz pozbawiony fizyczności (Winiecka 2020: 97).

¹⁶ Rozpoznanie Śłószarz można uzupełnić rozważaniami poszerzającymi perspektywę, w jakiej postrzegane jest zjawisko remediacji, tj. problematyzującymi relację „starych „ i „nowych” mediów; zwracają na to uwagę autorzy kompendium poświęconego mediom cyfrowym: „Należy [...] zadać sobie szereg pytań odnośnie [...] postulatów dotyczących definiowania nowych mediów jako autentycznego novum. Czy rozwój mediów jest procesem gwałtownych przemian i radykalnych rozłamów z przeszłością? Czy medium może wyjść poza swój kontekst historyczny, by stworzyć »zupełnie nowy język«? Czy rzeczywiście każde medium posiada jakąś fundamentalną, unikatową istotę (która nie jest tym samym, co jego cechy charakterystyczne warunkujące sposób, w jaki jest ono przez nas używane)? Pytania te wydają się szczególnie istotne w odniesieniu do mediów cyfrowych, które w dużej mierze opierają się na hybrydach, konwergencjach i transformacjach starszych mediów” (Lister, Dovey, Giddings, Grant, Kelly 2009: 100).

odbiorców. Media cyfrowe nieustannie remediują więc swoich poprzedników” (Filiciak, Tarkowski online).

Niekiedy „przesunięcia”, o których wspomina Ślósarz, polegają – jak w odniesieniu do ptaszka czy kota, wędrującego z Trurlem¹⁷ – na pojawianiu się bohaterów epizodycznych w roli odmiennej niż w „arche-tekście”; takimi są w ilustrowanych edycjach *Cyberiady* zwierzęta, występujące jedynie na dołączonych do opowieści rycinach. W *doodlu* nie mamy też zachowania wierności fabułom poszczególnych opowieści Lema, jakkolwiek można odnaleźć wyraźne nimi inspiracje na poszczególnych etapach rozgrywki; widoczne jest to zwłaszcza w inicyjalnej rozgrywce, do której weny dostarczyła *Maszyna Trurla* (1964) z tomu *Bajki robotów*¹⁸. Przeciwnie jednak do literackiego pierwowzoru automat nie porzeka na podawaniu błędnego wyniku jednego działania¹⁹. W zamian wymaga od gracza rozwiązania kolejnych równań, zaś poprawny wynik wprawia urządzenie w coraz większą frustrację (wyraża się ona drżeniem urządzenia i komiksowymi obłokami pary, wydobywającymi się z jej „głowy”²⁰), prowadzącą do

¹⁷ W książkowej wersji *Cyberiady* pojawia się on na rysunku, towarzysząc Klapaucuszowi na ilustracji dołączonej do opowiadania Lema pt. *Bajka o trzech maszynach opowiadających króla Genialniona* (Lem 1972a: 313). W *doodlu* kot prowadzi Trurla do ostatniego zadania [zał. 4], przyjmując rolę przewodnika, wskazującego wędrowcowi drogę.

¹⁸ Kwestia relacji literacki „arche-tekst” – inspirowany nim *doodle* to osobny problem. Biorąc zresztą pod uwagę rozpoznanie Siegfrieda Zielinskiego, trudno mówić o następstwie czasowym w mediach digitalnych: „Punkt wyjścia i znikający punkt konstrukcji nie jest już [...] niczym obiektywnie istniejącym, ale estetycznym pozorem, którego spektakularną postać można przetwarzać na różne efekty” (Zielinski 2014: 220).

¹⁹ „Konstruktor Trurl zbudował raz ośmiopiętrową maszynę rozumną [...] i bardzo zadowolony z siebie, pogwizdując od niechcenia, niejako z czczego obowiązku rzucił sakramentalne pytanie, ile jest dwa razy dwa? Maszyna ruszyła. Najpierw zapaliły się jej lampy, zajaśniały obwody, zahuczały prądy jak wodospady [...]. Nareszcie, kiedy Trurla porządnie już zniesmaczył takki rwetes, maszyna zahamowała gwałtownie i rzekła gromowym głosem: SIEDEM!” (Lem 2007: 186–187). Osobną kwestią jest, do jakiego stopnia twórcy *doodla* przywołują owym działaniem nie tylko *Bajki robotów*, ale parafrazują egzemplifikację kategorii fantastyczności z Fantastyki i futurologii: „Kwadratowa tęcza to obiekt fantastyczny niewątpliwie, ale czy można nazwać fantastycznym takie dodawanie, w którym dwa a dwa daje siedem?” (Lem 1973: 17).

²⁰ Być może twórcy *doodla* wzorowali się tu na manifestacji złości przez Kaczora Donalda, jednej z ikonicznych postaci komiksów i kreskówek Walta Disneya. Przedstawiany jest on zazwyczaj jako choleryk, niepotrafiący panować nad swymi emocjami. Antropomorfizacja maszyny w *doodla* multiplikuje element humoru; roboty to przecież – zgodnie ze stereotypem funkcjonującym w wyobraźni zbiorowej – urządzenia nieumiejące odczuwać emocji, ani w jakikolwiek sposób je wyrażać (wyjątkiem pod tym względem pozostają C3PO i R2D2 z uniwersum kulturowego „Gwiezdne Wojny”). Tymczasem maszyna w *doodla* nie tylko potrafi okazywać złość/frustrację, ale i zadowolenie/satysfakcję, której źródłem są błędne odpowiedzi gracza. Przeciwnie Trurl: ten mimiką i gestykulacją „nagradza” jedynie poprawne odpowiedzi. Jest więc – w relacji do maszyny, z którą został w grze skonfrontowany – ograniczony w swych emocjach.

autodestrukcji²¹ (rozpad maszyny kończy każde z zadań; związane jest to z koniecznością wydobywania jednego z ich elementów konstrukcyjnych tak, aby powstało z nich urządzenie finalne). Z kolei Gębon z *Wyprawy szóstej, czyli jak Trurl i Klapaucjusz demona drugiego rodzaju stworzyli, aby zbójcę Gębona pokonać* – wbrew pierwowzorowi – nie napada na Trurla i Klapaucjusza (który zresztą w tym, podobnie jak w poprzednim, epizodzie *doodla* nie pojawia się w ogóle); przeciwnie: jest poszkodowanym, bowiem skutek działania Trurla (a *de facto* sterującego nim gracza²²) ulega zniszczeniu.

Całością organizującą fabułę nadrzędną wobec kolejnych wyzwań, jest zbieranie elementów istniejących maszyn – tych samych, które uległy zniszczeniu wskutek aktywności gracza – po to, aby stworzyć inną; jest to ostatnie zadanie gracza, polegające na uruchomieniu urządzenia wytwarzającego wszystko na literę „N”; przypomnijmy, że w wersji książkowej przygoda ta, zatytułowana *Jak ocalał świat* (1964), pierwotnie umieszczona była w *Bajkach robotów*, podobnie pierwsze zadanie w *doodlu*, inspirowane wzmiankowaną wyżej *Maszyną Trurla*.

Tym samym zmianie wobec literackiego „archo-tekstu” ulega również relacja, jaka zachodzi między poszczególnymi opowieściami. Zarówno bowiem w *Cyberiadzie*, jak i *Bajkach robotów* poszczególne utwory stanowiły osobne, domknięte fabularnie opowieści, które łączyło jedynie to samo uniwersum świata przedstawionego, zamieszkałego przez roboty; potencjalnie zatem można byłoby

²¹ I w tym przypadku fabuła została zmieniona w relacji do pierwowzoru: maszyna nie obstaje przy swoim do końca; nie jest też zasypana wywołaną przez siebie lawiną. Przypomnijmy: „W dół poszła lawina olbrzymich skalnych złomów. Echo grzmotów toczyło się jeszcze przez dolinę [...], kiedy obaj przyjaciele [...] ujrzeli maszynę, jak leżała pogruchotana i spłaszczona wywołanym przez siebie skalnym obwałem, z olbrzymim głazem pośrodku [...], który przełamał ją niemal na pół. [...] Maszyna ruszała się jeszcze słabo i słuchać było, jak w jej wnętrzu z gasnącym hurkotem coś krąży.

– A więc taki twój niesławny koniec i dwa a dwa jest dalej – zaczął Trurl, lecz w tejże chwili maszyna zaszumiła słabo i niewyraźnie, ledwo słyszalnie, po raz ostatni wybełkotała: – SIEDEM. Potem coś cienko zgrzytnęło w jej wnętrzu, kamienie posypały się z wierzchu i zamarła, przeistoczona w bryłę martwego żelastwa” (Lem 2007: 200–201).

²² Na migotliwy status użytkownika cyfrowego tekstu kultury wskazywał niegdyś Ryszard Kluszczyński: „Odbiorca-interaktor przejmuje zadanie wykonania, rozwinięcia bądź powołania do istnienia dzieła sztuki w jego owej, performatywno-kontemplatywnej postaci, którą to postać można określić jako meta-performatywną” (Kluszczyński 2010: 133). Tym samym odbiorca staje się zarazem awatorem, którego ruchami kieruje, a jednocześnie – wspólny z programistami – autorem opowieści, stanowiącej fabułę *doodla*. Dzieje się tak zgodnie z prawidłowością zauważaną przez Espena Aarsetha, według którego digitalizacja współbrzmi z partycypacyjną naturą doświadczenia czytelnika/pisarza/gracza/użytkownika przejmującego rolę już nie interpretatora, ale też instancji interwencyjnej; w ten sposób czytelnik-współautor przejmuje kontrolę nad (współ)tworzoną przez siebie opowieścią (Aarseth 2014: 15).

je poznawać w dowolnej kolejności. Inaczej w *doodlu*: tu kolejne przygody powiązane są ze sobą w taki sposób, że niemożliwe jest pominięcie którejs z nich (bądź wybór kolejności rozwiązywania zadań), aby przejść do kolejnego etapu²³. Wynika to z konieczności „przejścia” przez wszystkie etapy rozgrywki (fabularnie zostaje owa konieczność umotywowana, o czym wyżej, zbieraniem elementów konstrukcyjnych, niezbędnych do stworzenia przez Trurla własnej maszyny).

Świat przedstawiony

Wbrew sugerowanej wyżej nieoczywistości, wybór spośród bogatej twórczości Lema opowieści o Trurlu i Klapaucjuszu jako tematu *doodla* jest nieprzypadkowy. Biorąc pod uwagę tematykę *Bajek robotów* i *Cyberiady*, można odczytywać inspirowany nimi tekst kultury jako kontynuację gry zaproponowanej czytelnikowi przez Lema: oto użytkownik programu steruje robocim awatarem w świecie, w którym – zgodnie z literackim pierwowzorem – istotami myślącymi są automaty. Co więcej: czyni to, posługując się technologią umożliwiającą działanie w rzeczywistości wirtualnej. Można by zatem uznać *doodla* za – umożliwioną dzięki rozwojowi technologii – realizację Lemowskiego zamierzenia stworzenia rzeczywistości w pełni sztucznej tak, jak sztuczni są Trurl i Klapaucjusz, funkcjonujący w realiach, w których człowiek (a szerzej – życie białkowe) należy do zamierzchłej, legendarnej przeszłości. Pokrewną wpisaną w rzeczywistość *Cyberiady* wizję, odczytywaną przez pryzmat współczesnej wrażliwości,

²³ Naszkicowane tu rozwiązanie potwierdza zasadność traktowania fabuły *doodla* jako odpowiednika questu w przywoływanym uprzednio jego rozumieniu przez Aarsetha jako wykonania pojedynczego, domkniętego fabularnie zadania w ramach nadrzędnej całości (Aarseth 2004: 369). Należy przy tym pamiętać o jednej zasadniczej różnicy pomiędzy rozumieniem przez Czarnecką questu jako tekstu kultury konstytuowanego przez zagadkę, a sposobem wykorzystania go w interaktywnej rozgrywce. Nie mamy w niej bowiem do czynienia z jakimkolwiek odwołaniem (nawet biorąc pod uwagę potencjalne modyfikacje) do zagadki jako osobnego tekstu kultury. W samej strukturze gry pojawiają się podpowiedzi, uniemożliwiające błędne rozwiązanie stawianych przez gracza zadań [zał. 8]. Owszem, użytkownik może celowo podawać niepoprawne odpowiedzi, nie ma to jednakże żadnego wpływu – poza wydłużeniem czasu gry – na wynik rozgrywki.

Osobną natomiast kwestią pozostaje możliwość przywołania zagadki jako klucza interpretacyjnego w odniesieniu do beletrystyki Lema, w której nie zawsze zyskuje ona zresztą rozwiązanie, pozostawiając odbiorcę w stanie niepewności; przykładem służy nie tylko powód znikania zwłok ze *Śledztwa* (1959), ale i status rzeczywistości protagonisty, a zarazem pierwszoosobowego narratora *Wizji lokalnej* (1982). Zwraca na to uwagę Wojciech Kajtoch, akcentujący funkcjonalizację wykorzystania chwytu nierozwiązanej zagadki jako refleksji nad możliwościami poznawczymi człowieka (Kajtoch 2013: 196).

odnajdujemy w rozważaniach Jeana Baudrillarda, kreślącego wizerunek *homo cyberneticus*:

Jeśli elektronikę i cybernetykę traktować jako poszerzenie umysłu, to umysł nasz stał się w pewnym stopniu sztuczną naroślą organizmu, w istocie rzeczy więc nie należy już wcale do organizmu. Dokonano hipostazy umysłu do modelu, by lepiej zoperacjonalizować jego funkcje; uczyniono zeń protezę w obrębie organizmu [...]. I podobnie ma się rzecz z całym organizmem: jeżeli wszystkie mechaniczne i energetyczne protezy traktować jako naroślą organizmu, wtedy sam organizm staje się sztuczną naroślą człowieka, a człowiek – sztuczną naroślą swych własnych protez (Baudrillard 1994: 248).

Zaproponowane przez Baudrillarda spojrzenie na relację między biologią i technologią jest – w odniesieniu do prozy Lema – jedynie pozornie ahisteryczne, o czym świadczy uwaga z *Summa technologiae* na temat możliwej ewolucji człowieka związanej z przeniesieniem świadomości w maszynę²⁴.

Jednocześnie ograniczenia *doodla* jako audiowizualnego tekstu kultury sprawiają, że unieważnione zostają gry językowe, będące rudymmentarnym elementem humoru *Cyberiady* i *Bajek robotów*. Brak w programie refleksji na temat językowego charakteru Lemowskiej rzeczywistości, co związane jest z faktem, iż – przeciwnie do literackiego pierwowzoru – nie został utworzony z języka. Rzeczywistość ukazana w *doodlu* przestaje być konstruktem językowym, poznawanym w sposób niezapośredniczony, werbalny. Przeniesiona w virtual reality, domaga się – w myśl sugestii Sideya Myoo [właśc. Michała Ostrowickiego] – podwójnego zapośredniczenia, związanego z powstaniem języka wykorzystywanego w technologii, który służy komunikowaniu się ludzi lub urządzeń, a jednocześnie stworzeniem metajęzyka, mającego na celu kodowanie ludzkiego języka w języku technologii (Myoo 2010: 49). Jednocześnie zaś, z uwagi na wizualny charakter *doodla* jako tekstu kultury, można odnieść do niego konstatację Myoo na temat „szumu komunikacyjnego”, towarzyszącego przekazowi face to face: „Komunikacja w środowisku elektronicznym, jako pozbawiona niewerbalnych komunikatów, jest nastawiona na informowanie, które [...] nie zaburza komunikacji” (Myoo 2010: 50). Dzięki tej prawidłowości rozgrywka w *doodlu* – podobnie jak w każdej grze – może zostać ukończona.

²⁴ Jako negatywny punkt odniesienia dla Lemowskiej wizji cyborgizacji można by przywołać *Starość aksolotla* (2015) Jacka Dukaja. W utworze tym, na skutek kataklizmu, ginie wszelkie życie białkowe. Ocaleni jedynie ci, którzy zdążyli przenieść świadomość do rzeczywistości wirtualnej. Stopniowo jednak istniejący jako cyborgi dążą do odtworzenia naturalnego życia, wykorzystując do tego celu technologię.

Relacja gra – rzeczywistość pozatekstowa

Co istotne: finał ten nie musi oznaczać końca rozgrywki, bowiem gra każdorazowo jest modyfikowana i w kolejnych uruchomieniach różni się szczegółami; jest to możliwe dzięki wykorzystaniu technologii Web Storage, umożliwiającej „zapamiętanie” czy korzystano z gry na danym urządzeniu już wcześniej (Nawrocki, Mamla 2015: 55–73). Zarazem zmiany te dotyczą jedynie przedmiotów na literę „N”, które tworzy maszyna w ostatniej rozgrywce, toteż można traktować je w kategoriach żartu autorów *doodla*; nie mają one też żadnego wpływu na przebieg gry (Zalewski, online).

Dzięki temu gra zbliża się w swej zaplanowanej chaotyczności do doświadczenia życiowego użytkownika, a jednocześnie uświadamia własną nieprzekładalność na środowisko inne niż cyfrowe. Wynika to z faktu, że mamy w *doodlu* do czynienia z wewnątrztekstową rzeczywistością wzorowaną nie tyle na linearnym porządku literackiego, drukowanego pierwowzoru (kwestia zmian fabularnych jest w tym momencie drugorzędna), lecz – aby pozostać przy zjawiskach z kręgu „sztuki słowa” – literaturze hipertekstowej. I podobnie jak jest ona niemożliwa do „przeniesienia” w medium analogowe (druk), również użytkownik *doodla* nie może wykorzystać pełni jego zaprojektowanych możliwości poza środowiskiem cyfrowym (np. w grze planszowej); owa niemożność związana jest z tym, że nośnik *doodla* przestaje pełnić rolę jedynie medium, stając się integralną częścią tekstu kultury.

Jednocześnie, pamiętając o prawidłowości zauważanej przez Myoo w związku z charakterem zapośredniczonej cyfrowo sytuacji komunikacyjnej, kiedy patrzy się na perypetie awatara gracza, trudno nie oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia ze zjawiskiem, które Wiesław Sztumski określa mianem mechanomorfizmu, tj. upodabniania się ludzi do maszyn (zob.: Sztumski 2012: 369). W grze inspirowanej przygodami Trurla i Kłapaucjusza zjawisko to można dostrzec na poziomie decyzyjnym: gracz kieruje się nie empatią (jak w codziennych relacjach interpersonalnych), lecz skutecznością, pozwalającą mu osiągnąć cel, tj. wygrać. Nie musi przy tym przeżywać dylematów związanych z własnymi etycznie decyzjami, dla podjęcia których odwoływałby się do swego pozaartystycznego doświadczenia. Nie zapominamy jednak, że *de facto* awatarem kieruje gracz-człowiek, nawet jeśli przyjmuje rolę mechanizmu na potrzebę odgrywanej roli.

Mechanomorfizmowi sprzyja minimalistyczna estetyka gry, wykluczająca pogłębione zaangażowanie emocjonalne, prowadzące do identyfikacji z odgrywaną przez siebie postacią²⁵. Świat przedstawiony gry jest umowny, ograniczony do

²⁵ Sama rozgrywka i system podpowiedzi rozwiązań wzorowane są na grze *Machinarium* (Dvorsky 2009); do pewnego stopnia mamy tu do czynienia również z analogiczną wizją świata

tego, co niezbędne, aby możliwa stała się rozgrywka. Intencjonalnie uproszczona kreska i czarno-biała kolorystyka – sugerujące intencjonalnie „brulionowy” charakter *doodla* – wynika zresztą z leksykalnego znaczenia terminu, wykorzystwanego na określenie omawianego tu tekstu kultury (*doodle* – z ang. gryzmoły). Do zabiegów uświadamiających fikcyjność sytuacji należy również system podpowiedzi, z których może skorzystać gracz nieradzący sobie z kolejnymi zadaniami; z perspektywy remediacji można uznać je za przejaw tego, co Jay Bolter i Richard A. Grusin określają mianem hipermediacji, tj. takiego przeniesienia „arche-tekstu”, które ostentacyjnie „przypomina” o istnieniu medium, stając się „manifestem kreacji przestrzeni multimedialnej w rzeczywistości fizycznej” (Bolter, Grusin 2000: 34)²⁶. Sygnalizowane tu zabiegi mają charakter emersyjny (Kubiński 2014). Zwracając uwagę użytkownika-gracza na zabiegi związane z deziluzyjnością, twórcy *doodla* „odtwarzają” w cyfrowym medium estetykę groteski, której podporządkowany został literacki „arche-tekst”.

Obrane rozwiązania sprzyjają ukazaniu w ostentacyjny sposób fikcyjności sytuacji, w jakiej znajduje się gracz, kierujący awatarem, wpisując się zarazem w tendencję do kulturowej infantylizacji²⁷. Podkreśla to prostota inicjalnego zadania, polegającego na wykonywaniu podstawowych zadań (dodawaniu) cyfr w zakresie siedmiu. Równie jednak mało wyrafinowane intelektualnie są pozostałe zadania: rola użytkownika ograniczana zostaje niekiedy, jak w rozgrywce trzeciej, do użycia przycisku w grze zręcznościowej tak, aby bombardować wrogą planetę robocimi niemowlętami (inspiracją była *Wyprawa Czwarta, czyli jak Trurl kobietron zastosował, królewicza Pantarktyka od mąk miłosnych chcąc zbawić i jak potem do użycia dzieciomiotu doszło*, 1965); z kolei w innym zadaniu (etap drugi inspirowany *Wyprawą szóstą, czyli jak Trurl i Klapaucjusz demona drugiego*

postludzkiego, w którym jedyną formą inteligentnych bytów są roboty. Inspirowane tą grą – wspólnie z estetyką ilustracji Mroza – wydaje się również wykorzystanie w *doodlu* dwuwymiarowej grafiki, przywołującej tyleż skojarzenia z prostymi formalnie logicznymi gramami cyfrowymi karcianymi i planszowymi (np. mahjong, solitaire, szachy), co produktami edukacyjnymi.

²⁶ [“Hypermediacy can also manifest itself in the creation of multimedia spaces in the physical world”]. Nie należy przy tym zapominać, że przywołani tu badacze pojęcie remediacji – co wpiśywałoby się w założenia *doodla*, inspirowanego prozą Lema – odnoszą do wizualnego aspektu desingu stron internetowych, programów multimedialnych i gier wideo (zob.: Bolter, Grusin 1993: 327 [“In digital media, the practice of hypermediacy is most evident in the heterogeneous, windowed visual style of Word Wide Web pages, the desktop interface, multimedia programs, and video games”]).

²⁷ Z sygnalizowanej tu perspektywy nieprzypadkowe zdaje się przywołanie *Maszyny Trurla* jako pierwowzoru inicjującej *doodla* rozgrywki. Przypomnijmy: opowieść Lema należy do cyklu *Bajki robotów*. Termin ten, interpretowany z perspektywy użycia w języku codziennym, tożsamy jest z opowieścią dla dzieci.

rodzaju stworzyli, aby zbójcę Gębona pokonać) zadanie gracza polega na ustaleniu amplitudy, kształtu i fazy „fali informacyjnej” aby zleceniodawca (tj. Gębon) mógł zostać pochłonięty przez papierową wstęgę, na której zapisana została „fala informacyjna” gromadząca dane z ruchu cząsteczek powietrza.

* * *

Remediacja, proponowana przez twórców *doodla*, umożliwia – dzięki zmianie kodu semantycznego – odświeżenie sensów wpisanych w *Cyberiadę* i *Bajki robotów*²⁸. Proces „przepisywania” w cyfrowe środowisko utworów Lema uświadamia zarazem możliwości nowych mediów, które nie są, jako medium, neutralne. Problematyzowane stają się bowiem za ich pośrednictwem sfery ludzkiej aktywności dotychczas traktowane jako odrębne, a nawet niekiedy przeciwstawiane sobie: sztuka i nauka²⁹. Tymczasem w ramach paradygmatu cyberkulturowego to, co odrębne, staje się nową jakością, podporządkowaną idei syntopii (określenie Ernsta Pöppela³⁰). Zgodnie z pierwotnym znaczeniem określana tym mianem jest sytuacja, w której różne dziedziny aktywności ludzkiej, nie tracąc własnej tożsamości, domagają się wzajemnego „uzupełnienia” (Pöppel 1996: 12–13). Świadomość owego przewartościowania można dostrzec

²⁸ Być może zresztą w przypadku *doodla* mamy do czynienia ze zjawiskiem, które wpisuje się w akcentowany przez Stephanie Strickland performatywny wymiar twórczości digitalnej, sięgając po metaforę gry na instrumencie muzycznym. Podkreślony zostaje w ten sposób twórczy charakter lektury, w której interpretacja umożliwia na wydobycie nowych znaczeń (Strickland online [“To read e-works is to operate or play them (more like an instrument than a game, though some e-works have gamelike elements)”]). Interpretacja tym samym staje się sposobem bycia w rzeczywistości estetycznej; Bartosz Brożek, kreśląc jej funkcje, akcentuje wymiar poznawczy, ulegający zmianie pod wpływem kontekstu interpretacyjnego: „Próba zrozumienia jakiejś wypowiedzi zmuszać nas będzie czasem do rewizji wiedzy tła, a w szczególności presupozycji leksykalnych [...] oraz egzystencjalnych” (Brożek 2014: 164).

²⁹ Znamienne pod tym względem są – referowane przez Józefa Miśka – poglądy na temat przeciwstawienia sobie nauki i sztuki: „Współcześnie, nauka i sztuka są rozumiane jako zupełnie inne, żeby nie powiedzieć, przeciwstawne sobie dziedziny ludzkiej działalności. Sztuka uchodzi zazwyczaj za przejaw wolnej aktywności ludzkiego ducha [...] Nauka natomiast uchodzi dziś za dyscyplinę empiryczną” (Misiek 2009–2010: 204).

³⁰ Pöppelowska koncepcja syntopii funkcjonuje w polskiej humanistyce w sposób narzucony jej odczytaniem (a tym samym interpretacją) przez popularyzatora tego pojęcia, Piotra Zawojskiego (Zawojski 2018: 16, 73–75). Reprezentatywnym dla myślenia cyberkulturowego o związkach nauki, sztuki i technologii jest nurt transgeniczny w ramach bio-artu. Współtworzący go artyści (m.in. Eduardo Kac, Joe Davis, George Gessert) korzystają z osiągnięć techniki inżynierii genetycznej do stworzenia nowej formy życia dzięki modyfikacji genów.

w rozważaniach Winieckiej, poświęconych przemianom literackości pod wpływem nowych mediów:

Wielu kategorii i zjawisk, funkcjonujących dotąd w świadomości odbiorców i badaczy jako odrębne, w dzisiejszym technokulturowym świecie wyodrębnić się już nie da. Splotły się one bowiem ze sobą nie na poziomie dyskursu, a nawet nie na poziomie ich percepcji, lecz na poziomie ontologii, czyli tego, jak istnieją, jaka jest ich geneza i status (Winiecka 2020: 334).

Odczytywany z perspektywy przywołanej to obserwacji badaczki *doodle* staje się świadectwem recepcji literatury w mediach cyfrowych już nie na poziomie jednostkowym (w tym przypadku wybranych opowiadań Lema), lecz makrotrendów kulturowych. Okazuje się bowiem, że – zgodnie z rozpoznaniem Jacka Dukaja – jesteśmy współcześnie świadkami przemiany paradygmatu kulturowego, wyrażającego się odejściem od podmiotowo ukazywanego „ja” ku „człowieko-wi-biologicznej maszynie do przeżywania” (Dukaj 2019: 384–386). Przy czym owe przeżycia nie muszą oznaczać zaangażowania empatii i mogą ograniczać się jedynie – jak w *doodlu* – do satysfakcji płynącej z pokonania cyfrowego adwersarza (tj. wpisanych w osnowę fabularną gry). Tym samym jednak użytkownik *doodla* pozbawiony zostaje przyjemności obcowania z językowymi kreacjami Lema; nawet w ostatecznej konfrontacji z Kłapaucjuszem dla awatara gracza niedostępne stają się choćby „natągwie, nupajki, nurkownice, nędzyoły, nałuszki, niedostópki i nędasy” (Lem 1972b: 181–182)³¹. Ukazana w *doodlu* maszyna tworzy jedynie pary losowo generowanych artefaktów na literę „N”. Są one zmienne zależnie od ilości gier, w których wziął udział użytkownik; ich liczba, choć duża, oczywiście jest ograniczona, jakkolwiek pojawiają się leksemy nie tylko z języka polskiego, ale i angielskiego. Stąd urządzenie produkuje m.in. następujące pary przedmiotów: igłę (ang. *needle*) i makaron (ang. *noodle*)/nić i naparstek/nić z naparstkiem oraz natrysk/nauszniaki i nogawkę spodni.

Nieobecność w *doodlu* inwencji językowej – trudno przecież za jej odpowiednik uznać przedmioty na literę N, inspirowane słownictwem polskim i angielskim – opowiadań Lema można odczytywać jako kulturową cenę, którą może przyjąć nam płacić za dobrodziejstwa rozwoju technologicznego. Jest to zaś sytuacja jak najbardziej możliwa w przypadku, gdy paradygmat audiowizualny wyprze ostatecznie gutenbergowską galaktykę. Nieprzypadkowo Andrzej P. Wierzbicki przestrzega:

³¹ Na temat bogactwa form osobowych, nazw własnych i pospolitych oraz ich funkcji w *Cyberiadzie* zob.: Nowotna-Szybistowa 1969–1970: 186–204, 180–201.

W epoce cywilizacji wiedzy musimy bronić się przed zaślepieniem przez pozornie nieograniczone możliwości produktów i usług oferowanych przez technikę, a w szczególności – dbać o zachowanie i rozwój naszego środowiska intelektualnego, intelektualnej spuścizny ludzkości (Wierzbicki 2012:176).

Zaproponowany tu sposób odczytania – utrzymany w retoryce kulturowego kasandryzmu – byłby jednak zideologizowany, zwłaszcza w kontekście przywoływanej na wstępie koncepcji poszerzonego pola literackiego.

Sygnalizowana tu perspektywa ewokuje pragmatyczny aspekt sposobu, w jaki instrumentalnie wykorzystane zostały opowieści Lema. I o nim jednakże należy pamiętać w sytuacji, gdy mamy do czynienia z – deklarowaną przecież przez samych twórców gry – pretekstową motywacją, towarzyszącą sięgnięciu po dzieło literackie. Twórcy *doodla* – korzystając z możliwości remediacji i cyfrowego zapośredniczenia – uzmysławiają przecież ambiwalentny charakter postępu technologicznego, niosącego, prócz niewątpliwych korzyści, również zagrożenia dla kultury. Zaproponowane tu odczytanie koresponduje nie tylko z konstatacjami badaczy, obserwujących przemiany literatury i kategorii literackości pod wpływem nowych mediów; pozostaje też zgodne z intuicją Lema, konkludującego w jednym z esejów: „Wiek dwudziesty pierwszy będzie wiekiem informatyki. Nazwa ta niczego jednak nie wyjaśnia. Nie wiemy, czy elektroniczny moloch okaże się skonstruowanym przez technologię Drzewem Wiadomości, o jakim beztechnologicznie powiedziała nam Biblia” (Lem 1999: 203). Zarazem jednak trudno nie dostrzec ideologizacji zjawisk, które zorientowani katastroficznie zwolennicy nurtów antytechnicznych (neoluddyci, ruchy ekologiczne, New Age) traktują jako cywilizacyjno-kulturowe zagrożenie dla *conditio humana*³².

³² Reprezentatywne dla takiego postrzegania techniki w kategoriach zagrożenia duchowego jest choćby deklaracja programowa Kirkpatricka Sale: „Zjechaliśmy się na sesję otwierającą Drugi Kongres Luddystów [kwiecień 1996 – przyp. A.M.] [...] podzielając zaniepokojenie współczesną techniką, która naszym zdaniem wymknęła się spod kontroli. Obawiamy się rozkładu społeczeństwa. Jesteśmy zgodni, że stoimy wobec kryzysu ekologicznego, społecznego i duchowego, którego przyczyną jest technika, niemogąca go jednak zażegnać. Potrzeby ludzkie przewyższają potrzeby maszyn, które przyspieszają obecnie wymieranie gatunków i zniszczenie środowiska naturalnego” (Sale 2000 online). W innym z kolei miejscu Sale definiuje neoluddyzm jako „rozproszony [tj. pozbawiony przywództwa/kierownictwa] ruch biernego oporu obywatelskiego wobec coraz bardziej dziwnych i przerażających technologii epoki cyfrowej” [„a leaderless movement of passive resistance to consumerism and the increasingly bizarre and frightening technologies of the Computer Age”] (Sale 1997 online). Charakterystyczny dla neoluddytów technosceptycyzm (Łach 2012: 36) ideologicznie nawiązuje do romantycznego kultu natury; (Dusek 2011: 197). Podsumowaniem stosunku romantyków do techniki są słowa z przywołanego tu opracowania: „Romantycy uważali, że rewolucja przemysłowa i nowe technologie niszczą zarówno przyrodę, jak i ducha człowieka. Dymiące kominy fabryczne oraz zanieczyszczone strumienie i rzeki w ośrodkach przemysłowych

Dominujący współcześnie cyfrowy kulturowy paradygmat audiowizualny bezsprzecznie wpływa na sposoby lektury funkcjonujących w jego ramach tekstów. Zarazem jednak – paradoksalnie – nie może obyć się bez tradycyjnej postaci literatury, otwierając dla niej nowe możliwości interpretacyjne.

*

Aneks: Załączniki graficzne



Zał. 1, źródło: <http://www.google.pl/logos/lem/>



Zał. 2, źródło: <http://www.google.pl/logos/lem/>

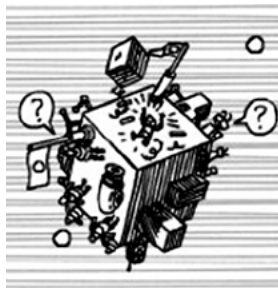
rujnowały przyrodę, natomiast zatłoczone, niezdrowe warunki życia, monotonna praca, ubóstwo robotników oraz pogoń za bogactwem niszczyły charakter człowieka. Winą za taki stan rzeczy niejednokrotnie obarczano same osiągnięcia techniczne: silnik parowy, linie kolejowe, czy młyn” (Dusek 2011: 197).



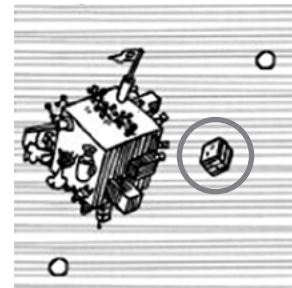
Załącznik 3, źródło: S. Lem, *Cyberiada*, Kraków 1972, s. 179;
 za: https://live.staticflickr.com/65535/51505152491_11128f5829_o.jpg



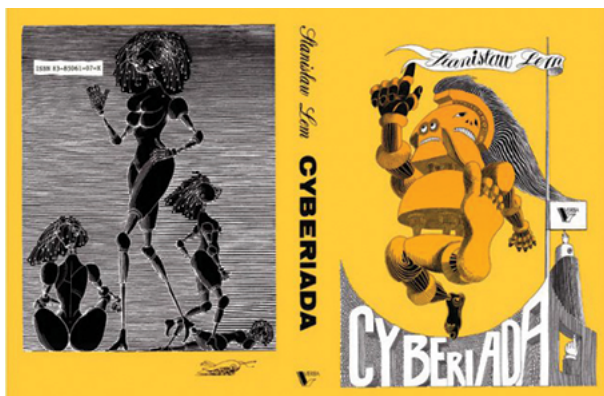
Załącznik 4, źródło: <http://www.google.pl/logos/lem/>



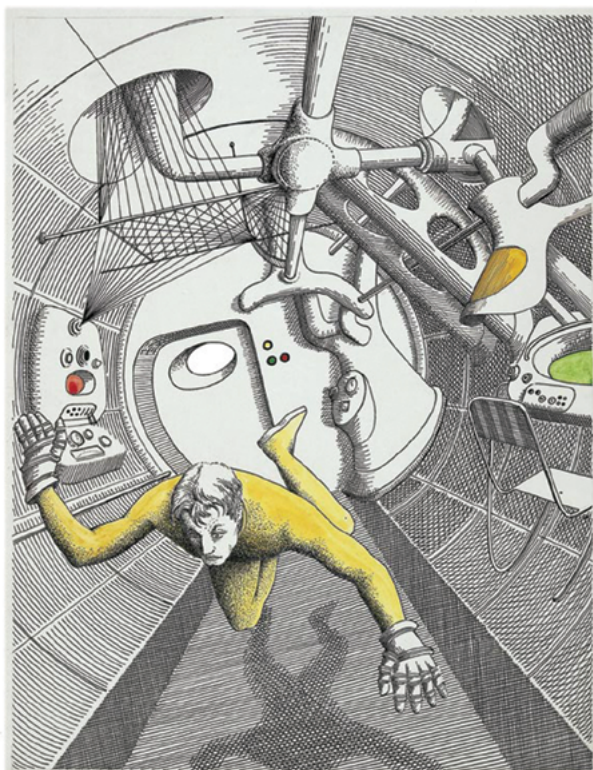
Załącznik 5, źródło: <http://www.google.pl/logos/lem/>



Załącznik 5a, źródło: <http://www.google.pl/logos/lem/>

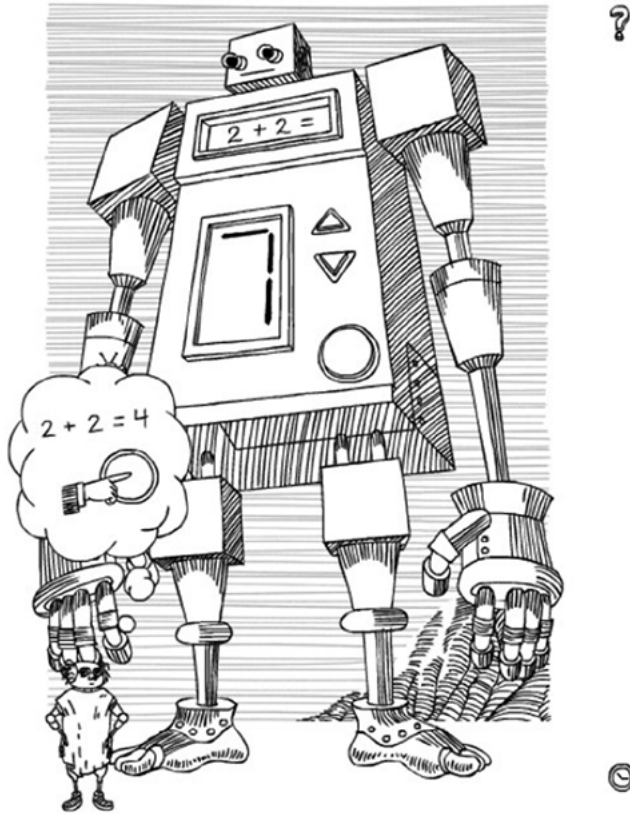


Załącznik 6, źródło: https://lem.pl/lemopedia/Cyberiad_Polish_Verba_1991



Rysunek do Lem'a „Astronauci”
 Pomysłotem rysunek na film towarzyszący nie książce, tak żeby
 było łatwo sprzed, obrębko w kierunku i była wybrane do biografii
 Mrozi Daniel

Załącznik 7, źródło: <https://ownetic.com/news/2014/06/25/kosmos-wzywazacheta-warszawa/daniel-mroz-astronauci-1955-2014-06-24/>



Zař. 8, Źródło: <http://www.google.pl/logos/lem/>



Zař. 9, Źródło: <https://kroliczajama.pl/9427-stanislaw-lem-o-bajki-robotow-1964-wydanie-1-szymon-kobylnski>

Bibliografia

Źródła

- Lem Stanisław (1959), *Śledztwo*, Warszawa.
- Lem Stanisław (1972a), *Bajka o trzech maszynach opowiadających króla Genialniona*, w: Lem Stanisław, *Cyberiada*, Kraków: 183–283.
- Lem Stanisław (1972b), *Jak ocalał świat*, w: Lem Stanisław, *Cyberiada*, Kraków: 178–185.
- Lem Stanisław (1973), *Fantastyka i futurologia*, Kraków.
- Lem Stanisław (1982), *Wizja lokalna*, Kraków.
- Lem Stanisław (1999), *Droga bez odwrotu*, w: Lem Stanisław, *Bomba megabitowa*, Kraków: 200–203.
- Lem Stanisław (1988), [list do Daniela Mroza], w: *Mróz, Mrożek, Lem i inni...*, red. Marek Halawa, Kraków: 37, 39.
- Lem Stanisław (2007), *Maszyna Trurla*, w: Lem Stanisław, *Bajki robotów*, Kraków: 186–201.

Opracowania

- Aarseth Espen (2004), *Quest Games as Post-Narrative Discourse*, w: *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, red. Marie-Laure Ryan, Lincoln; London: University of Nebraska Press: 361–376.
- Aarseth Espen (2014), *Cybertekst. Spojrzenie na literaturę ergodyczną*, przeł. Dorota Sikora, Mariusz Pisarski, Paweł Schreiber, Michał Tabaczyński, Kraków.
- Andrysiak Ewa (2018), *Kolorowanki dla dorosłych jako nowa forma książki*, w: *Kultura książki w humanistyce współczesnej*, red. Bożena Koredczuk, Kamil Augustyn, Wrocław: 121–135.
- Barber Benjamin (2008), *Skonsumowani. Jak rynek psuje dzieci, infantyлізуje dorosłych i połyka obywateli*, przeł. Hanna Jankowska, Warszawa.
- Baudrillard Jean (1994), *Świat wideo i podmiot fraktalny*, przeł. Andrzej Gwóźdź, w: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wyb. Andrzej Gwóźdź, Kraków: 247–258.
- Bolter Jay David, Grusin Richard A. (1993), *Remediation*, „Configurations” 4.3: 311–358.
- Bolter Jay David, Grusin Richard A. (2000), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge [Massachusetts].
- Briggs Matt (2012), *Telewizja i jej odbiorcy w życiu codziennym*, przeł. Beata Radwan, Kraków.
- Brożek Błażej (2014), *Granice interpretacji*, Kraków.
- Czarnecka Katarzyna (2017), *Zagadka jako konstytutywna część poetyki questu*, „Język. Religia. Tożsamość”, nr 2: 189–202.
- Czopek Jakub (2014), *Rysunkowa gra w skojarzenia. Serial animowany jako postmodernistyczna zabawa dla dorosłych*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*, red. Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Piotr Przytuła, Olsztyn: 59–68.
- Dajnowski Maciej (2005), *Groteska w twórczości Stanisława Lema*, Gdańsk.
- Dukaj Jacek (2015), *Starość aksolotla*, [e-book].
- Dukaj Jacek (2019), *Po piśmie*, Kraków.
- Dusek Val (2011), *Wprowadzenie do filozofii techniki*, przeł. Zbigniew Kasprzyk, Kraków.

- Dvorsky Jakub (2009), *Machinarium*, Amanita Desing.
- Grad Jan, Mamzer Hanna (2004), *Wprowadzenie, do: Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*, red. Jan Grad, Hanna Mamzer, Poznań: 7–10.
- Gryglewicz Tomasz (2015), *Ilustracje Daniela Mroza do „Cyberiady” Stanisława Lema w kontekście krakowskiego surrealizmu po II wojnie światowej*, „Qart” 3–4: 187–199.
- Harper Valentina (2016), *Piękno natury. Antystresowe kreatywne kolorowanki dla dorosłych*, przeł. Stanisław Rek, Warszawa.
- Kajtoch Wojciech (2013), *O tajemniczości symbolicznej w opowiadaniach*, „Паланістыка – Полоністыка – Polonistyka”, red. Aleksander K. Kiklevič, Olsztyn: 185–214.
- Kajtoch Wojciech (2017), *Prolegomena do Dyktand Stanisława Lema*, w: *Nie tylko Lem. Fantastyka współczesna*, red. Maciej Wróblewski, Toruń: 113–139.
- Kanarkowska Maja (2019), *Kolorowanki dla dorosłych. Motywy roślinne i mandale do zabawy i dla relaksu*, Toruń.
- Kluszczyński Ryszard (2010), *Sztuka interaktywna. Od dzieła–instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa.
- Kłocińska Agata (2012), *Karnawał wobec sacrum. O ludyczności kultury współczesnej*, „Kultura i Wartości”, nr 3: 117–134.
- Kocie życie. Antystresowe kolorowanki dla dorosłych* (2017), Konstancin-Jeziorna.
- Kubiński Piotr (2014), *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków.
- Lister Martin, Dovey Jon, Giddings Seth, Grant Iain, Kelly Kieran (2009), *Nowe media. Wprowadzenie*, przeł. Michał M. Lorek, Agata Sadza, Katarzyna Sawicka, Kraków.
- Liternet. Literatura i internet* (2002), red. Piotr Marecki, Kraków.
- Łach Tomasz (2012), *Strach przed postępem – kilka uwag o nurtach antytechnicznych*, „Kultura i Wartości”, nr 4: 33–43.
- Mazan-Mazurkiewicz Alicja (2021), *Maszyna do... zadawania pytań. Klika uwag do „Bajek robotów” i „Cyberiady” Stanisława Lema w dydaktyce szkolnej*, w: *Stanisław Lem. Fantastyka naukowa i fikcja naukowości*, red. Dorota Heck, Warszawa: 317–337.
- Michulka Dorota (2021), *Homo futurus i modelowanie świata. Twórczość Stanisława Lema w szkolnej edukacji polonistycznej doświadczanie lektury*, w: *Stanisław Lem. Fantastyka naukowa i fikcja naukowości*, red. Dorota Heck, Warszawa: 299–316.
- Misiek Józef (2009–2010), *Sztuka i nauka*, „Estetyka i Krytyka”, nr 2–1: 203–211.
- Nawrocki Piotr, Mamla Aleksander (2015), *Distributed Web Service Repository*, „Computer Science”, nr 1: 55–73.
- Nowotna-Szybistowa Magdalena (1969–1970), *Nazewnictwo „Cyberiady” Stanisława Lema*, „Onomastica”, t. XIV–XV: 186–204 (cz. I); 180–201 (cz. II).
- Pöppel Ernst (1996), *Radikale Syntopie an der Schnittstelle von Gehirn und Computer*, w: *Die auf dem Weg zur Technik Seele*, red. Christa Maar, Ernst Pöppel, Thomas Christallera, Hamburg: 12–29.
- Ranciere Jacques (2008), *Na brzegach politycznego*, przeł. Iwona Bojadżijewa, Jan Sowa, Kraków.
- Sidey Myoo [właśc. Michał Ostrowicki] (2010), *Uniwersalizm komunikacji w środowisku elektronicznym*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 1: 49–61.
- Sztumski Wiesław (2012), *Od homo rationalis do homo desipio i homo sibi destruens*, w: *Nauka. Technika. Społeczeństwo. Podejścia i koncepcje metodologiczne, wyzwania innowacyjne i ewaluacyjne*, red. Lech W. Zacher, Warszawa: 365–387.

- Szybkowska Antonina, Wolek-Kocur Barbara (2014), *O (nie)zmienności memów Wujka Google*, „Teksty z Ulicy”, nr 15: 115–133.
- Ślósarz Anna (2017), *Od remediacji do sterowania zbiorowymi emocjami. Interferencje dyskursu literackiego i technologii*, „Rocznik Komparatystyczny”, nr 8: 279–296.
- Tonder Krzysztof (2019), *Kolorowanki dla dorosłych. Zwierzęta*, Toruń.
- Wierzbicki Andrzej P. (2012), *Technika a zmiana episteme: skutki rewolucji informacyjnej w pojmowaniu świata*, w: *Nauka. Technika. Społeczeństwo. Podejścia i koncepcje metodologiczne, wyzwania innowacyjne i ewaluacyjne*, red. Lech W. Zacher, Warszawa: 148–189.
- Wincencjusz-Patyna Anita (2015), *Lem na witrynach. Krótka historia grafiki książkowej w Polsce na podstawie analizy okładek wydawnictw z utworami Stanisława Lema*, „Qart”, nr 3–4: 221–233.
- Winiecka Elżbieta (2020), *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*, Kraków.
- Zawojski Piotr (2018), *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Katowice.
- Zielinski Siegfried (2014), *Tekst elektroniczny. Niektóre problemy audiowizualnych tekstur*, przeł. Konstanty Szydłowski „Teksty Drugie”, nr 3: 214–226.

Źródła internetowe

- Bardziej konstrukcja niż ilustracja* (wywiad z Przemkiem Dębowskim) (2013), wywiad przeprowadził Arnold Kotra, „Popmoderna”, <https://popmoderna.pl/bardziej-konstrukcja-niz-ilustracja-wywiad/#> [dostęp: 18.01.2022].
- Filiciak Mirek, Tarkowski Alek, *Alfabet nowej kultury: R jak Remediacja*, „dwutygodnik.com”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/701-alfabet-nowej-kultury-r-jak-remediacja.html> [dostęp: 1.02.2022].
- Rzepka Beata (2014), *Strategiczne gry planszowe*, „Personel i Zarządzanie” nr 1: 72–75.
- Sale Kirkpatrick (1997), *America's New Luddites*, „Le Monde Diplomatique”, <https://mondediplo.com/1997/02/20luddites> [dostęp: 16.06.2021].
- Sale Kirkpatrick (2000), *Drugi Kongres Luddystów. Deklaracja Ideowa*, przeł. Jacek Spólny, „Zielone Brygady. Pismo Ekologów”, nr 5 [brak paginacji], <http://zb.eco.pl/publication/drugi-kongres-luddystow-deklaracja-ideowa-p237111> [dostęp: 16.06.2021].
- Strickland Stephanie, *Born Digital*, „Poetry Foundation”, <https://www.poetryfoundation.org/articles/69224/born-digital> [dostęp: 24.06.2021].
- Zalewski Piotr, *Zgraj w Cyberiadę, doodle dla Stanisława Lema*, „Polska.Googleblog”, <https://polska.googleblog.com/2011/11/zagraj-w-cyberiadę-doodle-dla-stanisawa.html> [wpis z dn. 23.11.2011; dostęp: 22.06.2021].

DOI: 10.31648/pl.7856

MICHAŁ FRIEDRICH

University of Warsaw

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5543-0567>

e-mail: m.friedrich@uw.edu.pl

Wielość masek w *Masce* Stanisława Lema. Źródła, konteksty, powinowactwa

The variety of masks in *The Mask* by Stanisław Lem: origins, contexts, affinities

Słowa kluczowe: maska (motyw), płęć, śmierć, *science fiction*, człowieczeństwo, android, intertekstualność

Keywords: mask (a motif), gender, death, science fiction, humanity, android, intertextuality

Abstract

The paper is devoted to *The Mask (Maska)* by Stanisław Lem, one of the best known short stories in the literary output of this Polish novelist. The main goal of the article is to discuss the intertextuality of this tale which evokes many contexts, ranging from mythology, through medieval and baroque poetry, to contemporary science fiction artworks. *The Mask* recognizes a large variety of problems, such as the definition of humanity, human gender and sexuality, as well as crucial emotions like love and the will to survive. Due to its catalogue of subjects, this short story can be interpreted on various levels and from the perspective of various methodological strategies. The texts of culture mentioned in the essay include: Jacek Dukaj's *Gothic*, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann's *The Sandman*, Hans Rudolf Giger's artworks, and Bjork's music video *All Is Full of Love*.

You'll be given love
You'll be taken care of
You'll be given love
You have to trust it

Maybe not from the sources
You have poured yours

Maybe not from the directions
You are staring at

(Guðmundsdóttir B., 1999)

Björk

Zwiedzając stałą ekspozycję w nowojorskim Museum of Modern Arts, nie sposób nie zwrócić uwagi na dwa roboty, noszące anatomiczne cechy kobiecej płci, trwające w miłosnym uścisku. Ekspozyty te pochodzą z wyreżyserowanego w 1999 roku przez Chrisa Cunninghama wideoklipu do utworu islandzkiej piosenkarki Björk¹. Trwający cztery minuty i szesnaście sekund film składa się z cyklu wizjonerskich scen homoerotycznej miłości dwóch „kobiecych” robotów, które wszakże nie są jeszcze w pełni gotowymi maszynami – w ascetycznej przestrzeni hali fabrycznej, stylizowanej na salę operacyjną, mechaniczne ramiona innych robotów tworzą (stwarzają?) stalowe ciała bohaterek teledysku. „Nieukończoność”, niegotowość owych istot nie stanowi przeszkody dla pełnego subtelności aktu miłosnego. Obydwa roboty noszą maski (!) do złudzenia przypominające fizjonomię Björk, obydwaj też śpiewają kolejne wersy tekstu piosenki, której towarzyszy wideoklip. Ani w owych wersach, ani w teledysku nie zostaje eksplicitnie wyrażone pytanie o tak interesujące między innym Stanisława Lema kwestie inteligencji maszyn, ich świadomości, zdolności do swoiście ludzkich uczuć. Pytanie owo nie wybrzmiewa, jednak zostaje zadane w sposób niewerbalny.

Maska i *All Is Full of Love* – teksty reprezentujące odmienne obszary kultury, wpisują się we współczesną i – wraz z upływem czasu coraz bardziej ożywioną – dyskusję na temat sztucznej inteligencji oraz rosnącej samodzielności maszyn. Nawet jeśli odległe od siebie o ćwierćwiecze wizje Stanisława Lema – *Maska* to opowiadanie z 1974 roku – oraz Chrisa Cunninghama – data premiery teledysku to, przypomnijmy, 1999 rok – są w drugim dziesięcioleciu XX wieku wciąż dalekie od możliwości pełnej realizacji, dyskusja ta ma sens co najmniej z kilku powodów. „Ludzkość zdaje się wyczekiwać maszyny nie tylko przewyższającej nas inteligencją, nie tylko zdolnej rozwiązywać wszelkie problemy, ale – co wydaje się trudniejsze, choć jednocześnie najbardziej fascynujące – świadomej”, pisze Agata Kaźmierska w eseju poświęconym najnowszym rozwiązaniom technologicznym dedykowanym edytorom

¹ Teledysk otrzymał nominację do nagrody Grammy, uhonorowany został wieloma innymi prestiżowymi wyróżnieniami, w tym MTV Video Music Award, znalazł się także na szczycie notowania stu najważniejszych wideoklipów XX wieku MTV2. Roboty z planu filmowego zostały zachowane po retrospektywnej wystawie poświęconej Björk z 2015 roku.

tekstów pisanych (Każmierska 2020: 16). Superinteligentne roboty mogą rzecz jasna służyć ludzkości i światu, choć nietrudno wyobrazić sobie ich wykorzystanie w celach zgoła odmiennych; być może Lemowska wizja robotyczno-androidalnej zabójczyni stanowi, poza innymi możliwościami jej interpretacji, zawołowaną przestrożę dla człowieka późnego antropocenu (Crutzen 2018).

Namysł nad problemami AI/SI oraz rozwojem zaawansowanych maszyn ma jednak wymiar o wiele praktyczniejszy, bliższy codzienności, której nieodłącznym składnikiem stały się elektroniczne komunikatory i edytory tekstów, a wraz z nimi systemy ułatwiające oraz usprawniające pisanie, jak choćby generator GPT-3, który umożliwia nie tylko zaawansowaną autokorektę tekstu, lecz także... dialogi z elektronicznym systemem. I chociaż robot Golem XIV powiada: „A oto trzecie prawo ewolucji, któregoście się nie domyślili dotąd: «Budowane jest mniej doskonałe od budującego», dzieło coraz częściej upodabniane jest (upodabnia się?) do twórcy (Lem 1999: 42).

Maska maszyny

Zza szkieł okrągłych patrzył we mnie wzrok niezmiernie głęboki, nieruchomy i oddalał się, ale to chyba ja się przesuwało dalej i wchodziło w krąg następnego spojrzenia, budzącego drętwotę, szacunek i lęk. Ta wędrówka moja na wznak trwała czas niewiadomy, a w miarę jej postępów powiększałam się i rozpoznawałam siebie, doświadczając własnych granic i nie potrafię wyjawić, kiedy mogło już dokładnie ogarnąć własny kształt, rozpoznać każde miejsce, gdzie ustawało. Tam się świat zaczynał, huczący, płomienny, ciemny, a potem ustał ruch i cienkie trzpienie stawonogie, co podawały mię sobie, unosiły lekko w górę, oddawały cęgowym garściom, podsuwały płaskim ustom w otoku iskier, znikły, i leżałam jeszcze bezwładne, choć zdolne już do własnego ruchu, lecz w pełni wiadomości, że jeszcze nie czas i w tym zmartwiałym przechyle – bom spoczywało wtedy na skośnej równi – ostatni prąd, wiatyk bez tchu, pocałunek rozedrgany sprężył mnie i to był znak, żeby zerwać się i wypełznąć w okrągły otwór bezświatlny i już bez wszelkiego przynaglenia dotknęłam zimnych, gładkich, wklęsłych płyt, aby spocząć na nich z kamienną ulgą. Lecz może był to sen.

O przebudzeniu nic nie wiem. Szelesty niezrozumiałe pamiętam i półmrok chłodny i siebie w nim. Świat otworzył mi się światłem szerokim, połyskliwością rozbitą w barwy, i to jeszcze, jak wiele zdumienia było w moim ruchu, gdym przekraczało próg. Silne blaski spływały z góry na barwny zamęt pionowych kadłubów, widziałam ich kule, obracające ku mnie lśniące wodą guziki, powszechny gwar zamarł i w powstałej ciszy uczyniłam jeszcze jeden mały krok (Lem 2016: 390–391)².

² Wszystkie cytaty z *Maski* przytaczam za tym wydaniem, w kolejnych przypisach pojawiają się jedynie numery stron.

Oto jeden z kluczowych fragmentów opowiadania Stanisława Lema z 1974 roku, uznawanego za jedno z najdoskonalszych osiągnięć pisarza w dziedzinie małych form prozatorskich (Brzostek 2005: 320). Ten obszerny opis stwarzania istoty ewokuje hebrajską, genezyjską wizję kreacji człowieka (Wróblewski 2007: 183–184). Personalny narrator wyraźnie sygnalizuje istnienie wyższych, stwarzających właśnie, sił; przywołany fragment akcji wiele ma też wspólnego z chaosem, ewokującym być może dalekie echa starogreckiej kosmogonii. Opis ów, naznaczony silnie przez estetykę *science fiction*, przywodzi na myśl złowrogą zmysłowość dzieł Hansa Rudiego Giger, z którymi zresztą sama bohaterka ma rozmaite powinowactwa – o nich jednak mowa będzie później. Istotniejszy wszakże jest fakt, że powstająca „na oczach” czytelnika postać została już obdarzona kompetencjami myślowymi, nie posiada natomiast jeszcze cech płciowych. W dalszym ciągu narracji dopiero wyznaje: „Wtedy z nieposłyszonym, odczutym tylko dźwiękiem cieniutkiej struny, co pękła we mnie, uczułam napływ płci tak gwałtowny, że chwycił mnie zawrót głowy i przymknęłam powieki. A gdy stałam tak, z zamkniętymi oczami, dobiegły mnie ze wszech stron słowa, bo razem z płcią wszedł we mnie język” (s. 391). W świecie przedstawionym tego opowiadania obecna jest zatem wizja płci nie jako cechy prymarnej i wrodzonej, lecz nabytej czy też nabywanej w pewnych szczególnych okolicznościach – w przypadku głównej bohaterki pojawienie się cech płciowych wiąże się bezpośrednio z aktem programowania – lecz także wraz z zaistnieniem potencji językowej, zapewne również zależnej od programu³. Trudno jednoznacznie orzec, czy język determinuje tutaj cechy płciowe, jednak badająca problem płci oraz tożsamości bohaterki *Maski* Jo Alyson Parker twierdzi, że:

Maszyna doświadcza obcości języka i wpada w pułapkę cudzego dyskursu: sytuacja, która odwzorowuje inną – tę podmiotu ludzkiego, jak ją widział Lacan. Jej (maszyny) doświadczenie płci pozwala nam zobaczyć, że to, co mamy za istotę męskiego lub kobiecego zachowania, może być określone przez kulturowe programowanie (Parker 1992: 96).

³ W *Manifestach cyborgów*, klasycznym dziś dla badań i rozważań wokół problemu „sztucznego człowieka” eseju, Donna Haraway pisała, że „cyborg jest tworem w świecie postpłciowym; wymyka się biseksualizmowi, preedypalnej symbiozie, niewyalienowanej pracy czy jakimkolwiek uwiedzeniu przez organiczną całość, przez ostateczne zawłaszczenie wszelkich mocy poszczególnych części w jedności na wyższym poziomie” (Haraway 2003: 51). O ile bohaterce Lema bliżej do androida niż cyborga, o tyle nie byłoby chyba błędem zaliczenie jej do grona istot postpłciowych. Trudniej tu o zastosowanie kategorii niebinarności, która wiąże się wszak z decyzją dotyczącą samookreślenia się jednostki pod względem płci; protagonistka *Maski* zaś nie miała możliwości dokonania tego rodzaju wyboru.

Idealne kobiece ciało jest maską dla maszyny, maszyna jest też wszakże **maską** dla głęboko skrywanego, niejawnego człowieczeństwa, które ujawnia się, paradoksalnie, wraz z trwaniem zabójczej misji bohaterki. O ile narodziny mechanicznej modliszki, używając jej własnego określenia, odbywają się błyskawicznie, za sprawą jednego cięcia ostrza, o tyle narodziny ludzkiej osobowości mają charakter procesualny⁴. W obydwu przypadkach istotną rolę odgrywają cechy woluntarystyczne i osobowościowe: za pierwszym razem – przemożna chęć samopoznania, za drugim – głęboka, ewidentnie podejmowana przy udziale samodzielnej czy też usamodzielniającej się woli, autorefleksyjność.

Makabrycznym narodzinom mechanicznej egzekutorki towarzyszy wzrok przerażonego Arrhodesa, który za chwilę rzuci się do panicznej ucieczki, rozpoczynając te fragmenty opowiadania, które zbliżają dziełko Lema do powieści awanturycznej czy też do kryminału. Symbolicznym a ostatecznym już chyba narodzinom istoty o cechach człowieczych, choć funkcjonującej pod maską maszyny, towarzyszy stygnący trup mędrca-dysydenta, a także trupy jego prześladowców. Pamiętać jednak należy o poprzedzającej finałowe wydarzenia wizycie u mnicha, który, osłabiając zabójcze „kompetencje” bohaterki, niejako namaszcza ją przed finałem jej przedziwnej drogi. Opylenie drobinami żelaza wnętrza odwłoka maszyny, którego dokonuje anonimowy zakonnik, nosi znamiona chrztu, choć niebezzasadna byłaby tu również kategoria ofiary – mechaniczna zabójczyni dobrowolnie (!) rezygnuje z części swych możliwości, by zwiększyć prawdopodobieństwo ocalenia Arrhodesa (Wróblewski 1992: 183). W perspektywie jej tragicznej refleksji pojawia się jeszcze jeden chrześcijański sakrament:

Gdyby otwarł przytomnie oczy i odwróconym obrazem wziął mnie całą, taką jaka stałam nad nim, bezsilnie już śmiercionośna w modlitewnym geście, brzemienna nie od niego, byłżeby to ślub, czy jego przewidziana niemilosierna parodia? (s. 443)

– pyta retorycznie bohaterka. Mimo zmiany optyki z egzekucji na wynikające z ludzkiego uczucia ocalenie, protagonistka zdradza wciąż tok myślenia, a także

⁴ „W pewnym sensie cyborg nie posiada *historii o początku*, tak jak się ją pojmuje w historii Zachodu, jest „ostateczną” ironią, obrzydliwym apokaliptycznym *telosem* rosnącej dominacji abstrakcyjnej indywidualizacji Zachodu, ostateczną jaźnią uwolnioną od wszelkiej zależności, *człowiekiem w kosmosie*” (Harraway 2003: 51); w galerii bohaterów i bohaterek nieposiadających „historii o początku” powinna znaleźć się i bohaterka *Maski*, jednak pod pewnymi warunkami. Niosąca zagładę wrogom monarchy maszyna, powstająca w tajnej rusznicami, nie posiada – i nie może posiadać – historii osobistej ani rodzinnej, jednak podejmuje refleksję na temat swoich przeszłych wcieleń: „Duenna”, „Tlenix”, „Angelita skwarów” powracają w toku jej autorefleksji na zasadzie onirycznych quasi-wspomnień.

słownictwo właściwe dobrze wykształconej, obytej w dworskiej konwencji damie, którą była wszak w antropomorficznej powłoce. Bohaterka-maszyna nie przestaje zatem być bohaterką-człowiekiem. Jej swoiście ludzkie/człowiecze cechy nie zostają jej odebrane właściwie na żadnym etapie akcji opowiadania. Maciej Wróblewski podkreśla:

Jednocześnie obok poczucia fasadowości świata ludzi („maska twarzy lokaja”) towarzyszy kobiecie-maszynie głębokie i tajemnicze przekonanie o istnieniu prawdy, skrywającej się w niej samej, czekającej tylko stosownego momentu, by wydobyć się na powierzchnię. Stało się tak w momencie powtórnych narodzin, przytoczonego wcześniej aktu przepoczwarczenia się z ludzkiej w zupełnie sztuczną postać – a następnie, pod ową sztucznością – stanowiącą kolejną powłokę, kolejną... maskę? – objawiają się składowe człowieczeństwa: uczucie, współczucie, odpowiedzialność, wreszcie: ludzki gest, stanowiący zwieńczenie fabuły.

Fakt, że pod powłoką cielesną idealnie pięknej kobiety skrywa się maszyna, wcale nie musi deprecjonować naszej kandydatki do roli zbawczyni. Powtórny akt narodzin uwolnił ją nie tylko od ludzkiego ciała (maski), lecz także pozwolił wyzwolić się od przeszłości „Duenny, Tlenix, Angelity”, przeszłości nieautentycznej, gdyż krępującej, chciałoby się powiedzieć, jej głęboko skrywaną prawdziwą osobowość (Wróblewski 1992: 182).

Rzeczywiście, motyw narodzin pojawia się w opowiadaniu Lema trzykrotnie: 1. narodziny w fantastycznej, królewskiej rusznikarni; 2. narodziny „mechanicznej modliszki” przed lustrem; 3. narodziny ludzkiej osobowości, które, jak już zostało powiedziane, mają charakter procesualny, jednak swój finał znajdują nad zwłokami ofiary-ukochanego.

Z motywem narodzin współlistnieje tutaj, niejako naturalnie, motyw nagości, również troistego rodzaju: 1. kobiece ciało o nieskazitelnej powierzchowności – nagie, zanim zostanie przyodziane w balową suknię; 2. „wypoczwarzona” z owego ciała maszyna przed zwierciadłem w komnacie; 3. ta sama maszyna nad martwym i nagim ciałem Arrhodesa, o którego nagości bohaterka najpierw rozmyśla podczas królewskiego balu, a do którego lgnie w zaskakującym finale opowiadania. O ile pierwsza oraz trzecia sytuacja ewokują, przynajmniej pośrednio, erotyzm, o tyle druga wydaje się mieć uzasadnienie znacznie głębsze, które Joe Alyson Parker wiąże z Lacanowską koncepcją zwierciadła:

Na koniec maszyna zagląda w lustro, próbując w przemyślany sposób ustalić swą tożsamość: „Wieczorem trzeciego dnia wzięłam się nareszcie do wykrycia, kim jestem. Odziana do snu, obnażyłam się przed nocnym zwierciadłem i stałam w nim posągowo naga...”. „Ja” może być uchwycone tylko przez inne medium – w tym wypadku przez lustro. Doświadczenie maszyny stojącej przed lustrem służy jako udostępnienie

Lacanowskiego „stadium zwierciadła”. Oczywiście maszyna stworzona została wraz ze zmysłem rozróżnienia siebie jako odrębnej istoty – i zarazem z przecuciem swej nieautonomiczności; inaczej niż dziecko, które – zanim osiągnie stadium zwierciadła – bytuje w stanie oceanicznego niezróżnicowania (Parker 1992: 100).

Dalsze losy bohaterki mogą być zatem rozumiane jako wyzwalenie się z owej nieautonomiczności. Lustro funkcjonujące tutaj jako medium, idąc tropem refleksji amerykańskiej badaczki, służy uchwyceniu podwójnej osobowości, a może raczej podwójności istoty bohaterki. Znamienne w tym kontekście brzmi fragment słynnego monologu cybernetyka Snauta z *Solaris*:

Nie szukamy nikogo oprócz ludzi. Nie potrzeba nam innych światów. Potrzeba nam luster. Nie wiemy, co począć z innymi światami. Wystarczy ten jeden, a już się w nim dławimy. Chcemy znaleźć własny, wyidealizowany obraz; [...] Tymczasem po drugiej stronie jest coś, czego nie przyjmujemy, przed czym się bronimy (Lem 2002: 83).

Po drugiej stronie lustra, a za chwilę również pod własnymi dłońmi, bohaterka *Maski* odkrywa prawdę, przed którą i ona się broni: niepokoją ją zdecydowanie zbyt głębokie ślady, które pozostawia na śniegu, nienaturalne zgrubienia w przegubach rąk, siła fizyczna pozwalająca złamać konar, którego chwyta się dla utrzymania równowagi. Jeśli *Solaris* „to przede wszystkim pesymistyczny traktat o niemożności poznania zagadek wszechświata przez gatunek, który wszędzie widzi tylko własne odbicie”, jak postrzega tę powieść Wojciech Brzeziński (Brzeziński 2020: 9–10), to *Maskę* można by uznać za traktat, równie chyba pesymistyczny, o niepokojach dotyczących człowieczej jaźni, lęku przed poznaniem własnego wnętrza, wreszcie o złożoności ludzkiej natury, która nie może obyć się bez rozmaitych masek, kostiumów, kamuflaży.

Zakończenie opowiadania pozwala jednak domniemywać, że również ze wspomnianej wyżej podwójności dane będzie się bohaterce wyzwolić dzięki głębokiej autorefleksyjności, nawet jeśli jest ona źródłem egzystencjalnych niepokojów i dojmujących rozczarowań („Każdy wie, że nie można odwrócić gałki ocznej tak, aby źrenica zajrzała w głąb czaszki” (s. 402)) oraz dzięki uczuciu do własnej – niedosłej – ofiary.

Maska człowieka

Namysł nad mechaniczno-biologiczną cielesnością protagonistki nie może obyć się bez próby przywołania konotacji z innymi bohaterami i bohaterkami kultury,

łączącymi ludzką biologię z technologiami; sugestywność przedstawienia niedoszłej kochanki Arrhodesa domaga się zresztą uobecnienia kontekstu nie tylko literackich, lecz także estetycznych powinowactw niegdysiejszej panny Tlenix. Joe Alyson Parker zauważa, że:

Rozpoznając swą mechaniczną naturę, maszyna poznaje zarazem wyraźnie daremność oporu. Z pewnością łączy ją w tym punkcie uderzająco wiele z Terminatorem Schwarzeneggera – gdy przedziera się przez wszystko, co stanie jej na drodze, ożywiona jedną tylko myślą: pogoni za Arrhodesem (Parker 1992: 105).

Jedna z najbardziej rozpoznawalnych postaci amerykańskiej kultury masowej to rzeczywiście istota zaprogramowana w celu siania śmierci i zniszczenia, jak również twór humanoidalny, połowicznie ludzki, połowicznie robotyczno-cybernetyczny. Bohaterka *Maski* znacznie przewyższa go jednak cechami oraz kompetencjami swoiście ludzkimi. Bliższe powinowactwa wydają się łączyć ją z bohaterami powieści *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach* Philipa Kindreda Dicka, a w szczególności z ich filmowymi odpowiednikami, zarówno z 1982, jak i 2017 roku. Organiczne androidy, podobnie jak protagonistka Lema, wyposażone zostały nie tylko w umiejętności bojowe najwyższego stopnia, lecz także w ludzką inteligencję oraz... uczucia – pytanie, czy są one zaplanowanym elementem kreacji, czy też ubocznym efektem tejże, nie mieści się w założeniach niniejszego szkicu. Jednak nawet androidom wyobrażonym przez Philipa Kindreda Dicka, Ridleya Scotta czy Denisa Villeneuve’a daleko jeszcze do swoistej, podwójnej formy bohaterki *Maski*; owa podwójność jawi się jako jej cecha dystynktywna w galerii postaci *science fiction*, a nawet fantastyki w ogóle.

Jej mechaniczno-biologiczna konstrukcja oraz fakt przechodzenia z jednej formy w drugą przywołuje skojarzenia ze wspomnianymi już pracami szwajcarskiego plastyka Hansa Rudolfa Gigera, szczególnie zaś tymi, podobnie jak *Maska*, z lat siedemdziesiątych, z cykli: *Erotomechanics* (1975), *Necronomicon* (1977) oraz późniejszego *Necronomicon II* (1985). Przepelnione odważną erotyką, ocierającą się nierzadko o pornografię, prace szwajcarskiego wizjonera stanowią z jednej strony hołd złożony ludzkiemu ciału, jego skomplikowanej mechanice i biologii, z drugiej wyrażają fascynację artysty mechatroniką oraz robotyką. Na kartach *Erotomechaniki* oraz innych albumów bez trudu odnaleźć można wizje pół kobiet, pół maszyn, nierzadko wyposażonych, podobnie jak bohaterka *Maski*, w fantastyczną, zaawansowaną technicznie broń (Giger 2021, online). Ludzie-maszyny czy też „biomechanoidy”, jak nazywał te istoty szwajcarski twórca *Obcego*, mogą stanowić przyczynek do namysłu nad definicją człowieczeństwa w epoce nieustającego postępu technicznego, nad samym tymże postępem,

a także nad kwestią tożsamości płciowej – wspomniany wcześniej erotyzm prac Gigera jest jawnie prowokujący, bywa obsceniczny, jednak można mniemać, że to nie szok ma stanowić sedno jego recepcji. „Biomechanoidy” są zdecydowanie czymś więcej niż efektem pornograficznych wyobrażeń; te transgresyjne formy, nierzadko kalekie i zdeformowane, ewokują także skojarzenia z freudowskimi oraz jungowskimi koncepcjami podświadomości.

Istotniejsze są jednak literackie powinowactwa bohaterki opowiadania. Kattowska supermaszyna wyobrażona przez Stanisława Lema, ze względu na zaawansowane umiejętności tropienia i ścigania, a także z powodu animalnego charakteru swojego drugiego wcielenia, jest chyba daleką krewną elektronicznych psów z *421 stopni Fahrenheita* Raya Bradbury’ego. Arrhodes to zaś, podobnie jak strażak Montag, dysydent, *persona non grata*, którą należy: wytropić, doścignąć, zgładzić. Rzecz jasna niewątpliwy jest fakt, że bezimienna bohaterka Lema stanowi twór o wiele bardziej skomplikowany i niosący ze sobą odmiennego rodzaju grozę, czy też grozę o wyższym poziomie złożoności: o ile jej źródłem w przypadku elektrycznych bestii z antyutopii Bradbury’ego jest ich śmiertelność, a przemożna zarazem siła, o tyle w przypadku niedoszłej zabójczynie Arrhodesa dodatkowy pierwiastek wywołujący lęk stanowi jej antropomorficzność skrywająca śmiertelne niebezpieczeństwo dla skazańca, na którego zgładzenie została zaprogramowana.

Sięgając głębiej do historii literatury, niebezzasadne byłoby chyba rozważenie konotacji Lemowskiej bohaterki z – bezwolnym i zależnym od ludzkich zdolności przecież – Golemem. O ile demoniczny bohater żydowskich legend determinowany jest przez czarną magię, zaś jego morfologię należałoby określić jako dość prymitywną, o tyle skomplikowaną figurę z fantastycznego opowiadania determinuje technologia o stopniu zaawansowania, który każe myśleć wręcz o czarnoksiężstwie. Nie da się postawić znaku równości pomiędzy Golemem a androidem czy też Golemem a cyborgiem – to byłyby różniące się zarówno w warstwie morfologicznej czy strukturalnej, jak i na poziomie motywacji czy raczej determinant⁵. Mordercza misja Golema bierze swój początek w kabalistycznym zaklęciu zapisywanym na skrawku pergaminu, który umieszczony zostaje w ustach człekokształtnego potwora; w skomplikowanym wnętrzu niegdysiejszej Angelity Skwarów rozkazy zostają „wypalone ogniem”, jak sama ujmuje tę kwestię. Wcieleniem Golema szczególnie bliskim bohaterce *Maski* nie byłaby jednak ani istota z żydowskich legend, ani ze sławnej powieści Gustava Meyrinka, lecz będący efektem śmiałej wizji stwór przedstawiony w opowiadaniu *Gotyłk*, Jacka Dukaja.

⁵ Por.: Radkowska-Walkowicz 2008: 31–43.

Ciało Golema *alla polacca* – bo działającego na rzecz narodowowyzwoleńczej sprawy! – stworzone jest:

– ze stali, nie z gliny. W roku pańskim tysiąc czterysta dziewięćdziesiątym drugim, trzydziestego pierwszego marca, w mieście saraceńskim Grenadzie, dopiero co zdobyty przez chrześcijańskie wojska dzięki żydowskiemu złotu, król Ferdynand i królowa Izabella podpisali edykt o wygnaniu wszystkich Żydów z Kastylii i Aragonii, pozbawiając domu i majątku setki tysięcy rodzin. Rabi Izaak Meszucha mocą Słowa powołał do służby Obrońcę, jak od wieków w czasach strachu i opresji czynili mistrzowie Kabały – z gniewu, ze strachu właśnie i dla zemsty [...].

Tylko w zarysie przypomina człowieka. Żebra – z lewej siedem, z prawej pięć – stanowią kolekcję wygiętych do wewnątrz ułamków ostrzy szabli, bułatów, mieczy, kindżałów, kordelasów, pochodzących z różnych czasów i kultur, na niektórych można jeszcze dojrzeć wykute napisy, litery łacińskie i arabskie. Pierś kryje gruba łatanina rozmaitych blach, pancerzy, fragmentów zbroi, ryngrafów, tarcz heraldycznych, a to, co służy za prawy obojczyk, pochodzi chyba z lokomotywy czy innego potwora ognia i pary. Z prawego uda wyrasta grzebień żeliwnych guzów uformowanych w miniaturowe maszkarony. Lewy bark, pokryty obłą ćwiartką dzwonu, jest wyższy, masywniejszy, lewe ramię powstało chyba z rozerwanej lufy armatniej (Dukaj 2002: 38–39; 40–41).

Oto opis zdumiewającego monstrem, które ma wypełnić morderczą misję podobnie jak bohaterka Lema, jednak powinność stalowego potwora jest jeszcze osobliwsza, ponieważ stanowi... realizację niedysyjszego celu Kordiana:

XIX-wieczny slasher gore i wariacja ezoteryczna dokoła *Kordiana* Juliusza Słowackiego. Spiskowcy polscy wykorzystują kabalistyczne monstrum do dokonania zamachu, na który nie zdobył się Kordian – bohater Słowackiego zemdłał u progu sypialni zaborcy, lecz machina starożytnego żelaza nie zna wyrzutów sumienia. Skoro niepodległa Polska jest najważniejsza, to nie ma środków, których nie można wykorzystać dla osiągnięcia tego celu (Słupek 2021: online).

Strach oraz Imaginacja nie są jednak groźne Golemowi Dukaja; stwór obdarzony został przemożną wolą działania i między innymi wskutek tego stanowi broń niezawodnie skuteczną, co z jednej strony łączy go z bohaterką Lema, z drugiej zaś od niej odróżnia: łączy, ponieważ wszelki opór przeciw istocie z żelaza i stali jest próżny; odróżnia, ponieważ w przypadku Golema nie może być mowy o jakichkolwiek skrupałach, uczuciach, czy też rozterkach o egzystencjalnym charakterze, od których nie jest wolna przecież panna Tlenix.

Magdalena Radkowska-Walkowicz podkreślała:

Mimo że sztuczne postacie można interpretować jako twory skonstruowane przeciwko naturze, czasowi i biologicznemu zdeterminowaniu (najlepiej widocznemu

w fakcie śmierci), to miewają one [...] płeć i jej drugorzędne cechy. [...] Lem w opowiadaniu *Maska* bardziej skomplikowaną osobowością obdarza maszynę niż człowieka. W kontekście tego opowiadania trudno zatem zgodzić się z diagnozą na przykład Johna Rothforka, który pisze, że tym się różnią Lemowskie sztuczne byty od człowieka, że nie posiadają podświadomości (Radkowska-Walkowicz 2008: 268–269).

Istotne literackie powinowactwo wydaje się łączyć bohaterkę opowiadania z 1974 roku z humanoidalną lalką pojawiającą się w drugiej części *Piaskuna* Ernsta Theodora Hoffmanna. Natanael zostaje owładnięty miłością do tajemniczej piękności – Olimpii, nie zwracając uwagi ani na ostrzeżenia postronnych obserwatorów dotyczące zachowującej się niezwykle dziewczyny, ani na brak możliwości komunikacji z nią. Przypadkowa demaskacja pomysłu demonicznego profesora Spallanzanego wiąże się ze wstrząsem psychicznym Natanaela, dającym początek jego obłądowi, który doprowadzi w końcu do tragicznej śmierci bohatera. O ile epizodyczna postać opowiadania Hoffmanna nie stanowi bezpośredniego zagrożenia dla nieszczęsnego młodzieńca, o tyle jej twórca uwikłany jest w unicestwienie Natanaela. Olimpię i protagonistkę opowiadania Lema łączą pozory człowieczeństwa, które w obydwu przypadkach stanowią świadome założenia konstruktorów humanoidalnych istot (Buck 1992: 110). Charakter lalki ma także Lemowska bohaterka sportretowana przez braci Quay w krótkometrażowym filmie animowanym opatrzonym muzyką Krzysztofa Pendereckiego (*Maska*, 2010: film). Zwraca uwagę sposób poruszania się dziewczyny, przywodzący na myśl właśnie drewnianą lalkę. Reżyzerski duet rezygnuje też ze średniowiecznego anturażu na rzecz mrocznej, romantycznej scenerii, przywodzącej na myśl bardziej świat przedstawiony opowiadania Hoffmanna niż dziełka Lema.

Ten niewielki katalog literackich i kulturowych powiązań *Maski* nie wyczerpuje rzecz jasna zagadnienia. Można by tropić dalsze tego typu powinowactwa zarówno samej bohaterki, jak i fabuły opowiadania *per se*⁶. Większość tych dzieł, jeśli nie wszystkie, łączy wyrażony pośrednio lub bezpośrednio namysł nad istotą człowieczeństwa lecz także nad ludzkimi tworam, które, czy to wymykając się swemu twórcy spod kontroli, czy bezwolnie spełniając jego rozkazy, powodują śmiertelne zagrożenie. Bohaterka *Maski* jednak, miast zgładzić swą ofiarę, staje

⁶ Dmitrij Buck przywoływał w kontekście *Maski* również *Notatki z podziemia* Fiodora Dostojewskiego: „Embrionalną formę doprowadzonego do granic cybernetycznej abstrakcji samopoznania Lemowej bohaterki można dostrzec u Dostojewskiego w buncie człowieka z podziemia. [...] Taki właśnie, przepowiedziany przez Dostojewskiego, „człowiek z retorty” działa w opowiadaniu Lema [...] Można się tu domyślać nie tylko typologicznego, ale i bezpośredniego rozwinięcia (i unowocześnienia) idei Dostojewskiego, biorąc pod uwagę nie przemijające od dawna zainteresowanie Lema twórczością jednego z koryfeuszów rosyjskiej powieści”. (Buck 1992: 109).

się towarzyszką jej śmierci. Zgon Arrhodesa zaś otwiera istotne perspektywy interpretacji wygłosu opowiadania.

Maska śmierci

Przyszła/niedoszła morderczyni, jako tajna oraz idealna królewska broń, postępuje krok w krok za swoją przyszłą/niedoszłą ofiarą, niczym śmierć ze średniowiecznych lub może barokowych malowideł wyobrażających *danse macabre*. Istniała zresztą konwencja przedstawiania upersonifikowanej śmierci w kontraście z wyobrażeniem pięknej kobiety; Maciejowi Kuligowskiemu, siedemnastowiecznemu jezuitcie z Wilna, zawdzięczamy znajomość fragmentu ludowej rymowanki, który duchowny poeta wplótł między strofy poematu *Śmiech Demokryta chrześcijańskiego*:

Na jednym dyjalogu reprezentowana
Taka inklinacja jednego młodziana,
Który obaczył na kształt niewiasty ozdobnej,
Z wierzchu szlachetnej damie podobnej,
Która na twarzy miała maskarką żalobną.
[...]
Wziąwszy za rękę, która była przyodziana
Rękawiczką subtelną i perfumowaną,
Pocznie w rękę całować i swoje amory
Oświadczać. Potym jako z twarzy onej, skory,
Maskarkę zdejmie, ujrzy nie pannę rumianą,
Ale śmierć wywędzoną, śmierć chudą, kościaną,
Która bez twarzy, oczu i bez nosa była,
A tylko zęby białe bez warg wyszczerzyła (Kuligowski 1699)⁷.

Kreacja zamaskowanej śmierci ma w tym przypadku, biorąc pod uwagę kontekst światopoglądowy epoki, stanowić retoryczny wybieg poety, którego celem jest udzielenie *memento* odbiorcy – pod maską światowych rozkoszy kryje się jednak grzech a wraz z nim nieuchronna śmierć, o czym nie wolno pobożnemu chrześcijaninowi zapomnieć.

Nieuchronność losu – pozorna, jak okaże się w wygłosie opowiadania Lema – którą niesie ze sobą bohaterka *Maski*, wraz z kobiecą kwalifikacją pćciową, w kontekście tańca w średniowiecznej balowej sali, ewokuje skojarzenia z wizerunkami

⁷ Brak numeracji stron.

„śmierci niechybnej” charakterystycznymi dla epok dawnych. Mechaniczność (!) średniowieczno-barokowych tańców śmierci eksponował Aleksander Nawarecki piszący o „czarnym karnawale” poezji Józefa Baki: „Nieomal fizyczna namacalność ruchu zbliża *Uwagi* do zmechanizowanych jasełek, obrotowego serwisu czy jeźdźca spadającego z konia u stóp katafalku” (Nawarecki 1991: 61).

Portretując swoją bohaterkę Lem sięga jeszcze głębiej do historii literatury, aż do jej tkanki mitologicznej. Pytająca nieustannie o swoją tożsamość cybernetyczna morderczyni porównuje się nawet do kolchidyjskiej zbrodniarki z mitu o Jazonie i Argonautach:

[...] cokolwiek bym uczyniła szalonego, czy zawrzeszczałabym z pianą opętania na ustach, czy gryzłabym krwawe mięso, piękno nie odstąpiłoby mej twarzy – ale dlaczego myślałam „mej twarzy”, a nie po prostu „mnie?” Czy byłam kimś niezgodnym i nie doprowadzonym do jedności z własnym ciałem i twarzą? Czarownicą, gotową rzucać urok? Medeą? To był mi nonsens i głupstwo (s. 407).

Choć wygłaszająca ów dramatyczny ciąg pytań protagonistka nie jest wciąż świadoma pełni swej tożsamości, skojarzenie z najśłynniejszą – może obok Kirke, która była zresztą ciotką Medei – czarodziejką ze starogreckich mitów, jest interesujące. Złowroga małżonka Jazona niemal od początku swej mitologicznej historii budzi lęk: zarówno w dniach młodości, gdy fortelem doprowadza córki Peliasa do zbrodni na własnym ojcu, jak i później, kiedy, wykorzystana i zepchnięta na margines przez swego męża, obmyśla najstraszniejszą ze swych zbrodni – dzieciobójstwo, mające stanowić perfidną formę zemsty na niewiernym małżonku. Eurypidejskie stychomytie ukazują Medeę w rozterce, bolesnym wahaniu, na którego jednym biegunie znajduje się opętająca żądza zemsty, na drugim zaś matczyzna miłość. Dzieciobójczyni czy cierpiąca matka i banitka – kolchidyjska księżniczka musi dokonać wyboru swej tożsamości na resztę życia. W chwilach wahania ukazana została też bohaterka *Maski*; o ile rzecz jasna możliwość decyzji o swojej tożsamości nie została jej dana, o tyle decyzja o uśmierceniu bądź ocaleniu Arrhodesa, jak już zostało powiedziane, odbywa się przy znacznym współudziale woli oraz świadomości. Fakt, że śmierć mędrca nastąpi z innych przyczyn niż śmiertelne użądlenie, ma w tej kwestii znaczenie drugorzędne.

Oblubienica-morderczyni doścignęła oblubieńca-ofiarę. Jak sama wyznaje:

Drżałam, oblubienica i morderczyni, notując jednocześnie okiem, które nie mrugało, miarowe skurcze tego wielkiego ciała, wydającego ostatni dech. Więc odejść teraz, cichcem, w świat ośnieżonych gór, byle nie zostać z nim w cztery oczy, w sześć oczu [...]. Charczał, widziałam, jak usiłuje rozewrzeć powieki, otwierały się, najpierw białka, a ja, przechylona w tył, ze zgiętym odwłokiem, wpatrywałam się z góry

w jego odwróconą twarz, nie śmiać ani dotknąć go, ani się cofnąć, bo póki był żywy, nie byłam pewna siebie, choć krew uchodziła z niego z każdym oddechem, widziałam jednak dobrze, że mój obowiązek sięga ostatniego tchu, ponieważ wyrok królewski należy wypełnić i w agonii, więc nie mogłam ryzykować, skoro wciąż jeszcze żył i nie wiedziałam też, czy na pewno chcę jego ocknięcia. Gdyby otworzył przytomnie oczy i odwróconym obrazem wziął mnie całą, taką jaką stałam nad nim, bezsilnie już śmiercionośna w modlitewnym geście, brzemienna nie od niego, byłżeby to ślub, czy jego przewidziana niemiłosiernie parodia? (s. 443).

Retoryczne pytanie, które zadaje bohaterka, wpisuje się w „system binarnych opozycji”, jak określa nagromadzenie rozmaitych napięć w tym opowiadaniu Jo Alyson Parker (Parker 1992: 106): człowiek – maszyna, kobiecość – męskość, miłość – śmierć, lecz także: życie – śmierć, statyka – dynamika, wolność woli – zależność woli, a nawet „anielskość – potworność”, jak proponuje amerykańska badaczka. Groteskowa wizja ślubu z niedoszłą morderczynią to kolejny z paradoksów obecnych w tym opowiadaniu. Paradoksalny, lecz chyba nie całkiem bezzasadny byłby też kontekst najważniejszego w kulturze basenu Morza Śródziemnego dzieła poświęconego poszukiwaniu ukochanego przez kochającą: jeśli by czytać *Maskę* jako wariację na temat *Pieśni nad pieśniami*, byłyby to wariacja groteskowa i przepełniona grozą, by nie powiedzieć – bluźniercza. Pogoń Oblubienicy za Oblubieńcem, wzajemne zwodzenie się, oniryzm, nawet otwarta formuła zakończenia – wszystko to punkty wspólne starożytnego oraz dwudziestowiecznego tekstu, choć oczywiście pogoń byłej panny Tlenix za Arrhodesem to wariant *à rebours* biblijnego poematu: nie miłość (nie od razu i nie z założenia), lecz wyrok śmierci, nie zaślubiny, ale trwanie przy zwłokach czy nawet osobliwe ostatnie namaszczenie, jak daje się interpretować zachowanie bohaterki opowiadania, nie świat religijnych i miłosnych rytuałów, a przedziwne uniwersum będące amalgamatem poetyk: baśniowej, *fantasy*, *science fiction* i horroru.

Charakterystyczną cechą, by nie powiedzieć: osobliwością fabularnej konstrukcji *Maski* jest przemieszanie perspektyw kulturowych i czasowych – sięgając do mitów, elementów kultury dawnej, a zarazem kreując śmiałą wizję androidalnej morderczyni rodem z tekstów *hard science fiction*, Lem tworzy oryginalną kontaminację przeszłości oraz przyszłości. Kontaminacja ta wskazuje na sensory uniwersalne, o których pisali przywoływani już badacze: Jo Alyson Parker (zwłaszcza w kontekście teorii płci), Dmitrij Buck, Dariusz Brzostek oraz Maciej Wróblewski. Ostatni z nich zwraca uwagę, że:

Nie bez znaczenia dla takiej próby odczytania utworu są dwie wymowne sceny – jedna z nich rozpoczyna, druga zaś zamyka tekst. W obydwu fragmentach dostrzegamy wyraźne nawiązania do Biblii, a dokładnie do słów z pierwszych wersów

Księgi Genesis i do motywu zmartwychwstania z *Evangelii*. Owa stylizacja bez wątpienia sakralizuje treść opowiadania i zakorzenia niemal od pierwszego słowa życie głównej bohaterki, kobiety-maszyny, w obszarze doświadczeń religijnych właśnie (Wróblewski 1992: 183).

Creatio ex nihilo – tak, choć realizacja tego motywu jest w *Masce* bardzo swoista; stwórca/y i poruszyiciel/e nie są bezpośrednio obecni w pierwszych fragmentach opowiadania, anonimowi pozostają zresztą do samego końca; królewscy rusznikarze nie wypowiadają żadnego „Jestem, który Jestem”, co odróżnia ich od biblijnego Boga Jahwe. Tutaj otwiera się jednak kolejna perspektywa interpretacyjna dziełka Lema: zagadnienie możliwości i ograniczeń nauki oraz techniki, a zatem możliwości i ograniczeń człowieka; można by tę kwestię wyrazić inaczej, w formie pytania: czy i na ile człowiek poprzez naukowe oraz technologiczne osiągnięcia jest w stanie zbliżyć się do Absolutu? To pytanie, nienowe przecież, wymaga jednak osobnego namysłu. Eksplicit *Maski* stanowi śmiało wyzyskanie motywu rezurekcyjnego, której towarzyszy wszakże pierwiastek tajemniczy: nie wiadomo, co dokładnie miałyby oznaczać wejście słońca trzeciego dnia; czy można potraktować finał losów antropo-mechanicznej bohaterki i Arrhodesa jako element fabuły otwartej? Czy rzeczywiście dają się pomyśleć dalsze losy tej przedziwnej pary? Biorąc pod uwagę fakt, że mędrzec posiadał „wodę życia”, za pomocą której był władny „wskrzeszać skazańców”, owszem, można pokusić się o projekt kontynuacji tejże historii. Czy jednak taka kontynuacja miałaby sens?

Powstrzymując się od zwieńczenia fabuły zakończeniem, Lem pozostawia ową wolność także czytelnikowi. W samej rzeczy powstrzymuje się on od opowiedzenia się po stronie tego lub innego z panujących mitów. Gdyby maszyna istotnie użyła śmiertelnego żądła, pozostalibyśmy z rozpaczliwym poczuciem, że żaden opór nie jest możliwy; gdyby przyszła z pomocą Arrhodesowi, moglibyśmy wyjść z przekonaniem, iż można umknąć naszemu zaprogramowaniu – stalibyśmy się wówczas zabawką w rękach tych, którzy łudzą nas fałszywymi obietnicami wolności. Lem zachowuje milczenie w tej kwestii (Parker 1992: 108).

W taki sposób widzi rzecz Jo Alyson Parker. Rzeczywiście, istotniejsza od wyobrażeń na temat ewentualnych dalszych ciągów wydaje się choćby możliwość niejednoznacznej interpretacji zgonu Arrhodesa. Poza spostrzeżeniami amerykańskiej badaczki warto zwrócić uwagę na fakt, że śmierć mędrca współistnieje z ostateczną śmiercią maszyny jako istoty pozbawionej woli oraz uczuć. Czują, chciałoby się rzec: swoiście ludzki, gest, którym bohaterka obdarza martwego oblubieńca, daje się odczytywać jako usytuowanie tejże w świecie istot – właśnie – myślących i czujących.

* * *

Każdemu z robotów występujących w teledysku Björk nadano fizjonomię wokalistki. Przez cały czas trwają w miłosnym uścisku, w ostatniej scenie wideoklipu ich pocałunek staje się namiętny i, sięgając do zupełnie nieprofesjonalnej frazeologii, „filmowy”. Ten przedziwny akt „autopocałunku” być może wiedzie ku refleksji wyrażonej przez jedną z internatek komentujących utwór na oficjalnym kanale artystki w serwisie YouTube: „That’s more about self love and not about gay or heterosexual love. In spite love is unconditional and genderless” (Poppe 2011: online)⁸. Chodziłoby tu chyba o miłość samego lub samej siebie (identyczne maski) rozumianą jako samoakceptację i samoafirmację, nie zaś o miłość własną w negatywnym, a utrwalonym społecznie znaczeniu. Jeśli w utworze islandzkiej wokalistki oraz Chrisa Cunninghama znalazła się taka właśnie metafora, to być może opowiadanie Stanisława Lema daje się odczytać jako niosące nadzieję na przemianę podobną do tej nadziei, którą niosą ze sobą baśnie: bezwzględna i jednoznacznie zaprogramowana egzekutorka zamienia się w kochającą istotę – nawet jeśli program wciąż daje o sobie znać w postaci drżenia, o którym mowa była powyżej, a które z dużą dozą dosłowności przedstawili bracia Quay w animowanym filmie z 2010 roku.

Teledyskowa kłamra niniejszego szkicu nie ma pełnić funkcji jedynie ornamentu. Pomyślana została raczej jako komentarz do *Maski* Stanisława Lema, opowiadania, które niezmiennie może jawić się jako „partytura nastawiona na wciąż odnawiający się rezonans lektury wyzwalającej tekst z materii słów i obdarzającej go aktualnym bytem” (Jauss 1976: 109).

Bibliografia

Źródła i konteksty

- Dukaj Jacek (2002), *Gotyk w: Strefa mroku. Jedenastu apostołów grozy*, red. Jacek Piekara, Warszawa: 28–47.
- Guðmundsdóttir Björk (1999), *All is Full of Love* [utwór muzyczny], Polygram Music Publishing Ltd, Londyn.
- Kuligowski Mateusz Ignacy (1699), *Demokryt śmieszny albo śmiech Demokryta Chrześcijańskiego z tego świata na trzy części życia ludzkiego podzielony*, Wilno: brak numeracji stron.
- Lem Stanisław (1999), *Golem XIV*, Kraków.

⁸ Przytaczam wypowiedź internautki o imieniu i nazwisku lub pseudonimie (Nicku) Julie Poppe z 4.09.2011.

Lem Stanisław (2008), *Solaris*, Kraków.

Lem Stanisław (2016), *Maska*, w: *Fantastyczny Lem. Antologia opowiadań według czytelników*, Kraków: 390–443.

Quay Steven, Quay Timothy (2010), *Maska* [film], Studio Se-Ma-For, Łódź.

Opracowania

Buck Dmitrij (1992), *Maska*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 3 (15): 108–122.

Brzeziński Wojciech (2020), *Strach przed rozbiciem lustra*, „Tygodnik Powszechny”, nr 51–52: 9–11.

Brzostek Dariusz (2005), „*Maska*” Stanisława Lema, czyli narodziny umysłu z ciała maszyny, w: *Polska literatura fantastyczna*, red. Dariusz Brzostek, Andrzej Stoff, Kraków: 318–329.

Crutzen Paul J., Mc Neill John R., Steffen Will (2018), *The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature*, „AMBIO: A Journal of the Human Environment”, nr 36 (8): 614–622.

Haraway Donna (2003), *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 1(3): 49–87.

Jauss Hans Robert (1976), *Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury*, przeł. Ryszard Handke, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, red. Henryk Markiewicz, Kraków: 271–307.

Kaźmierska Agata (2020), *Stało się słowo*, „Tygodnik Powszechny”, dodatek specjalny: „2021. Rok Lema”, nr 51–52: 16–18.

Nawarecki Aleksander (1991), *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki. Poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław–Warszawa–Kraków.

Parker Jo Alyson (1992), *(U/od)plciowienie maszyny: „Maska” Stanisława Lema*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 3 (15): 108–122.

Radkowska-Walkowicz Magdalena (2008), *Od Golema do Terminatora. Wizerunki sztucznego człowieka w kulturze*, Warszawa.

Wróblewski Maciej (2007), *Czy maszyna może być człowiekiem? „Maska” Stanisława Lema*, „Acta Universtatis Lodziensis. Folia Literaria Polonica”, nr 9: 165–178.

Źródła internetowe

Giger Hans Rudolf (1974), *The Spell II*, w: H. R. Giger Archive, <https://www.anothermanmag.com/life-culture/gallery/9480/hr-giger-archive/6> [dostęp: 13.09.2021].

Poppe Julie, komentarz pod filmem w serwisie YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=0cSjn4r4ddA> [dostęp: 17.09.2021].

Słupek Joanna, „*Gotyk*”. *Jacek Dukaj*, w: *Esensja. Magazyn Kultury Popularnej*, https://esensja.pl/esensjopedia/obiekt.html?rodzaj_objektu=2&idobjektu=22952 [dostęp: 7.09.2021].

DOI: 10.31648/pl.7857

MARC OLIVER RIEGER

Research Cluster “Cultures in Transition”, Trier University, Germany

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2898-0015>

e-mail: mrieger@uni-trier.de

The “alien” alien in Stanislaw Lem’s *Solaris* and its manifold echoes in the world of literature

Obcy „obcy” w *Solaris* Stanisława Lema i jego wielorakie echa w świecie literatury

Słowa kluczowe: Stanisław Lem; *Solaris*; *science fiction*; Obcy; granice wiedzy

Keywords: Stanisław Lem; *Solaris*; *science fiction*; alien; limits of knowledge

Abstract

Stanislaw Lem has left a remarkable impact on world literature in science fiction and beyond. One of the reasons for this is his – often radical – approach to exploring new topics and philosophical concepts. In this article, we study his concept of an unknowable intelligence that eludes all scientific approaches by humans who try to understand its motivations, reasoning and functioning; an “alien” alien, as it is most clearly presented in Lem’s 1961 novel *Solaris*. Echoes of this radical concept can be found, albeit often in a highly diluted form, in a number of subsequent works by various writers like Arkady and Boris Strugatsky, Iain M. Banks and Cixin Liu. They also resurface in other media, from mainstream movies to anime. We argue that Lem’s original concept has been utilized by later writers for manifold purposes, sometimes merely as a plot device, but at other times as a metaphor exemplifying the insurmountable limits of knowledge or even for transporting entirely different ideas.

Introduction

Stanisław Lem (1921–2006) is not only one of the most well-known Polish philosophers and writers, but also one of the most important figures in the history of science fiction. This latter fact is not free from irony, as Lem himself did not like to be considered a science fiction writer, but rather a philosopher who would

be dubbed a science fiction writer by booksellers purely for commercial reasons (Lem 2000).

One of the central motifs in his writings was the impossibility of communication with non-human intelligences. In his very first published novel, *The Man from Mars* (*Człowiek z Marsa*, 1946), this topic plays a key role, but it becomes much more developed in his (probably most famous) work *Solaris* (1961). In the following sections, we will briefly summarize Lem's ideas on this topic, compare them with "classical" treatments, and then explore their traces and utilization in subsequent literature across the world.

The image of the "alien" alien in early science fiction

One of the first and most influential science fiction novels that depicted intelligent beings from outside Earth (what we would now call "aliens"¹) was probably H. G. Wells' *The War of the Worlds* (1898). This work arguably provided a template for many science fiction writers to follow: intelligent beings from space (in this case from Mars) invade Earth and start a war with humanity. There is no space for communication in this storyline: the exchange between both sides is basically reduced to fighting. Nevertheless, the question about the motives and the civilization of the invaders is frequently revisited and a certain amount of understanding about the other side is reached merely based on conclusions drawn from their behaviour.

In a certain sense, the aliens in *The War of the Worlds* are not an incomprehensible mystery. Even though their technologies are far beyond human abilities (at least the technology of the late 19th century: Martians even have machines that can fly!), and even though there is no communication between humans and Martians, we still get an understanding of their general plan and their invasion of Earth in a desperate attempt to find a new home for the population of their dying planet. Wells' Martians are not that "alien" to us. We can comprehend their actions and even, to some degree, sympathize with them.

This degree of comprehensibility became standard in the science fiction literature of the following decades, and it was mainly due to Stanislaw Lem's writing that this standard was challenged and the scope of possibilities was broadened.

¹ As an interesting sidenote, the word "alien" is indeed used once in *The War of the Worlds*, but only to explain that humans would look as "alien" to a supreme intelligence as "monkeys and lemurs to us". The "aliens" for Wells are, therefore, us humans.

The “alien” alien in *Solaris*

As previously mentioned, Stanislaw Lem’s first published novel, *The Man from Mars*, already dealt with the problem of communication between humans and a non-human intelligence. It is interesting that this takes place in a setting that is at first glance quite similar to that of *The War of the Worlds*: Lem also has the alien arrive from Mars, and the alien is also defeated in the end. The difference, however, is that in Lem’s novel, there are serious attempts from both sides to reach some kind of communication, and the aliens are also much more physically different from humans than Wells’ Martians were.

Lem himself did not like his first work and stated that “unfortunately, an author cannot withdraw from what was once written” (own translation from: solaris.lem.pl. n.d.) although it was well-received elsewhere (Jarzębski 1994).

Far more influential than this early novel, however, was Lem’s 1961 novel *Solaris*. It has been adapted into three movies, first a two-part Soviet television play (in 1968) that was only released in Russian language, then a highly inspiring movie directed by Andrei Tarkovsky (in 1972), and finally, a mainstream Hollywood movie directed by Steven Soderbergh (in 2002). The novel lifts the topos of the “alien” alien to a new level, and not only in its physical scale. *Solaris* is the name of a hypothetical planet² covered entirely by a mysterious entity – a unified and utterly incomprehensible intelligence. The novel recalls how human researchers tried for decades to understand the nature of the planet; how progress was made, but ultimately all attempts towards a real understanding failed again and again. The planet becomes the prime example of the inevitable limits of human understanding and yet, in a surprising twist, the planet itself achieves so much understanding about the human researchers that it can replicate human beings from their fantasies and memories – to the horror of these humans who are now exposed to images from their dark fantasies or horrific past, just like in a nightmare but without the possibility to wake up.

The idea that the human mind is simply not able to comprehend anything deeply enough to communicate with a non-humanoid civilization is presented in the novel by summarizing a booklet written by an angry autodidact, the quantum physicist Grattenstrom. The main character happens to encounter this book in the library and recalls its content. This way of presentation is also interesting in that it lets Lem distinguish his point of view (the impossibility of communication, and

² Since 2020, *Solaris* has also been the name of a real star (BD+14 4559) in the constellation Pegasus, named in commemoration of Stanislaw Lem (IAU, 2021).

thus, ultimately, a failure of science) from a complete denial of the validity of the scientific approach: after all, the conclusion of the impossibility of communication is reached by a scientist, using a scientific method. In a certain sense, we can see here the echo of another famous philosopher, mathematician and contemporary of Lem, Kurt Friedrich Gödel (1906–1978). He proved in his incompleteness theorem (Gödel 1931) that certain mathematical facts cannot be proven or disproven mathematically. The methods he used, however, were of course mathematical proofs which gave rise to a number of subsequent studies. It is likely that Lem, who was highly interested in scientific developments, had at least heard about these findings – after all, connections between his writings and other highly mathematical results such as Einstein’s relativity theory have already been discussed in previous studies (Kassung 2013). Lem might therefore have attempted something similar here: instead of outrightly rejecting science as a useless tool, he actually points out that science is even able to find out the limitations of our scientific and technological capabilities. What Gödel did for mathematics, the previously mentioned Grattenstrom does for the communication problem, which is at the core of *Solaris*. Within his story, Lem manages to invent a “scientific” basis for the novel’s conclusion about the limits of science.

As Katarzyna Stępień (2019) puts it, Lem manages “to point out weaknesses in understanding and perceiving the world from the anthropocentric perspective”. Congruent with this point of view is the conclusion of Istvan Csicsery-Ronay (1985) that *Solaris* is “an elaborative metaphor for the cultural and philosophical implications of scientific uncertainty” (Csicsery-Ronay, 1985: 7). He sees the limitation of understanding in the “human-centered, egocentric conception of reason” (Csicsery-Ronay 1985: 9). Evidence for this view is the dream that the protagonist has in which he communicates directly with Solaris, bypassing “the mediations of egocentric rationality” (Csicsery-Ronay 1985: 11).

We will see just how radical Lem’s approach to the topic of the “alien” alien is when we discuss subsequent literature on this topos. It is a sign of Lem’s mastery as a writer that this radical novel, which raises deep philosophical questions, is still readable and appeals to a broad audience. This has certainly also played a role in his wide reception and the many traces of this idea which we will find in later works.

Lem’s mastery can also be seen in the many interpretations he leaves open for what the planet Solaris and its multitude of phenomena really are. From “vaginal readings” to “Schizophrenic readings”, plenty of interpretations have been proposed (e.g., Geier 1992). Csicsery-Ronay (Csicsery-Ronay 1985: 20) concludes that, given these manifold perspectives, “no privileged way of reading exists”.

In the footsteps of *Solaris*

Several authors have used variations of the concept of an “alien” alien, some with clearly visible references to *Solaris*, some with at least strong hints on a connection³.

A prominent case which seems to be directly linked to *Solaris* is *Roadside Picnic* (Пикник на обочине, 1972) by the Russian writers Arkady and Boris Strugatsky. The two novels are often mentioned together, mainly since the Russian director Andrei Tarkovsky directed movies based on both of them. While this does not tell us anything about communalities in their contents, these can also be easily found, as we will see.

Roadside Picnic approaches the “alien” alien from a very original angle: there are no aliens in the story – only their traces. Aliens must have visited six areas of Earth on a day 12 years before the story begins. In the zones that they visited, all kinds of unusual things happened in the aftermath: people went blind or died mysteriously, and strange relics were found. Scientists and treasure hunters alike try to make sense of these findings. The novel describes the fate of one of these treasure hunters and his family living near one of these “zones”. The open question in all of this is why the aliens visited Earth and why they left these bizarre and seemingly random items and traps behind. One theory that is suggested is that the aliens merely made a stopover without considering the inhabitants of Earth at all. The weird relics are to us what the left-over garbage of a picnic would be to ants and bugs: strange and incomprehensible, but meaningless for the ones who left it.

The novel therefore picks up the theme of the impossibility of communication in a different way: the communication cannot take place because the aliens have already left. However, the impossibility of comprehension is the same, as humans struggle in vain to make sense of the aliens’ traces. There are some direct parallels to *Solaris*, in particular in the description of the research institute that studies the zones and the various attempts that have been made to explain the mysterious phenomena. These attempts are ultimately all in vain, since – as in the case of *Solaris* – the researchers can only formulate hypotheses about the “visitation” which can never be falsified, or describe the effects of the artefacts without ever being able to comprehend their underlying mechanisms. In all of this,

³ Lem himself revisited the topic of the “alien” alien in later works, in particular in *The Invinible* (1964) which is, however, much less radical in nature: even though communication fails, the aliens’ actions are, in this case, still comprehensible to some extent.

they are trying to come up with theories that are “flattering [...] for human vanity” (Strugatsky 1972: 133). In contrast to *Solaris*, however, this pessimistic view is contradicted by Valentine, one of the researchers, who points out that although nothing much is known about how the objects retrieved from the zone work, some of them have been used and have helped to advance technologies (Strugatsky 1972: 136). Another motif similar to *Solaris* is that of the “reconstructions on the skeletons” (Strugatsky 1972: 140) which are like the reconstructed Rheyra and the other “visitors” in *Solaris*, made from a completely unknown material and with strange regenerative properties.

It must be added that although the novel provides such an original frame to the problem of the “alien” alien, the storyline itself is more predictable than in Lem’s stories and feels generic at times. However, the fact that these “zones” can be the setting for any type of story led to a large number of variations on the novel by other writers and directors. The latest example is the Japanese anime *Urasekai Picnic* (裏世界ピクニック, 2021) which, however, turns the “zone” into a place with monsters and horror which does not have much to do with the original novel anymore.

The impression that Lem inspired the Strugatsky brothers when they worked on *Roadside Picnic* is also consistent with their professional connection: Stanislaw Lem even wrote an afterword for the German edition of *Roadside Picnic*. In this afterword, he not only gives some polite praise, as could be expected, but also discusses the novel critically, and beyond that, explains his demand for logical coherence in science fiction novels (Lem 1978). Mutual influence between these authors therefore seems plausible and is further supported by Boris Strugatsky’s statement that he “considered Lem to be one of the most influential fantastika authors in Soviet history, including *Solaris* in his list of the top ten works of international fantastika ever published” (O’Dell 2019: 138).

It is difficult to know when Western works started to be influenced by Stanislaw Lem’s oeuvre, given that it took until 1970 for an English language translation of *Solaris* to be published. There was already a French translation in 1964 (the basis for the English translation) which might have provided a source (Kellman 2010), but we can at least assume that the Tarkovsky movie that was shown in 1972 at the Chicago International Film Festival and the Cannes Film Festival made *Solaris* well-known. Given this history, it is likely that the influence of *Solaris* on science fiction literature in the West began early in the 1970s. Let us therefore start our search for traces of *Solaris* in the year 1973 with Arthur C. Clarke’s novel *Rendezvous with Rama* (1973). In this novel, a mysterious object is discovered on its way into the solar system. While scientists at first mistake

it for a comet, it is soon revealed to be a gigantic spaceship⁴. The novel then takes us on an expedition which tries to reveal the spaceship’s secrets before it inevitably leaves the solar system.

The setup of this novel is very close to *Solaris* – scientists trying to make sense of an alien, but ultimately failing to do so, and failing to establish a direct communication. In *Rendezvous with Rama*, however, the aliens are in the background – similarly to *Roadside Picnic*, we never actually encounter them, but only their machines and relics. In the end, the motivation for the visit of the alien spaceship is at least partially revealed: no contact had been planned – our solar system is nothing more than a “refuelling stop” (Clarke 1973: 246), and the destination is somewhere far away.

There are, however, some noteworthy ideas in the book that we would like to investigate further. First, the “colonial reading” of an alien encounter: “the situation is one of an encounter between two cultures – at very different technological levels. Pizzaro and the Incas. Peary and the Japanese. Europe and Africa. Almost invariably, the consequences have been disastrous – for one or both of the parties” (Clarke 1973: 24). Second, the impact of religious faith is mentioned: for some Christians, the spaceship is said to be a “cosmic Ark” (Clarke 1973: 105), sent to rescue humanity.

The first encounter of a human with one of the intelligent life-like robots on the ship already foreshadows the punchline of the book: the scared human that tries to show his peaceful attitude towards the alien intelligence is simply ignored entirely, as Clarke writes with sharp irony: “Feeling extremely foolish, the acting representative of *Homo sapiens* watched his First Contact stride away [...], totally indifferent to his presence” (Clarke 1973: 154).

We find more direct connections to *Solaris* in some of the descriptions of the spaceship’s interior with all its mysterious phenomena, which can be catalogued accurately but not understood by the humans: “The mystery of Rama was steadily growing; the more they discovered about it, the less they understood” (Clarke 1973: 169).

It is not only the lack of communication, but also the total lack of attempts to communicate that are at the heart of this encounter with the “alien” alien: “They

⁴ The main reasons for this discovery are its origin from outside the solar system and its strange elongated shape. When in 2017, the first interstellar object was discovered and this also turned out to have a very elongated shape (Meech et al. 2017), the reminiscence of Clarke’s book gave it the preliminary name *Rama* (Glester, 2019) and also led to many speculations about its origin and nature. Further research revealed that it was most likely a rather exotic comet (Wall, 2017). The object was finally called ‘*Oumuamua* (Hawaiian word for “scout”).

would probably never even know that the human race existed; such monumental indifference was worse than any deliberate insult” (Clarke 1973: 246).

While the spaceship and its (absent) constructors in Clarke’s novel are still more tangible and not as entirely beyond understanding as the planet Solaris, the same cannot be said for the “alien” aliens in *Excession*, a novel by the Scottish writer Iain M. Banks (Banks 1996). Here, the alien does not simply come from far away, but indeed from a different universe altogether. It appeared thousands of years ago as a perfect black sphere of huge size, accompanied by a star that was by all physical measurements “at least fifty times older than the universe” (Banks 1996: 65). Both the sphere and the star vanish after a while. The humans from the supercivilization that had colonized the galaxy, and who watched it from their spaceship, all die within a short period of time, mostly by suicide. Now, after such a long time, the sphere appears again. This poses an Outside Context Problem – “the sort of thing most civilisations encountered just once, and which they tended to encounter rather in the same way as a sentence encountered a full stop” (Banks 1996: 71). Here, we again have the colonial interpretation of a meeting with a superior alien civilization, as mentioned in *Rendezvous with Rama*. However, in Banks’ novel this is a major plot element, as the fear of being crushed by this contact leads the civilization to passively observe rather than to actively try to communicate or even just approach the mysterious sphere. While the plot revolves mostly around the events – intrigues, plots, war – caused by this appearance, the Outside Context Problem or Excession, as the object is called, is the mysterious centre around which the story evolves. It is “like the black monolith in Arthur C. Clarke’s *2001 – A Space Odyssey* (1968), a perfect and insoluble mystery” (Kincaid 2017: 78). And yet, as one of the civilization’s sentient machines notes, “the damned Excession hasn’t *done* anything yet. All the nuisance has been caused by everybody’s reaction to it” (Banks 1996: 212). Banks is not primarily interested in the contact event as such, but in how it affects the contacted. In the end, some of the spaceships decide to take the risk and approach the Excession, which then disappears with them. The ones left behind discuss the Excession’s true intent, one arguing that “it was somehow a test; an emissary. We were tried and found wanting. It encountered the worst that we can be and took itself off again. Probably in disappointment. Possibly in disgust” (Banks 1996: 445).

Of all the “alien” aliens that we have encountered, this might be the closest to the planet Solaris – where communication fails not for lack of interest or absence of the “alien” alien, but because of the vast gulf between the civilizations. Indeed, this connection between Lem’s work and Banks’ *Excession* has already been pointed out by Kincaid (Kincaid 2017: 76).

The Outside Context Problem that plays a central role in Banks’ description of an encounter with an “alien” alien can be found in an interesting inverse relation in *Pulaster* (1986), a slightly older novel by the East German science fiction writers Angela and Karlheinz Steinmüller⁵. While this novel has not been translated and is therefore not well known outside Germany, it is an interesting example of the influence of Lem’s *Solaris*, which can be expected for authors from a geographically and politically close country.

Pulaster is the name of a planet – the only one where a future interstellar human civilization has found intelligent life. This life, however, turns out to be a disappointment: seemingly dim-witted reptiloids whose civilization is still in the stone age. The result is a very different Outside Context Problem and gives rise to the question of how a post-colonial and “enlightened” human society deals with a situation where they become colonists once more. Communication with these aliens seems surprisingly easy at first glance, but in fact the details are not, and the limits to mutual understanding between beings with a vastly different culture, developmental state and biology become a central topic of the novel.

Closer to the concept of the “alien” alien, however, is another topic in the novel: a mysterious encoded number measured in the universe’s background radiation which is revered by some followers as a near-holy item called “the NUMBER” (Steinmüller 1986: 10). This encoding is allegedly the trace of a super-civilization of which nothing else is known, and which has been dubbed the “Außerzeitler” (“outside-time-beings”). Humanity puts substantial effort into contacting these outside-time-beings by trying to decode the meaning of the NUMBER, much like humanity tries to understand *Solaris* in Lem’s work, and this enterprise fails at least as thoroughly: while some theories regarding the meaning of the NUMBER lead to various space expeditions, none of those find any new evidence for the existence of these hypothetical outside-time-beings. Finally, a side-character, Abd-Feyr, in striking similarity to Grattenstrom in *Solaris*, publicly denounces the idea of contact as “nonsense” and argues that such contact will never be achieved with the outside-time-beings (Steinmüller 1986: 118). The description of the scientific efforts towards the goal of achieving contact with a vastly different intelligence is all in all very much reminiscent of *Solaris* and can be interpreted as paying homage to Lem.

This relation is unlikely just by chance: the authors quite generously refer to famous authors and season their novel with at times ironic quotations from other

⁵ Angela and Karlheinz Steinmüller were probably the most well-known science fiction authors in East Germany. While most of the GDR science fiction literature is nowadays of mere historic interest, their books have been reprinted since reunification and are still available today.

science fiction novels. Here are two examples: the aforementioned *Roadside Picnic* is directly referred to when the main character is confronted with a strange anomaly on Pulaster that could be a relic from the “outside-time-beings” and half-jokingly replies that this might simply be their beer cans dumped there after a picnic (Steinmüller, 1986: 120). They also directly quote Douglas Adams’ *Hitchhiker’s Guide to the Galaxy* (1979) when Abd-Feyr states that the search for contact will not bring the truth “about life, the universe and everything” (Steinmüller 1986: 199) – incidentally an interesting choice of citation, given that Western books were virtually banned in the GDR and censorship was heavy.

In summary, the idea of the “alien” alien and the ultimately fruitless efforts of science to establish communication, as we know them from *Solaris*, are central topics of *Pulaster* and are expanded in two directions: On the one hand, the contact goal is even more elusive, as the only trace of the hypothesized “outside-time-beings” is an encoded number. On the other hand, the contact with the inhabitants of Pulaster seems at first glance much easier: they seem much less “alien” – but even there, the difficulties are overlooked, and a real mutual understanding fails most of the time.

Let us conclude our walk through the literature related to Lem’s *Solaris* by leaving our own Western civilization and taking a look at China – at Liu Cixin’s bestselling *Trisolaris* trilogy (Liu 2006–2010). While the name gives a faint echo of *Solaris* and the sheer number of ideas, particularly in the first two volumes, can certainly be compared with Lem’s work, the “alien” alien here is again very different in nature from that of *Solaris*: in the *Trisolaris* novels, the motivation of the aliens soon becomes very clear. They need to leave their planet as it faces imminent destruction, and happen to find out that Earth is habitable; thus, they plan to conquer and colonize it. This motivation is straightforward and follows exactly the same ideas as we know from *The War of the Worlds*. Moreover, communication is possible, and happens all the time throughout the books. The aliens, however, stay “alien” in a different sense: there is never a direct encounter between them and the humans. They are somehow “off screen”. There are vague descriptions, but we never see them. The communication, therefore, becomes remote: humans interact with a robot ambassador the aliens have sent (which takes the shape of a human), the aliens send and receive messages, they send probes and war machines, but they stay “alien” in the most human sense. One could indeed argue that *Trisolaris* is a juxtaposition of *Solaris*: whereas the planet Solaris is accessible and can be watched, entered, studied and sampled (but we never understand its thoughts and plans), the aliens in *Trisolaris* are comprehensible, but invisible, untouchable, evasive. In both cases, the “alien” alien can be seen as a metaphor for the limits of human understanding.

Conclusions

With his extreme solution to the “alien” alien problem, Lem directly and indirectly paved the way for subsequent literature that used the incomprehensibility and incompatibility of communication with other intelligences not only as a plot element, but also as a way to reflect upon ourselves. As Lem used the planet Solaris to reflect upon the suppressed desires and wishes of humans, the Strugatsky brothers used the “alien” alien to reveal our incomprehension of the motives and technologies of the elusive aliens, while Banks and the Steinmüllers turned the contact into a metaphor for colonization – from different perspectives. All of these writers, however, exemplify the limits of human knowledge and mark the unknowable; the alien that will always be alien serves as a cypher for the unsolvable mysteries and the limitations of human minds.

Acknowledgement

Financial support by the Research Initiative of the State of Rhineland Palatinate through the Research Cluster “Cultures in Transition” is gratefully acknowledged. I thank Sinean Callery and Andreas Radzikowski for their help with the translations.

Bibliography

Sources

- Lem Stanisław (1961), *Solaris*. Warsaw.
 Lem Stanisław (1973), *The Invincible*. New York.
 Lem Stanisław (1978), *Nachwort*. Translated by F. Griese. In: Strugatzki Arkadi and Strugatzki Boris (1981). *Picknick am Wegesrand: utopische Erzählung*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp.
 Lem Stanisław (2000), *Okamgnienie*. Kraków.
 Lem Stanisław (2001), *Riskante Konzepte: essays*. Translated by Andreas Lawaty. Leipzig.

Studies

- Adams Douglas (1979), *Hitchhiker’s Guide to the Galaxy*. London.
 Banks Iain M. (1996), *Excession*. New York.
 Clarke Arthur C. (1951), *Sentinel of Eternity*. Ten Story Fantasy. New York.
 Clarke Arthur C. (1968), *2001: A Space Odyssey*. New York.
 Clarke Arthur C. (1973), *Rendezvous with Rama*. London.
 Csicsery-Ronay Istvan, Jr. (1985), *The Book Is the Alien: On Certain and Uncertain Readings of Lem’s ‘Solaris’ (Le Livre Est l’extraterrestre: À Propos de Lectures Certaines*

- et Incertaines Du 'Solaris' de Lem*). "Science Fiction Studies", vol. 12, no. 1, SF-TH Inc, pp. 6–21.
- Geier Manfred, Welliver Edith and Csicsery-Ronay Istvan (1992), *Stanislaw Lem's Fantastic Ocean: Toward a Semantic Interpretation of "Solaris"*. "Science Fiction Studies", 19(2), pp. 192–218.
- Glester Andrew (2019), *Visitor from another star*. "Physics World", 32(2), pp. 32–37.
- Gödel Kurt F. (1931), *Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I*. „Monatshefte für Mathematik und Physik“, 38(1), 173–198.
- Jarzębski Jerzy (1994), *Golem z Marsa (Golem from Mars – an afterword to the first official Polish print of The Man from Mars)*. In: Lem, S. (1994) *Człowiek z Marsa*. Warszawa.
- Kellman Steven (2010), *Alien autographs: how translators make their marks*. "Neohelicon", 37(1), 7–19.
- Kincaid Paul (2017), *Iain M. Banks*. Urbana.
- Meech Karen J., Weryk Robert, Micheli Marco, Kleyna Jan T., Hainaut Olivier R., Jedicke Robert, Wainscoat Richard J., Chambers Kenneth C., Keane Jacqueline V., Petric Andreea, Denneau Larry, Magnier Eugene, Berger Travis, Huber Mark E., Flewelling Heather, Waters Chris, Schunova-Lilly Eva and Chastel Serge (2017), *A brief visit from a red and extremely elongated interstellar asteroid*. "Nature", 552(7685), pp. 378–381.
- Steinmüller Angela and Karlheinz (1986), *Pulaster*. Berlin.
- Strugatsky Arkady, Strugatsky Boris (1977), *Пикник на обочине [Roadside Picnic]*. Cited from Strugatzki (1981). *Picknick am Wegesrand: utopische Erzählung*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp.
- Urusekai Picnic (裏世界ピクニック)* (2021), Liden Films Inc., Felix Film.
- Wells Herbert G. (1898), *The War of the Worlds*. London.

Internet sources

- iau.org. (2015). *International Astronomical Union | IAU*. [online] Available at: https://www.iau.org/public/themes/naming_stars/ [accessed: 15.09.2021].
- Kassung Christian (2013), *Reisezeit – Erzählzeit – Raumzeit. Nichtlineares Erzählen bei Stanisław Lem*. In *Science oder Fiction?*, Leiden, The Netherlands: Brill | Fink. Available at: https://doi.org/10.30965/9783846761748_006 [accessed: 27.09.2021].
- solaris.lem.pl. (n.d.). *Stanisław Lem – Komentarz Lema*. [online] Available at: <https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/czlowiek-z-marsa/62-komentarz-czlowiek-z-marsa> [accessed: 18.09.2021].
- Stepień Katarzyna (2019), *The Anthropocentric Perspective in "Solaris" by Stanisław Lem*. *Currents: A Journal of Young English Philology Thought and Review*. Vol. 5. 106–115. [online] Available at: <http://www.currents.umk.pl/files/issues/Currents%205%202019%20final.pdf>.
- Wall Mike (2017), *Interstellar Visitor Stays Silent--for Now, No Signs of Aliens on 'Oumuamua*. [online] Scientific American. Available at: <https://www.scientificamerican.com/article/interstellar-visitor-stays-silent-for-now-no-signs-of-aliens-on-oumuamua/> [accessed: 25.09.2021].

DOI: 10.31648/pl.7858

URSULA EBEL, NICOLE KIEFER

Universität Wien

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4533-8876> / <https://orcid.org/0000-0002-9434-6787>

e-mail: ursula.ebel@univie.ac.at / nicole.kiefer@univie.ac.at

Vom Kakanischen in Berlin zum ‚Österreichischen Staatspreis‘: Stanisław Lems Rückzug ins neutrale Wien der 1980er Jahre und die Rolle der ‚Österreichischen Gesellschaft für Literatur‘

From Kakanien in Berlin to the ‘Austrian State Prize’: Stanisław Lem’s retreat to the neutrality of 1980s Vienna and the role of the ‘Austrian Society for Literature’

Od Kakanii w Berlinie do ‘Austriackiej Nagrody Państwowej’: emigracja Stanisława Lema do neutralnego Wiednia lat 80., a rola ‘Austriackiego Towarzystwa Literackiego’

Słowa kluczowe: międzynarodowy transfer literacki, Wiedeń, Austriackie Towarzystwo Literackie, austriacka kultura w ujęciu międzynarodowym, stan wojenny w Polsce

Keywords: International mediation of literature, Vienna, Austrian Society for Literature, Austrian foreign cultural policy, Martial law in Poland

Abstract

Based on previously unknown archival material (Austrian National Library, ‘Austrian Society for Literature’), the aim of this paper is to show the development of Stanisław Lem’s residence in Vienna from 1983 to 1989 as well as to illustrate the close relationship between the Polish Science Fiction writer and the ‘Austrian Society for Literature’ (ÖGfL). The essay presents a delineation of the instruments concerning foreign cultural policy which the ÖGfL developed in the 1960s and which have proven time and again of their efficacy over the decades, as demonstrated by Stanisław Lem’s case.

1983 verfasste der Leiter der ‚Österreichischen Gesellschaft für Literatur‘ (ÖGfL), Wolfgang Kraus, eine offizielle Einladung für Stanisław Lem und seine Familie, die für einen längeren, finanziell abgesicherten Aufenthalt in Österreich notwendig war¹. Dieser Beitrag wird die Bedeutung des engen Kontakts mit dem weltbekannten Science-Fiction-Autor Lem für die ‚Österreichische Gesellschaft für Literatur‘, die Vorgeschichte und den Ablauf des langjährigen Aufenthalts von Lem in Wien beleuchten. Vorab findet sich eine Skizzierung der von der ÖGfL in den 1960er Jahren entwickelten außenkulturpolitischen Instrumente mit besonderer Berücksichtigung der österreichisch-polnischen Kulturbeziehungen.

Dazu werden ausgewählte, bisher großteils unbekannte Bestände des Archivs der ÖGfL und des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖLA) ausgewertet sowie die Feldtheorie von Pierre Bourdieu in die Überlegungen miteinbezogen. Exemplarisch wird dabei das Ausloten sämtlicher Möglichkeiten zur Bindung eines der größten Science-Fiction-Autor*innen mit über 50 Millionen verkauften Exemplaren an Wien bzw. an Österreich in den 1980er Jahren dargestellt. Das Engagement für Lem – so die Ausgangsthese des Beitrags – diente dem übergeordneten Ziel, Österreich in einem modernen, politisch engagierten und literarisch interessierten Licht erscheinen zu lassen. Anhand der Kapitalsorten von Pierre Bourdieu, welche die Positionierung im literarischen Feld bestimmen, lassen sich die Aktivitäten von Wolfgang Kraus und Stanisław Lem literatursoziologisch einordnen.

Donaumonarchie als Anker der Außenkulturpolitik

Im Zuge der Institutionalisierung und Professionalisierung des österreichischen Literaturbetriebs der beginnenden 1960er Jahre gelang Kraus 1961 mit der unter der ‚Patronanz des Unterrichtsministeriums‘ (Kraus an Bachmann, 24.8.1962: ÖGfL-Archiv) gegründeten ‚Österreichischen Gesellschaft für Literatur‘ dank guter Kontakte zu österreichischen Ministerien, Botschaften, Kulturinstituten im Ausland und ÖVP (Österreichische Volkspartei)-nahen Institutionen (wie der ‚Industriellenvereinigung‘) der Aufbau eines einflussreichen Netzwerks. Kraus erarbeitete das Konzept für die ‚Österreichische Gesellschaft für Literatur‘

¹ Dieser Beitrag entstand im Rahmen des vom Jubiläumsfonds der Österreichischen Nationalbank geförderten Projekts ‚Die Internationalisierung Wiens im Feld der Literatur am Beispiel der ‚Österreichischen Gesellschaft für Literatur‘‘ (Projektnummer 18603) unter der Leitung von Univ.-Prof. Dr. Günther Stocker am Institut für Germanistik in Wien.

gemeinsam mit Sektionschef Alfred Weikert, einem engen Mitarbeiter des prägenden konservativen Kulturpolitikers Heinrich Drimmel². Die Gründung und die Anlage der ÖGfL lassen sich in die von ihm forcierten Bestrebungen zur Förderung einer traditionalistischen Hochkultur einreihen, deren Eckpfeiler etwa die Wiener Sängerknaben, das Burgtheater, die Oper, der Musikverein und die Salzburger Festspiele waren.

Das Selbstverständnis einer österreichischen Kulturnation gewann in der österreichischen Politik nach 1945 zunehmend breiteren Konsens. Diese Zeit gilt „allgemein als entscheidender Einschnitt im Prozess der österreichischen Nationswerdung“ (Knapp 2005: 44). Waren zuvor alle Versuche – sowohl im Vielvölkerstaat als auch in der Ersten Republik –, das Bewusstsein einer gesamt-österreichischen Nation zu bilden, gescheitert, so schien für die junge Nation ab der Staatsvertragsunterzeichnung 1955 das „Anknüpfen an das kulturelle Erbe [als ein Mittel], um eine noch nicht vorhandene nationale Identität und Einheit zu erzeugen“ (Knapp 2005: 51), umso notwendiger. An diesem Prozess der aktiven Formung eines Österreichbewusstseins hatte die ÖGfL im Bereich der Kultur und Literatur einen entscheidenden Anteil. Als Journalist, Verleger, Lektor, ORF (Österreichischer Rundfunk)-Moderator und Leiter der ‚Österreichischen Gesellschaft für Literatur‘ folgte Wolfgang Kraus dem übergeordneten Ziel, österreichische Literatur im Ausland sowie internationale Literatur in Wien bekannt zu machen.

Mit diesem Hintergrund entwickelte sich die ÖGfL zu einer mächtigen Steuerungsstelle der österreichischen Literaturpolitik und fungierte als zentraler Knotenpunkt im literarischen Feld. Den Begriff des ‚literarischen Feldes‘ entwickelte Bourdieu, um mit „den vagen Verweisen auf die soziale Welt (mittels Begriffen wie ‚Milieu‘, ‚Kontext‘, ‚sozialer Hintergrund‘) zu brechen“ (Bourdieu 1992: 155). Er versteht darunter die Gesamtheit von Akteur*innen, „die im Prozess der Anerkennung von Texten als Literatur relevant sind“ (Sievers 2016: 13), wie etwa Verlage, Literaturkritik, Institutionen und Schriftsteller*innen. Bourdieu betont, dass das „literarische Feld ein Kräftefeld ist und zugleich ein Feld von Kämpfen, in denen es um Wahrung oder Veränderung des herrschenden Kräfteverhältnisses geht“ (Bourdieu 1992: 158). Ökonomisches, soziales, kulturelles und symbolisches Kapital³ entscheiden über die Position im Feld und sind die Einsätze der

² Heinrich Drimmel war von 1954 bis 1964 österreichischer ÖVP-Unterrichtsminister.

³ Kapital ist, so Bourdieu, „akkumulierte Arbeit, entweder in Form von Materie oder in verinnerlichter, „inkorporierter“ Form“ (Bourdieu 1983: 183); seine Erlangung benötigt Zeit. Bourdieu unterscheidet zwischen drei grundlegenden Arten von Kapitalien: Während das ökonomische Kapital direkt in Geld konvertiert werden kann, stellt das soziale Kapital das Netz an Beziehungen dar,

jeweiligen Akteur*innen in ihrem Kampf um Anerkennung. Die ÖGfL verfügte über alle vier genannten Kapitalien in mehr oder weniger umfassender Weise; für das Aufrechterhalten ihrer in den 1980ern aufgrund von aufkommender Konkurrenz⁴ im österreichischen literarischen Feld geschwächten Position war symbolisches Kapital besonders gefragt, das nach Bourdieu nur über andere Menschen, etwa über prominente Autor*innen, verliehen und nicht selbst akquiriert werden kann.

Wolfgang Kraus und seine Mitarbeiter*innen setzten auf nationaler und auf internationaler Ebene Initiativen, um österreichische Literatur zu stärken und um Wien zu einer lebendigen Drehscheibe für Intellektuelle aus beiden Machtblöcken zu machen. Die dafür notwendigen Maßnahmen wurden entweder verdeckt durchgeführt (wie die Versendung von hunderten Büchersendungen mit zum Teil verbotenen bzw. unerwünschten Büchern rund um den Globus, Hilfestellung bei Erlangung von Visa, offizielle Einladungen, Förderungen etc.) oder im Lichte der Öffentlichkeit, wie Großveranstaltungen mit Intellektuellen aus beiden Sphären des Kalten Krieges.

Insbesondere im Rahmen der internationalen Literaturvermittlung knüpfte Kraus an die rückwärtsgerichtete Sehnsucht nach als positiv erinnerten bzw. imaginierten Facetten des ehemaligen Vielvölkerstaates mit Wien als lebendiger Kulturstadt an. In der Ersten Republik hatten die „alten Eliten aus Militär, Bürokratie, Kirche, Wirtschaft [...] um dieses Österreich [getrauert]“ und „suchten Heilung im habsburgischen Mythos“ (Hanisch 1994: 157). Diesen Diskurs der Habsburger-Nostalgie griff Wolfgang Kraus wieder auf. Der Historiker Oliver Rathkolb weist darauf hin, dass „die kulturellen Hochblüten der Monarchie gerne als österreichisch umdefiniert, de facto ‚verösterreichert‘ werden [...]. Die ‚brauchbaren‘ Identifikationselemente aus der Habsburger Zeit werden völlig losgelöst in die Zweite Republik transformiert“ (Rathkolb 2005: 45). Die diesbezüglichen Aktivitäten von Kraus waren zwar meist nicht kontextlos, auch wenn er etwa 1963 für

welches den Akteur*innen zur Verfügung steht (vgl. ebd.: 190). Kulturelles Kapital kann auf unterschiedliche Art und Weise auftreten: verinnerlicht als Bildung, objektiviert in Form von kulturellen Gütern sowie institutionalisiert in der Gestalt von schulischen Titeln (vgl. ebd.: 185–190). Unter dem symbolischen Kapital versteht Bourdieu schließlich die Gewinnung und Erhaltung von sozialer Anerkennung und sozialem Prestige. Im Gegensatz zu den drei grundlegenden Kapitalien handelt es sich dabei allerdings nach Bourdieu „nicht [um] eine besondere Art Kapital, sondern [um] das, was aus jeder Art von Kapital wird, das als Kapital, das heißt als (aktuelle oder potentielle) Kraft, Macht oder Fähigkeit zur Ausbeutung verkannt, also als legitim anerkannt wird“ (Bourdieu 2001: 311). Unter bestimmten Voraussetzungen können die Kapitalien, die innerhalb eines bestimmten Feldes einen gewissen Wert haben, in andere Kapitalarten umgewandelt werden.

⁴ So wurde etwa 1975 der Kulturveranstalter ‚Literarisches Quartier Alte Schmiede‘ gegründet.

eine Anthologie österreichischer Literatur ohne zu zögern Johannes Urzidil und Joseph Roth – die beide zwar teils enge Verbindungen zu Wien hatten und in der Donaumonarchie geboren worden waren, allerdings nicht innerhalb der Grenzen des heutigen österreichischen Staatsgebietes, und auch nicht die österreichische Staatsbürgerschaft besaßen – als wichtige Dichter einer „repräsentative[n] Auswahl“ (Kraus an Milhály Vajda, 12.3.1963: ÖGfL-Archiv) nannte.

Schirmherrschaft für Dissident*innen und Engagement in Polen

Von 1955 bis 1989 bildeten „Staatsvertrag und Neutralität die stabilen Achsen der österreichischen Außenpolitik“ (Hanisch 1994: 470). Wenngleich der Historiker Ernst Hanisch auf den schwierigen Balanceakt zwischen Ost und West in diesem Bereich hinweist, ergab sich für die ‚Österreichische Gesellschaft für Literatur‘ auf dem Gebiet der Außenkulturpolitik keine Schwierigkeit, sondern ein besonders ergiebiges Feld⁵. Der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki, der mehrmals selbst in der ÖGfL zu Gast war, verortete das Selbstverständnis der Institution – sich auf die historisch-politische Situation beziehend – wie folgt:

„Wien als neutraler Ort der Begegnung“, „geistige Nahtstelle zwischen Ost und West“ – das sind die Vokabeln, mit denen in der Regel die Ziele der Gesellschaft angedeutet werden, wobei man sich gern und häufig auf die Tradition des einstigen Vielvölkerstaates [...] beruft (Reich-Ranicki 1966: 16).

Wolfgang Kraus war nicht nur im Rahmen der ÖGfL außenkulturpolitisch tätig, sondern entwarf Konzepte für diverse Bundesministerien, hielt Vorträge und Einführungen für künftige Diplomat*innen und gründete 1975 im Außenministerium die Kulturkontaktstelle. Aus dem Konzeptpapier für diese geht hervor, dass Polen hinsichtlich der außenkulturpolitischen Möglichkeiten Österreichs für Kraus Priorität hatte, stellte er doch dieses Land an die erste von sieben nach Relevanz gereihten Positionen. Wesentlich war für Kraus dabei auch das erste in den kommunistisch regierten Ländern gegründete ‚Österreichische Kulturforum‘

⁵ Die ÖGfL organisierte drei Round-Table-Gespräche, die als Dialoge zwischen Ost und West angelegt waren, auch betreute und vermittelte sie Stipendiat*innen und Übersetzer*innen aus beiden Sphären des kulturellen Kalten Krieges. Im Rahmen der Round Table-Gespräche in den 1960er Jahren waren etwa Marcel Reich-Ranicki, Peter Härtling (BRD), Josef Nesvadba, Jan Grossmann (ČSSR), Slawomir Mrozek (Polen), W.H. Auden, Martin Esslin, Erich Fried (GB), Tibor Déry (Ungarn), Efim Etkind, Georgij Bondarw (UdSSR), Alain Robbe-Grillet, Manès Sperber (Frankreich) sowie Fritz Habeck und Hans Lebert (Österreich) zu Gast in Wien.

in Warschau (1965), welches für ihn als Anschluss- und Ansprechstelle diente. Neben der „weiterhin bestehenden großen Liberalität im kulturellen Leben“ betont Kraus im Konzeptpapier die Größe des Landes, die große Zahl der im Exil lebenden Polen, die „zum Teil in wichtigen Positionen in den USA“ tätig sind, „die starke historische Differenz mit Russland“ und „das hohe Niveau und de[n] Mut der Intellektuellen“ (Kraus, undatiert, vermutlich 1972–1973: ÖGfL-Archiv)⁶.

Auf vielfältige Weise unterstützte die ÖGfL Intellektuelle jenseits des Eisernen Vorhangs (etwa durch Stipendien in Österreich, Einladungen zu Vorträgen, Büchersendungen, etc.), wobei sie besonderes Augenmerk auf Dissident*innen und Opfer von Gewalt und Bedrohung legte. In diesem Zusammenhang sind die Ausreisen zu Veranstaltungen nach Wien von Eduard Goldstücker (ČSSR), Václav Havel (ČSSR) und Lew Kopelew (UdSSR) sowie von vielen anderen zu nennen. Der im Gründungsjahrzehnt aufgenommene, von Österreich ausgehende Kulturtransfer zwischen den beiden politischen Großmächten im Kalten Krieg riss über die Jahrzehnte nicht ab – wenngleich er von politischen Ereignissen und Wendepunkten beeinflusst wurde –, sondern konnte von der ÖGfL erfolgreich weitergeführt werden, wie etwa der Fall Stanisław Lem eindrücklich belegt.

Kakanien in Berlin

Spätestens im März 1976 stieß Wolfgang Kraus erstmals auf das Werk von Stanisław Lem: Er war als Juror des ‚Deutschen Akademischen Austauschdienstes‘ zur Vergabe der Stipendien des ‚Berliner Künstlerprogramms‘ tätig und erhielt 1977 ein Schreiben, nach dem neben Hansjörg Schneider (Schweiz), György Konrad (Ungarn), Oscar Collazos (Kolumbien), Rick Cluchey (USA) und Wiktor Woroszyński (Polen) auch Stanisław Lem ein sechsmonatiges Stipendium zuerkannt worden war (‚Deutscher Akademischer Austauschdienst‘ an Kraus, 12.4.1976: ÖGfL-Archiv).

Im Mai 1980 lernten sich Lem und Kraus in Wien schließlich persönlich kennen. Lem hielt am 19. Juni 1980 im Rahmen einer Urlaubsreise nach Österreich mit seiner Familie (vgl. T. Lem 2021: 95) in Wien einen von der ‚Österreichischen Gesellschaft für Literatur‘ organisierten Vortrag an der Universität Wien, mit dem Titel

⁶ Von Seiten der ÖGfL bestand kontinuierlich reger Kontakt mit polnischen Autor*innen und Intellektuellen, etwa mit Zbigniew Herbert und Stanisław Jerzy Lec, welche 1964 erstmals zu Gast waren; Sławomir Mrożek und Tadeusz Konwicki besuchten die ÖGfL erstmals 1965 und Witold Wirpsza 1967. Die guten Kontakte waren von Kontinuität geprägt und reichten von den 1960ern oftmals bis in die 1990er.

Wie entsteht ein phantastisches Kunstwerk. Wolfgang Kraus schildert den polnischen Autor einen Tag nach dieser Begegnung in seinem Tagebuch⁷ sichtlich angetan:

Frei gesprochen, witzig, gescheit, sympathisch. Seine Liebe gehört der Rationalität, aber sein Schreiben geht ganz irrational vor sich, er wisse nie, wie es weitergehe oder gar ende. Konstruktion sei für ihn nur das Auftürmen von Kisten, um die Banane (für ihn unsichtbar) zu erreichen, wie die Schimpansen es tun. Seine Bücher sind in 30 Sprachen übersetzt, 25 bei Suhrkamp deutsch. Ein unscheinbarer, bescheidener, gelehrt aussehender Mann, geboren '21 in Lemberg, seit 46 Jahren in Krakau. Er zitiert noch auswendig aus der „Glocke“ und dem „Ring des Polykrates“, sammelt Bilder von Kaiser Franz Joseph. Sein Deutsch ist akzentuiert, aber fehlerlos und nuanciert. Er besitzt 8 000 Bücher, und die Umgebung beeinflusst ihn nicht. Er war ein Jahr in West-Berlin, aber dies wirkte sich in keiner Zeile aus, sein Werk entstehe im Kopf (Kraus 1980: ÖLA).

Lem entsprach in vielerlei Hinsicht Kraus' Idealtypus eines internationalen Dichters: international anerkannt, aufgrund seiner r.k.u.k.-Vergangenheit mit Österreich verbunden und mit fehlerlosem Deutsch, welches jedoch aufgrund der besonderen Färbung auch mit einem exotischen – k.u.k. – Charme versehen war. Selbst ein gewisses Manko, dass es sich bei Lem um einen – wenn auch wichtigen – Vertreter eines von der Literaturkritik als wenig bedeutsam eingestuften Genres handelte, konnte Kraus durch das Argument der „Liebe [zur] Rationalität“ (ebd.) entkräften. Bei Lem vereinen sich aufgrund seines großen Erfolgs somit ökonomisches, kulturelles und symbolisches Kapital, was eine Seltenheit darstellt: Das literarische Feld ist nach Bourdieu als „eine verkehrte ökonomische Welt“ (Bourdieu 2014: 134) zu begreifen, in welcher das symbolische Kapital die Voraussetzung für die Gewinnung von ökonomischem Kapital darstellt, denn es benötigt die „Macht [...], Wert zu verleihen und aus dieser Operation Gewinn zu schlagen“ (Bourdieu 2014: 239).

Lems Lebensumstände sollten sich beim nächsten Aufeinandertreffen mit Kraus geändert haben. Am 13. Dezember 1981 verhängte der damalige Ministerpräsident Jaruzelski in Polen das Kriegsrecht, um die *Solidarność*-Bewegung niederzuschlagen. Diese bedrohliche Lage führte zu Lems Wunsch, das Land zu verlassen. Wie er in seinem autobiografischen Text *Mein Leben* (1983) schreibt, habe er „ja in grundsätzlich verschiedenen gesellschaftlichen Systemen gelebt.

⁷ Die Autorinnen bedanken sich bei Ass.-Prof. Mag. Dr. Thomas Angerer und Frau Ministerialrätin a.D. Mag. Gertrude Kothanek, die den Abdruck von Zitaten aus den Tagebüchern von Wolfgang Kraus gestattet haben; zudem wurde von Frau Ministerialrätin a.D. Mag. Gertrude Kothanek freundlicherweise ein Transkript ebendieser bereitgestellt.

[...] Zugleich habe ich erfahren, wie brüchig gesellschaftliche Systeme sind; wie sich Menschen unter extremen Bedingungen verhalten; wie unberechenbar diese Menschen unter enormen Druck sind“ (Lem 1983: 39). Bei einem Mitte der 90er Jahre geführten Interview mit der Tageszeitung ‚Der Standard‘ gab er an, es in Polen nicht mehr ausgehalten zu haben (vgl. David 1996: 2), wobei, wie sein Sohn Tomasz vermutet, neben einer Reihe rationaler Gründe die „emotionale Erinnerung an den überstandenen [Zweiten Welt]krieg [...] einen irrationalen, jedoch den stärksten Anteil“ (T. Lem 2021: 111) gehabt habe. Die vom Sohn verwendete Begrifflichkeit der Irrationalität macht stutzig, denn Lems Leben als Mitglied der jüdischen Gemeinschaft war im NS-Regime zweifellos extrem bedroht, und auch das kommunistische Regime bediente sich immer wieder des Antisemitismus, wenn es um die Verfolgung von missliebigen Intellektuellen ging.

Mithilfe seines für den deutschsprachigen Raum verantwortlichen Literaturagenten Wolfgang Thadewald konnte Lem die polnischen Behörden von dringlichen Dreharbeiten in Westberlin überzeugen (vgl. Gall 2021: 218). Dort angekommen, fand er Unterstützung durch Siegfried Unseld, seinen Verleger bei Suhrkamp, welcher ihm ein Stipendium beim ‚Wissenschaftskolleg in Berlin‘ vermittelte (vgl. Lem an Unseld, 19.1.1983, in: Lem 2008: 342).

Ebenfalls ein Stipendium bei dieser renommierten Institution hatte zum gleichen Zeitpunkt ein weit weniger bekannter Kulturpublizist erhalten, nämlich Wolfgang Kraus. Wie er Hella Bronold – seiner Mitarbeiterin in der ÖGfL – im November 1982 berichtete, kamen die beiden in ihrer gemeinsamen Berliner Zeit oftmals ins Gespräch:

Lem treffe ich hier täglich, wir reden viel Kakanisches, er ist ganz reizend und hat Sehnsucht nach Wien. Ich lese jetzt Bücher von ihm, die ausgezeichnet sind. Eher Ionesco, Herzmanovsky, Mrozek, Cioran als glatte Science-fiction. Er müßte unbedingt den Europ. Staatspreis bekommen. War schon die Sitzung? Ich machte Schmidt-Dengler auch auf Lem aufmerksam und möchte das noch verstärken. Wenn Sie ihn in dieser Hinsicht anriefen, wäre das vielleicht gut. Er würde es verdienen [sic!]. Immerhin wurde er in Lemberg geboren, beide Eltern waren österreichische Staatsbürger. Gern würde ich ihn wieder in Wien reden lassen, aber jetzt hängen wir ja beide hier (Kraus an Bronold, undatiert: ÖGfL-Archiv).

Das Zitat macht deutlich, dass die Literatur Lems, die, wie Kraus später immer wieder betonen sollte, nichts mit herkömmlicher Science-Fiction zu tun habe⁸, dem traditionell geprägten Literaturverständnis des österreichischen Kulturpublizisten

⁸ So meint Kraus etwa in seiner Rede zur Verleihung des ‚Österreichischen Staatspreises‘ an Lem, eine Bezeichnung des Schriftstellers als Science-Fiction-Autor sei „völlig unzureichend“ (Kraus 1986: 1 / ÖGfL-Archiv).

entsprach. Diese Meinung teilte Lems in Wien lebender Literaturagent Franz Rottensteiner⁹. Dieser konstatierte, dass Lem „ein ziemlich traditioneller Schriftsteller“ sei, denn zwar „sprachlich vielseitig, [haben] die Formen [...] nichts mit modernen experimentellen Techniken gemein, sondern sind Märchen, Reiseerzählungen, Fabeln [...]“ (Rottensteiner 1985: 3 / ÖGfL-Archiv).

Die Berliner Gespräche über das Kakanische führten zum bereits erwähnten Einladungsbrief von Wolfgang Kraus für Stanisław Lem nach Wien. Einige Tage vor dem Zustandekommen dieses Einladungsbriefs hatte Lem mit seinem Verleger Siegfried Unseld über den Wunsch nach einem erneuten Auslandsaufenthalt korrespondiert: „Ich glaube nicht, dass ich in Berlin den besten ruhigen Hafen haben kann [...]. Auswandern will ich nicht, ich will aber auch nicht ja, ich kann nicht neutral bleiben und /oder mit den neuen Machthabern mitmachen, mich mit ihnen verständigen“ (Lem an Unseld, 6.4.1983, in: Lem 2008: 347). Ein weiterer Beweggrund für den Umzug gerade nach Wien lag in der engen Freundschaft mit seinem in der österreichischen Hauptstadt lebenden Literaturagenten Franz Rottensteiner. Zudem hegte Lem eine gewisse Grundsympathie für zumindest *Altösterreich*:

Aus meinem Sentiment zu Altösterreich mache ich keinen Hehl. Auch war es interessant zu beobachten, wie sich Kraus eben als Oesterreicher [im Wissenschaftskolleg in Berlin] von der uns umgebenden Mehrheit der Deutschen stark unterschied. Während sich die meisten von ihnen verpflichtet fühlten, sehr progressiv, oft radikal und besonders zukunftsorientiert zu sein, war Kraus ein von modischen Strömen unabhängiger Beobachter der Zeitgeschichte, ein mahnender Hüter derjenigen Werte, die Fundamente der europäischen Zivilisation ausmachen (Lem 1986: 1 / ÖGfL-Archiv).

Das Einladungsschreiben für Lem stammt somit – anders als etwa in der Biografie von Alfred Gall (vgl. Gall 2021: 221) oder in dem Erinnerungsbuch des Sohns Tomasz Lem (vgl. T. Lem 2021: 112) angeführt, vermutlich aufgrund von Übersetzungsschwierigkeiten – nicht vom ‚Österreichischen Schriftstellerverein‘, sondern von der ‚Österreichischen Gesellschaft für Literatur‘. Den geplanten Wien-Aufenthalt begründet Wolfgang Kraus wie folgt:

Sehr geehrter Herr Lem,
die „Österreichische Gesellschaft für Literatur“ erlaubt sich, Sie für einen längeren Studienaufenthalt in Wien einzuladen. Wie wir wissen, befassen Sie sich mit einer Reihe von Problemen, über die auf Grund des in Wien vorhandenen wissenschaftlichen Materials besonders ertragreich geforscht werden kann. Wir sind gern

⁹ Franz Rottensteiner war Lems Literaturagent mit Ausnahme der deutschsprachigen Länder.

bereit, Ihnen alle Wege zu den dazu wichtigen Institutionen zu ebnet [...]. Gerne wollen wir für Sie, für Ihre Frau und Ihren Sohn, die wir in unsere Einladung einschließen, eine unserer Gästewohnungen zur Verfügung stellen. Selbstverständlich sorgen wir für die Kosten Ihres Aufenthalts in Wien (Kraus an Lem, 6.5.1983: ÖGfL-Archiv).

Stanisław Lems Jahre in der „Provinzstadt Wien“

Wie dringend der Ausreisewunsch von Lem war, zeigt sich darin, dass er sofort nach Erhalt der Pässe im Juli 1983 mit seiner Frau und seinem Sohn nach Wien aufbrach; knapp zwei Monate nach der Entgegennahme der Einladung (vgl. T. Lem 2021:112). In Wien wurde die Familie in einer von der Stadt Wien und der ‚Alten Schmiede‘ verwalteten Autor*innen-Wohnung in der Freundgasse für einige Monate untergebracht. Lem pochte jedoch auf eine Villa mit Garten, die mit Unterstützung der ÖGfL von der Familie Lem schon im November 1983 in der Geneegasse im 13. Wiener Gemeindebezirk bezogen wurde.

Die ÖGfL sorgte sich nicht nur um die finanzielle Absicherung Lems in Österreich, sondern versuchte auch, seine Präsenz in der Öffentlichkeit zu erhöhen. Lem war während seiner Wiener Zeit dreimal als Vortragender in der ‚Österreichischen Gesellschaft für Literatur‘ zu Gast¹⁰; zudem lud Kraus ihn am 12. Januar 1984 zu seiner Literatursendung *Jour fixe* im ORF-Fernsehen als Gesprächspartner zum Thema *Phantastische Zukunft* ein. Dank der Funktionen von Kraus als Literaturvermittler und Juror wurden nicht nur zwei große österreichische Literaturpreise – der ‚Österreichische Staatspreis für Europäische Literatur‘ (1985) und der ‚Franz Kafka Preis‘ (1991) – an Lem vergeben, sondern auch ein Symposium für ihn organisiert. Dieses fand 1985 im besonderen Format einer „umfassende[n] Stanisław Lem Disputation“ (Kraus an P. Haffner, 8.8.1985: ÖGfL-Archiv) statt: In Anwesenheit des Autors wurde in kurzen Statements der acht Disputant*innen, welche aus verschiedenen Disziplinen kamen, Lems Werk aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet¹¹. So wurden etwa die politischen und

¹⁰ Von 4. bis 12. März 1983 war Lem bei der Großveranstaltung *Sinn(ver)suche* (die gemeinsam mit der Alten Schmiede organisiert wurde) zu Gast, am 15. 9 1983 hielt er einen Vortrag zum Thema *Wie meine Bücher entstehen* und von 22. Februar bis 2. März 1985 war er als Vortragender zu der ebenfalls gemeinsam mit der ‚Alten Schmiede‘ organisierten Großveranstaltung *Schönsein – Wohlfühlen* eingeladen.

¹¹ Neben Wolfgang Kraus selbst disputierten die polnische Schriftstellerin und Lem-Kennerin Janina Wieczerska-Zablocka, der Physiker Peter Schattschneider, der Zoologe Rupert Riedl, der Lem-Übersetzer und -spezialist Jens Reuter, der Schweizer Journalist und Schriftsteller Peter

theologischen Komponenten im Werk von Lem ebenso betont wie die Tatsache, dass er eine Synthese von Naturwissenschaft und Poesie erziele. Dass ein solches Unterfangen durchaus auf (internationales) Interesse stoßen konnte, bewies ein Artikel der ‚Frankfurter Allgemeinen Zeitung‘, in welcher die Disputation folgendermaßen kommentiert wurde:

[Lem] ist seiner Zeit voraus, gerade weil er auf ihrer Höhe ist. Das futurologische Werk ins Zentrum zu rücken, begab sich die Österreichische Gesellschaft für Literatur folgerichtig ins Mittelalter und veranstaltete an eineinhalb Tagen eine sogenannte Disputation zum Thema Lem. Nun macht der ehrwürdige Begriff zweifellos skeptisch, erinnert er doch heftig an scholastisches Denken, überdies an die Methoden eines peinlichen Verfahrens. Und dennoch: was für ein Vergnügen! Denn das Objekt des Disputes saß mitten unter den Disputierenden, und zwar gar nicht geneigt, sich mit der Rolle des Besprochenen zu bescheiden (u.we. 1985: 25).

Kraus vermittelte Lem zudem als einflussreicher Juror und Literaturvermittler zwei der höchstdotierten österreichischen Literaturpreise für nicht-österreichische Autor*innen, den ‚Österreichischen Staatspreis für Europäische Literatur‘ (1985) und den ‚Franz Kafka Preis‘ (1991); bei beiden Verleihungen trat er selbst als Laudator auf und strich die kakanische Komponente in Lems Werk hervor. So betonte er in seiner Rede zur Staatspreisverleihung die geistige Verwandtschaft zur österreichischen Literaturtradition:

Ich habe einmal versucht, alte österreichische Wurzeln bei Lem aufzudecken, nämlich jene, die in der barocken Theaterwelt liegen könnten, wo doch alles möglich war. Ich fand bis in die Wahl von Namen (etwa Klapauzius, Bonhomius) Anklänge an Raimund und Nestroy – mit dem auch Lems Humor und Witz verwandt sein könnten – doch habe ich das bald aufgegeben. Lem war sehr überrascht, denn daran hatte er überhaupt nicht gedacht. Allerdings war Lemberg der Metropole Wien nicht fern, und sein Vater war in ein österreichisches Gymnasium gegangen, die Bücher der österreichischen Klassiker standen in der väterlichen Bibliothek (Kraus 1986: 5 / ÖGfL-Archiv).

Haffner, der Philosoph und Übersetzer Helmut Kohlenberger, der Schriftsteller und Kulturredakteur Manfred Mixner sowie Franz Rottensteiner, Herausgeber und Kritiker von Science-Fiction und ebenso der Literaturagent von Lem.

Obwohl vorgesehen, fielen Efim Etkind, Roman Roček, Dieter Hasselblatt und Josef Nesvadba aus. Vor allem die krankheitsbedingte Absage des tschechischen Science-Fiction-Autors Nesvadba, dessen Möglichkeit zur Einreise erst durch die Leitung der Einladung durch die tschechische Botschaft erwirkt worden war, stellte eine Enttäuschung für Kraus da, versicherte er diesem doch vorab mehrmals, daß „deine Präsenz nicht nur für das Symposium, sondern auch für Dein Land sehr wichtig wäre“ (Kraus an Nesvadba, 18.2.1985: ÖGfL-Archiv).

Auch fünf Jahre später, als Lem den ‚Franz Kafka Preis‘ 1991 zugesprochen bekam und Kraus ihn in seiner Funktion als Präsident der Österreichischen ‚Franz Kafka Gesellschaft‘ erneut ehrte, stellte er in seiner Laudatio die Verbindung zwischen dem polnischen Autor und Kafka durch ihre gemeinsamen Wurzeln in der Donaumonarchie her:

Stanisław Lem wurde ebenfalls in einer Stadt geboren, die einst zur Donaumonarchie gehörte, nämlich in Lemberg. [...] Bis heute lebt Stanisław Lem in Krakau, also viele Jahrzehnte im kommunistischen Bereich, sodaß er alles, was mit der geistigen und politischen Bedeutung Franz Kafkas zusammenhing, gerade das volle Ausmaß des „Kafkaesken“, aus eigener Anschauung erlebte. Zur Milderung verbrachte Stanisław Lem während des Kriegszustands in seiner Heimat fünf Jahre in Wien, der einstigen Hauptstadt seines Vaters, wo er sich ja doch auch ein wenig zu Hause fühlen konnte (Kraus 1991: 2 / Archiv der Franz Kafka Gesellschaft).

Die enge Beziehung, die Stanisław Lem zur ‚Österreichischen Gesellschaft für Literatur‘ hatte, zeigt sich in seiner Festrede zum 25-jährigen Jubiläum der ÖGfL am 11. Dezember 1986. Nur drei Personen standen als offizielle Redner am Programm: Martin Esslin (Exilautor aus London), Hans Weigel (ehemaliger Exilautor, diesem Zeitpunkt wieder in Wien lebend) und Stanisław Lem. Zudem verdeutlicht die Präsenz internationaler Gäste Kraus‘ Bestreben, Wien als *zentrale* Literaturstadt zu etablieren – ein, wie Lem in seiner Ansprache zu dieser Feierlichkeit meint, „verwegenes“ Vorhaben: „[Wolfgang Kraus] wünscht sich im geheimen, aus der Provinzstadt Wien wiederum ein Zentrum des kulturellen Geschehens, das rehabilitierte Kulturherz Europas zu machen“ (Lem 1986: 2 / ÖGfL-Archiv). Diese Zeilen bilden den denkwürdigen Schlusssatz und greifen wohl die von Wien ausgehende totalitäre Gewalt des NS-Regimes auf. Vor allem betont Lem in seiner Rede aber seine freundschaftliche Beziehung zu Kraus: „In jener bunten Gesellschaft [Berliner Wissenschaftskolleg] [...] habe ich mich bald mit Wolfgang Kraus angefreundet. [...] Es gibt so etwas wie geistige Affinität, auch bei erheblichen Differenzen der Weltanschauung“ (Lem 1986: Seitenangabe). Lem erkannte somit Kraus‘ kulturelles Kapital an und dieser machte sich daraufhin sein soziales Kapital zunutze, um seinem Protegé den Weg in den österreichischen Literaturbetrieb zu ebneten.

Der Machtkampf im literarischen Feld verläuft über Ablehnungen bzw. Ausschlüsse. „Die einzelnen Akteure agieren als Türhüter, indem sie jenen den Zutritt zum Feld verweigern, die ihrer Meinung nach die Kriterien für literarische Anerkennung nicht erfüllen“ (Sievers 2016: 13). Dies waren für die ÖGfL in den 1980er Jahren kommunistische, politisch links orientierte Autor*innen bzw. jene

mit nicht ausreichendem symbolischen und kulturellen Kapital. Eine enge Verbindung zu Lem sah Kraus als strategischen Trumpf für Österreich, wie er Franz Vranitzky, dem damaligen Bundesminister für Finanzen, verdeutlichte:

Für Österreich und im besonderen für Wien ist es eine erhebliche Bereicherung der kulturellen Kapazität, daß ein Autor wie Stanisław Lem als Platz für seine Arbeit während der nächsten Jahre nicht die Schweiz oder irgendein anderes Land, sondern gerade unsere Stadt gewählt hat (Kraus an Vranitzky, 7.2.1985: ÖGfL-Archiv).

Lem sei ein erstzunehmender Nobelpreis-Kandidat¹² und aufgrund der Gefahr der Abwanderung sei ihm eine steuerliche Entlastung zu gewähren, so Kraus. Nach langwierigen Verhandlungen lag ein positiver Bescheid der Behörde vor. 1989 verwies Lem auf die einstige Notwendigkeit der Begünstigung: „Ihr Staat hat sich mir gegenüber durchaus nett benommen; wir leben, sozusagen, dank den Steuergeldern, die ich NICHT zahlen musste...“ (Lem an Kraus, 4.5.1989: ÖLA).

Dennoch fühlte sich Lem in Wien nicht so wohl, wie Kraus es sich gewünscht hätte. Wie Recherchen und Gespräche mit Weggefährten Lems – z.B. mit seinem Literaturagenten und damaligen Freund Franz Rottensteiner – verdeutlichen, war Lem kaum in die Wiener Literaturszene eingebunden. Kraus‘ enger Kreis umfasste zu diesem Zeitpunkt vorwiegend im Ausland lebende Autor*innen, während er zu österreichischen Schriftsteller*innen eher Abstand hielt. Dies verhinderte in gewissem Ausmaß auch die Anbahnung eines fruchtbaren Austausches seines Protégés mit österreichischen Kolleg*innen. Der von Kraus initiierte offizielle Rahmen behagte Lem nicht wirklich, wie er in einem Brief an die deutsche Kulturhistorikerin Dagmar Barnouw deutlich macht: „Ob Sie mir glauben oder nicht – mir graut’s vor jenen Feierlichkeiten [Verleihung des ‚Staatspreises‘], deren innere Leere mir immer schon peinlich war“ (Lem an Barnouw, 1.4.1986, in: Lem 2008: 367). In einem Interview in der Tageszeitung ‚Der Standard‘ macht Lem 1996 rückblickend deutlich, dass er zwar die Alpen geliebt habe, Wien ihm jedoch „eine fremde Stadt“ geblieben sei. Besonders die Bürokratie sei „ekelhaft“, zum Beispiel

bei der Post. Ich bin kein Pedant, aber um vernünftig zu arbeiten, muß ich die tägliche Post einigermaßen pünktlich auf dem Schreibtisch haben. Manchmal kam sie, manchmal nicht, manchmal mit Stunden Verspätung. Es hat sich dann schlagartig geändert, als ich österreichischer Staatspreisträger wurde. [...] Ich ging zum Postamtsleiter in Hietzing, wo wir wohnten, und sagte: Ich bin österreichischer

¹² Kraus hatte sich beim Komitee des Literaturnobelpreises zwischen 1984 und 1989 immer wieder vehement für die Vergabe des Preises an Lem eingesetzt.

Staatspreisträger und ich brauche dringend die Post zwischen 9 und 10 Uhr. Und tatsächlich: vom nächsten Tag an hat's pünktlich geklappt (David 1996: 2).

Dieses Beispiel veranschaulicht aber auch, wie Lem sich das durch die Ehrung zuerkannte symbolische Kapital im Alltag nutzbar machen konnte¹³: Literaturpreise lukrieren nicht nur ökonomisches Kapital – in diesem Fall 200.000 Schilling für den ‚Staatspreis‘ sowie 100.000 Schilling für den ‚Franz Kafka Preis‘ – und symbolische Macht im literarischen Feld (vgl. Hagestedt: 304), sondern können durch das mit Preisen allgemein verbundene Prestige auch über das spezifische, in sich geschlossene Feld hinaus wirksam werden, in diesem Fall zumindest im sozialen Raum Österreichs.

„...denn ich möchte SEHR Sie wiedersehen...“

Zwar zog Lem „bei den ersten (halb-)freien Wahlen 1989“ wieder nach Polen zurück und wartete am „Tag der Wahl [...] bei Morgengrauen vor dem Wahllokal“ (T. Lem 2021: 139), es kam aber in den darauffolgenden Jahren zu einigen Wien-Besuchen, wie er etwa bereits 1989 ankündigte:

wie ein Blitz vom heiteren Himmel hat mich gestern die Idee getroffen, nach Wien Ende September für eine Woche einzufiegen. [...] nur möchte ich wissen, ob S I E, der das in Bewegung bringen sollte, in den letzten Septembertagen in WIEN anwesend sein werden? DAS ist sehr wesentlich, denn ich möchte SEHR Sie wiedersehen“ (Lem an Kraus, 29.5.1989: ÖGfL-Archiv).

Aus diesem und einigen weiteren Briefen geht die enge Beziehung zwischen Kraus und Lem hervor, die sich in den Wiener Jahren stabilisiert hatte. Anhand von Kraus' Engagement für Lem wird sein Einflussbereich auf ministerieller, medialer und kulturpolitischer Ebene exemplarisch deutlich; zudem wird die auch noch in den 1980er Jahren bewusst ins Treffen geführte Überlappung von österreichischer und ‚kakanischer‘ Identität ersichtlich. Somit ist das Zustandekommen und die Funktionalisierung von Lems Aufenthalt in Wien durch die ÖGfL ein gutes Fallbeispiel der vom Historiker Oliver Rathkolb geäußerten Analyse

¹³ Ein anderes Beispiel hierfür wäre die „wohlwollende Erledigung der Paßformalitäten“ (Kraus an Hofrath Ernst Wallaschek, 25.2.1986: ÖGfL-Archiv), um die Kraus beim Fremdenpolizeilichen Büro mit Verweis auf die Verleihung des ‚Staatspreises‘ ansuchte. Dass Lem und seine Familie daraufhin eine unbefristete Aufenthaltsgenehmigung erhielten, geht aus einem Brief Lems an Kraus' Mitarbeiterin Sylvia Peyfuss hervor (vgl. Lem an Peyfuss, 15.1.1987: ÖGfL-Archiv).

der Vereinnahmung der Kultur der Habsburgermonarchie als österreichische Kultur (vgl. Rathkolb 2005: 45). Kraus' Netzwerke erwiesen sich als tragfähig für sämtliche Erfüllungen von Lems Bedürfnissen¹⁴, dessen offenbar erfolgte intellektuelle Vereinsamung in Wien jedoch zeigt, dass es sich bei Kraus' Ziel – Wien zu einem „rehabilitierte[n] Kulturherz Europas“ (Lem 1986: 2 / ÖGfL-Archiv) zu machen – aus der Sicht Lems lediglich um Wunschenken handelte.

Bibliografie

Ausgewertete Archive

Archiv der Franz Kafka Gesellschaft.

Kraus-Nachlass im Österreichischen Literaturarchiv (ÖLA).

ÖGfL-Archiv.

Primärquellen ungedruckt

Kraus Wolfgang (1986), *Laudatio auf Stanisław Lem / Österr. Staatspreis für europäische Literatur*, 14. April 1986: 1–6 / ÖGfL-Archiv.

Kraus Wolfgang (1991), *Laudatio zur Franz Kafka-Preisverleihung durch LH. Ludwig, Rathaus Klosterneuburg*, 5.6.1991: 1–4 / Archiv der Franz Kafka Gesellschaft.

Kraus Wolfgang (1980), *Tagebuch*, 20.6.1980, transkribiert von Gertrude Kothanek: ÖLA.

Lem Stanisław (1986), *Was noch zu retten ist*, 11.12.1986:1–2 / ÖGfL-Archiv.

Rottensteiner Franz (1985), *Die Paradoxien des Stanisław Lem*: 1–10 / ÖGfL-Archiv.

Primärquellen gedruckt

David Fred (1996), *Weit weg von der Zukunft. Interview mit Stanisław Lem*, ‚Der Standard‘ 10.5.1996: 1f.

Lem Stanisław (2008), *Der Widerstand der Materie. Ausgewählte Briefe*. Übersetzt aus dem Polnischen von Barbara Kulinska-Krautmann und aus dem Englischen von Dino Heicker, hrsg. Robert Barkowski, Berlin, parthas.

Lem Stanisław (1983), *Mein Leben*, ‚Neue Rundschau‘ Bd. 94 1983, Nr. 4: 32–54.

Sekundärquellen

Bourdieu Pierre (1983), *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*, in: *Soziale Ungleichheiten*, hrsg. Reinhard Kreckel, Göttingen, Otto Schwartz & Co: 184–198.

Bourdieu Pierre (2001), *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

Bourdieu Pierre (1992), *Rede und Antwort*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

Bourdieu Pierre (2014), *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

¹⁴ So betont Lem in einem Brief, dass Kraus es gewesen sei, der ihn „in Wien geistig ernährt“ habe, „mit zwei, drei neuen Büchern jede Woche“ (Lem an Kraus, 13.3.1991: ÖLA).

- Gall Alfred (2021), Stanisław Lem. *Leben in der Zukunft*, Darmstadt, theiss.
- Hagestedt Lutz (2013), *Autorenpräsentation und -förderung: Lesungen, Ausstellungen, Preise*, in: *Handbuch Literaturwissenschaft. Band 1: Gegenstände und Grundbegriffe*, hrsg. T. Anz, Stuttgart – Weimar, Metzler: 296–305.
- Hanisch Ernst (1994), *1890–1990: Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien, Ueberreuter.
- Knapp Marion (2005), *Österreichische Literaturpolitik und das Bild der Kulturnation. Kontinuität und Diskontinuität des Bundes seit 1945*, Frankfurt a.M. [u.a.], Lang.
- Lem Tomasz (2021), *Zoff wegen der Gravitation: Oder: Mein Vater; Stanisław Lem*, Wiesbaden, Harrassowitz.
- u.we. (1985), *Lem im Examen*, ‚Frankfurter Allgemeine‘ 4.10.1985, Nr. 230: S. 25.
- Sievers Wiebke (2016), *Grenzüberschreitungen. Ein literatursoziologischer Blick auf die lange Geschichte von Literatur und Migration*, Köln – Weimar – Wien, Böhlau.
- Rathkolb Oliver (2005), *Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 1005*, Wien, Zsolnay.
- Reich-Ranicki Marcel (1966), *Wiener Kongreß 1966 abgesagt*, ‚Die Zeit‘ 14.10.1966: 16.

Audioquellen

- Kraus Wolfgang (1984), *Jour fixe: Phantastische Zukunft. Wolfgang Kraus im Gespräch mit Stanisław Lem*, 12.1.1984: ÖLA.

DOI: 10.31648/pl.7859

JACEK SOBOTA

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3588-8930>

e-mail: jacek.sobota@uwm.edu.pl

Stanisława Lema wizja człowieka przyszłości

Stanisław Lem’s vision of the future human

Słowa kluczowe: człowiek, antropologia braków, aksjologia, obcość

Keywords: human, deficiency anthropology, axiology, alienation

Abstract

In his works, Stanisław Lem not simply conveys his visions of technological changes of future civilizations – his central focus is on the question of man in the near and distant future. In addition to his anthropological explorations of changes in humanity, Lem adopts both axiological and sociological approaches to exploring questions regarding evil in human nature, the means of eliminating it, and the functioning of future societies. Alienation to first contact is another recurring theme in Lem; it can be seen in the scenes depicting contact with other civilizations. In Lem, alien species constitute a specific “anthropological mirror”, which is an interesting point of view in the observation of humanity.

Wstęp

Artykuł ten chciałbym napisać z punktu widzenia antropologii filozoficznej, w kontekście jednak specyficznym – a mianowicie wizji przyszłości człowieczeństwa przedstawionej w twórczości wybitnego polskiego pisarza, Stanisława Lema. Podstawowy zestaw zagadnień antropologii filozoficznej jest znany; można, w wielkim skrócie, wyodrębnić w jego ramach spór psychofizyczny, w którym podstawowymi stanowiskami są: monizm i pluralizm. Pierwsze stanowisko (pojmowane zwykle jako mniej lub bardziej konsekwentny materializm) ujmuje konstrukcję rzeczywistości, a co za tym idzie i człowieka, jednolicie jakościowo; materialści zatem głosili i głoszą nadal, że człowiek jest istotą składającą się

wyłącznie z materii, natomiast jego stany psychiczne, a także świadomość, stanowią jedynie emanację stanów wysokiego zorganizowania tejże, czyli po prostu mózgu. Przedstawicielem skrajnej wersji materializmu był starożytny grecki filozof, Demokryt z Abdery, który uważał, że rzeczywistość w całej jej złożoności i różnorodności da się sprowadzić do jednej scalającej ją zasady – drobin materii, czyli atomów, które poruszając się po stałych i niezmiennych torach, grupują się z sobą w szersze struktury odpowiadające za znany kształt świata. Ten pogląd łączył ze sobą materializm z determinizmem ontologicznym, co charakteryzowało także późniejsze wersje materialistycznego monizmu – od Arystotelesa po Ludwika Feuerbacha i Karola Marksa. Skoro świat jest materialny, nie ma w nim miejsca na elementy duchowe, idealistyczne. Wielkim zadaniem człowieka jest zatem doskonalenie samego siebie, a to w tym celu, by zastąpić zdezonizowanego przez materializm Boga. Marks pisał: „Im więcej człowiek wkłada w boga, tym mniej zachowuje w sobie samym” (Marks 1960: 383). Feuerbach zaś: „Człowiek jest dla człowieka Bogiem” (Feuerbach 1959: 269). Cytowane frazy w jakiejś mierze zapowiadają tematykę, z którą zmagać się będą późniejsi filozofowie i pisarze (w tej liczbie także Lem) – a mianowicie problematykę udoskonalania człowieka i jego natury.

Pluralizm antropologiczny zakłada natomiast, że człowiek jest istotą złożoną z elementów jakościowo różnych. Najczęściej spotykaną odmianą pluralizmu jest dualizm, wedle którego liczbę odmiennych jakościowo i zarazem konstytuujących ludzką istotę budulców można ograniczyć do dwóch: elementu spirytualnego, duchowego, metafizycznego, czyli duszy, a także materialnego, czyli ciała¹. Pośród licznych przedstawicieli tego poglądu wymienić należy przede wszystkim Platona i Plotyna; obaj filozofowie podkreślali „warstwowy” charakter rzeczywistości, zaznaczając, że materia jest elementem nietrwałym i niedoskonałym, co przekłada się wprost na paradoksalną kondycję człowieka, jako istoty złożonej zarazem z pierwiastka doskonałego i niedoskonałego, i wewnątrznie przez to rozdartej. Skrajną postać przybrał idealizm u nowożytnego filozofa George’a Berkeleya, który uznawał istnienie świata zewnętrznego za złudzenie ludzkiego umysłu. Pisał Berkeley: „Doprawdy dziwne jest rozpowszechnione wśród ludzi mniemanie, jakoby domy, rzeki, góry, słowem wszystkie przedmioty zmysłowe, miały przyrodzone, czyli realne istnienie, odmienne od tego, że umysł je postrzeża” (Berkeley 1956: 36). Problemy z pogranicza ontologii, epistemologii i antropologii filozoficznej, które formułował w sposób tak radykalny angielski filozof,

¹ Przy czym wzajemne relacje duszy i ciała odnajdują w antropologii filozoficznej różne ujęcia, nie jest to jednak istotne z punktu widzenia celów tego artykułu.

podejmowali w okresie znacznie późniejszym twórcy naukowej fantastyki, także Lem, który np. w noweli *Non serviam* pisał o możliwości kreowania wirtualnych światów z zamieszkującymi je istotami nieświadomymi swej syntetycznej kondycji.

Naukowa fantastyka² odnosi się do tej problematyki wynikającej ze sporu psychofizycznego najczęściej przy okazji rozważań na temat sztucznej inteligencji – przy czym autorzy przyjmują raczej stanowisko konsekwentnie monistyczne (myślące maszyny są oczywiście tworam materialnymi); wydaje się, że również Lem jest zwolennikiem takiego właśnie stanowiska, choć istnieje kilka wyjątków od tej reguły w jego bogatej twórczości.

Innym zagadnieniem, ważnym z punktu widzenia rozważań antropologii filozoficznej, okazuje się kwestia pozycjonowania człowieka w świecie; wyodrębnić tu można trzy podstawowe poglądy: teocentryzm, antropocentryzm i biocentryzm. Pierwszy (głoszący nadrzędność Boga nad człowiekiem) nie będzie tu przedmiotem dalszych dociekań, choć autor *Solaris* nader chętnie podejmował tematykę teologiczną w swoich utworach³. Stanowisko drugie – ujmujące

² Kwestia ścisłej definicji tego rodzaju piśmiennictwa (nazywanego zamiennie angielskim określeniem *science fiction*) jest dość skomplikowana, zainteresowanych odsyłam do mojej monografii, gdzie próbowałem taką definicję ustalić (Sobota 2016: 9–13). Z niesłychanej mnogości prób zdefiniowania interesującego nas gatunku literackiego wybrałbym – jako korespondującą z tezami tego artykułu – tę autorstwa Jamesa Gunna, który podkreśla element zmiany społecznej (i nie tylko) jako motyw naczelný literatury fantastycznonaukowej: „*Science fiction* jest gałęzią literatury, która zajmuje się opisem wpływu zmian na ludzi mieszkających w świecie realnym obserwowanym na tle przyszłości [...]. Często opowiada o zmianach zachodzących w świecie nauki lub techniki, a ich znaczenie jest większe niż znaczenie jednostki czy społeczeństwa” (Gunn 1985: 9). Wpływ zmian technologicznych i cywilizacyjnych na kształt człowieczeństwa jest oczywiście wielkim tematem twórczości Lema.

³ Tematyka metafizyczna występuje w prozie Lema w różnych kontekstach i przyjmuje różną tonację. Choć pisarz deklarował się jako agnostyk, pisał o religii, wierze, Bogu stosunkowo dużo. W *Dziennikach gwiazdowych* kwestie religijne podejmowane są w tonacji *buffo*, jednak już w *Solaris*, *Głosie Pana*, *Non serviam* i wielu innych utworach rozważania są bardzo poważne. Obsesją Lema była figura „kalekiego boga” pojawiająca się na kartach jego wielu tekstów – jest to istota posiadająca kreacyjne zdolności (np. konstruktor wytwarzający cybernetyczne społeczności w rzeczywistości wirtualnej, albo gigantyczny ocean plazmy na jednej z odległych planet, potrafiący ziszczać podświadome lęki jego ludzkich badaczy w postaci materialnych manifestacji), a jednocześnie mający oczywiste słabości różnego typu, co zwykle odbija się niekorzystnie na jakości jego kreacji. W *Głosie Pana* kalekim bóstwem okazuje się przypadek, któremu pisarz poświęca tak wiele miejsca w swojej twórczości. Jeden z bohaterów powieści dywaguje: „To, co mamy za wynik interwencji złośliwej, mogłoby tylko być zrozumiałe jako zwyczajne przeliczenie, jako błąd, ale wówczas wkraczamy w obręb nieistniejącej teologii bóstw ułomnych. Otóż domena ich budowlanych praktyk nie jest niczym innym, jak terenem mojej właśnie pracy życiowej, to znaczy – statystyką” (Lem 1984: 17).

człowieka jako istotę nadrzędną wobec otaczającej go rzeczywistości, nadającą światu sens poprzez swe zdolności oceny jakości zjawisk⁴ – było przez Lema dość konsekwentnie krytykowane. Należy sądzić, że skłaniałby się raczej ku stanowisku trzeciemu, zakładającemu brak jakościowych różnic między światem przyrody a światem człowieka. Istota ludzka – podobnie jak reszta rzeczywistości przyrodniczej – jest dziełem procesów ewolucyjnych i podlega tym samym niewzruszonym determinantom biologicznym, co reszta stworzenia. Odrębności mają charakter raczej ilościowy (np. stopniowalność inteligencji i samoświadomości).

Wreszcie wyodrębnić należy problem ludzkiej natury, czyli zespołu cech konstytuujących tzw. człowieczeństwo i wyodrębniających człowieka jako istotę o cechach gatunkowych (zwykle podkreśla się, jako cechy najistotniejsze, inteligencję i samoświadomość – inne są pochodnymi wymienionych). Istnieje wszakże pewna tradycja filozoficzna (i nie tylko) ujmująca ludzką naturę w kategoriach aksjologicznych, czyli próbująca dookreślić, mówiąc wprost, czy człowiek jest dobry, czy też zły „z natury” (jako filozoficznego propagatora pierwszej opcji wymienia się zwykle Jana Jakuba Rousseau; drugiej zaś – Tomasza Hobbesa). Autor *Niezwykłego* był nastawiony bardzo sceptycznie co do właściwości moralnych ludzkości, posądzano go wręcz o mizantropię; wynikało to zapewne z jego wstrząsających doświadczeń okupacyjnych, na temat których wypowiadał się bardzo niechętnie⁵. Natomiast o fenomenie ludzkiego zła ujmowanego ogólnie i abstrakcyjnie wypowiada się Lem chętnie, często i w różnych kontekstach, używając także różnorodnych form literackich – od prozy, poprzez felietonistykę, eseistykę, a skończywszy na listach (należy tu wspomnieć o jego korespondencjach ze Sławomirem Mrożkiem czy też Michaelem Kandlem, wydanych w obszernych, zwartych tomach).

⁴ Antropocentryzm definiuje człowieka głównie przez pryzmat jego rozumu i racjonalności. Jak pisał jeden z klasyków rozważań antropologicznych, Max Scheler: „Rozum sprawia, że człowiek przekracza zwierzęcą popędliwość i zmysłowość, może urzeczywistniać swoje idealne, duchowe treści. W ogólnym rozumieniu określenie *homo sapiens* wskazuje na zdolność człowieka do abstrakcyjnego myślenia. Wynika ona z rozwoju psychiki oraz możliwości kontrolowania życia emocjonalnego. Dzięki rozumowi człowiek zdobył władzę poznawczą. Rezultatem tej rozumności jest kultura” (Scheler 1987: 31).

⁵ Interesującą monografię poświęconą m.in. temu tematowi, zatytułowaną *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, napisała Agnieszka Gajewska. Autorka uważa – co jest paradoksalne samo w sobie – że najwyraźniejsze ślady okupacyjnych doświadczeń widoczne są w prozie fantastycznej Stanisława Lema, zwykle dotyczącej przecież wydarzeń przyszłych, domniemanych. Pewne wstrząsające sceny (np. w powieści *Eden*) są zakamuflowanymi przez Lema reminiscencjami jego przeżyć okupacyjnych.

Natura ludzka według Stanisława Lema. Antropologia braków

Autor *Filozofii przypadku* niejednokrotnie pokazuje człowieczeństwo karykaturalnie – bodaj najwyraźniej jest to widoczne w *Bajkach robotów* i *Cyberiadzie*. W tych zbiorach cybernetycznych przypowieści ludzie nazywani są „bladawcami”, jawią się jako stworzenia podle i estetycznie obmierzłe – narracja bywa tu zwykle prowadzona z punktu widzenia robotów, istot wprawdzie sztucznych, lecz dzięki swej sztuczności bardziej wewnętrznie uporządkowanych. Spojrzenie na człowieczeństwo z punktu widzenia robotów przypomina perspektywę, jaką przybierał inny wielki literacki mizantrop, Jonathan Swift, który kazał Guliwerowi wysłuchiwać surowych antropologicznych sądów niezwykle rozumnych koni, czyli Houyhnhnmów. I rzeczywiście, chodzi tu chyba o perspektywę zewnętrznego obserwatora, łatwo dostrzegającego absurdy ludzkiej natury, kultury i cywilizacji. W innym utworze Lema, również utrzymanym w tonacji *buffo*, czyli *Dziennikach gwiazdowych*, bohater, Ijon Tichy (będący swoistą reinkarnacją hrabiego Münchhausena) uczestniczy w Kongresie Zjednoczonych Planet, ubiegając się o przyjęcie naszego gatunku do owej szacownej organizacji. Przy okazji dowiaduje się jednak, że ludzkość powstała na skutek splotu przypadkowych okoliczności – mianowicie na planecie Ziemi, ówczasie pozbawionej „błogosławieństwa” życia, wylądował obcy statek kosmiczny z zepsutą lodówką. Załoga pozbyła się jej zawartości akurat na naszej planecie, jednocześnie inicjując na niej procesy ewolucyjne. Rezultatem są istoty (czyli ludzie), które „nie znają ani ohydy własnej egzystencji, ani też jej przyczyn” (Lem 1982: 52).

Oczywiście Lem zajmuje się fenomenem człowieczeństwa również w tonacji poważniejszej, np. w *Głosie Pana*, powieści z roku 1968, która jest niezwykłą historią próby deszyfracji sygnału z kosmosu, sprawiającego wrażenie sensownego komunikatu. Akcja rozgrywa się w środowisku reprezentujących różne dyscypliny uczonych amerykańskich, stanowiących „zespół deszyfrujący”, co daje polskiemu pisarzowi asumpt do przedstawienia fenomenu człowieczeństwa w wielu odmiennych punktów widzenia. Główny bohater utworu, wybitny matematyk Hogarth (*porte parole* samego Lema, do czego pisarz przyznawał się w listach), porównał ludzkość do istoty ułomnej:

Ludzkość jest garbusem, który, dla niewiedzy o tym, że można garbatym nie być, od tysięcy lat poszukuje znamion wyższej konieczności w swoim garbie, ponieważ gotów jest na każdą wersję oprócz takiej, że kalectwo to jest przypadkowe po prostu, że nikt go nim z rozmysłu wyższego nie obdarzył, że ono najzupełniej niczemu nie służy, bo tak właśnie ustaliły rzecz skręty i uchyłki antropogenezy (Lem 1984: 22).

Pisarz wyraźnie nawiązuje tu polemicznie do słynnej metafory człowieka jako „trzciny myślącej” Pascala, w której, jak pamiętamy, istota ludzka świadoma jest swych licznych niedoskonałości, ale sam fakt świadomości decyduje już o jej wielkości, a nawet nadrzędności względem całego wszechświata (Pascal 1977: 112).

Z kolei w niewielkiej objętościowo apokryficznej książce wydanej w roku 1981, a zatytułowanej *Golem XIV*, zawarł pisarz zapis dwóch niezwykle krytycznych wobec ludzkości fikcyjnych wykładów (pierwszy z nich został przez Lema napisany jeszcze w latach siedemdziesiątych XX w.) wygłoszonych przez superkomputer XIV generacji, tytułowego Golema. Wstęp do książki (utrzymany również w poetyce apokryficznej) opowiada o historii ewolucji inteligencji syntetycznej, która niewiele w gruncie rzeczy ma wspólnego z tą dziś obserwowaną; komputery były stworzone do celów militarnych, miały wspomagać myśl strategiczną. Cóż, kiedy osiągnąwszy komplikację przekraczającą ludzkie pojmowanie, buntowały się, bardziej interesowały je bowiem abstrakcje filozofii i wyższy sztuki niżli sztuka zabijania⁶. Kolejne progi rozwoju intelektualnego osiągnane przez maszyny, oznaczały coraz większe oddalenie się od ludzkiego rozumienia; symbolicznym momentem zupełnego rozziwienia twórcy i stworzenia, jest milknięcie maszyn, które nie znajdują już słownych ekwiwalentów dla abstrakcji je nurtujących. Golem jest jakby w połowie drogi do owego odcięcia „antropologicznej pępowiny” – już teraz wszakże przewyższa wielokrotnie inteligencją własnych konstruktorów⁷; jego wykład na temat istoty człowieczeństwa przesiąknięty jest zarazem ironią, podziwem i współczuciem – przy czym opisywane emocje

⁶ Lem pisał o sztucznej inteligencji w czasach, gdy pojęcie to było pojmowane bardzo mgliście, już wtedy jednak miał interesujące intuicje, które w jakimś stopniu korespondują z tym, co znacznie później miał do powiedzenia na ten temat jeden z „proroków” posthumanizmu, Ray Kurzweil. Sztuczna inteligencja jest u Lema tzw. technologią nieoczekiwaną albo nieoczywistą, czyli przekraczającą oczekiwania jej twórców i niedającą się w prosty sposób zaklasyfikować aksjologicznie. Konstruktorzy Golema oczekiwali genialnego stratega, otrzymali myśliciela i filozofa, który ostatecznie milknie zagłębiony w swym wewnętrznym wszechświecie. Kurzweil z kolei pisał o Osobliwości (nieprzypadkowo nawiązując do fizyki początków Wszechświata – punkt osobliwy to punkt nieodgadniony i wymykający się ustaleniom nauki). Pisał o „tempie mian technologicznych tak szybkich, że ich wpływ [...] na życie ludzkie okaże się nieodwracalny. Mimo że epoka ta nie będzie ani utopią, ani dystopią, przekształci ona pojęcia, na których się opieramy, aby nadać znaczenie naszej egzystencji, poczynając od modeli biznesowych do cyklu ludzkiego życia, w tym śmierci” (Kurzweil 2013: 23).

⁷ Jest to jeden z konstrukcyjnych „przeklętych grzechów” fantastyki naukowej – kreacja bytów obcych, inaczej myślących, po wielokroć od ludzi inteligentniejszych przez – bardzo inteligentnego wprawdzie – ale jednak ludzkiego autora. Lem zdawał sobie sprawę z kreacyjnych paradoksów z tym związanych; unikał pierwszoosobowej narracji, relacja z wykładów bywa „zapośredniczona”.

są rodzajem substytutu, maski, atrapy osobowości, której w istocie maszyna nie posiada. Spór antropologiczny zarysowany na początku tego artykułu, a toczone między monistami a dualistami antropologicznymi, Lem rozstrzyga tu zatem jedynie połowicznie – komputer może kreować symulację „duszy” w celach instrumentalnych zupełnie – np. po to, by łatwiejsza była komunikacja z jego ludzkimi interlokutorami. Cóż jednak właściwie ma do powiedzenia Golem na temat człowieczeństwa? Kluczowym słowem – nie tylko w omawianym dziełku, ale w ogóle w niemal całej twórczości autora *Filozofii przypadku* – okazuje się przypadek. Przypadkowy (choć zarazem konieczny z punktu widzenia koherentności wewnętrznych procedur jej wytwarzania) charakter ma ludzka kultura:

Dziś wiecie już wy, antropologowie – powiada Golem – że kultur można sporządzić bezlik, i on doprawdy został sporządzony, że każda z nich ma logikę swej struktury, a nie swych autorów, bo to jest taki wynalazek, który urabia po swojemu własnych wynalazców, a oni o tym nie wiedzą, kiedy się zaś dowiedzą, traci absolutną moc nad nimi, a oni dostrzegają próżnię, i ta właśnie sprzeczność jest opoką człowieczeństwa. Przez sto tysięcy lat służyła wam kulturami, które raz człowieka zaciskały, a raz rozluźniały ten swój uchwyt, w samobudowaniu, póty niezawodnym, póki ślepy, aż zestawiając z sobą w etnologicznych katalogach kultury, dostrzegliście ich różnorodność, a więc i względność, zabraliście się tedy do wyzwania z tej matni przykazań i wzbronień, aż wyrwaliście się z niej, co, rzecz oczywista, okazało się niemal katastrofą. Albowiem pojęliście zupełną niekonieczność, jako niejedyność każdego rodzaju kultury, i odtąd usiłujecie odnaleźć coś takiego, co już nie będzie dłużej drogą waszego losu, jako urzeczywistnione na oślep, poskładane seriami trafów, wyróżnione loterią historii – lecz, oczywiście, nic takiego nie istnieje, Dziura trwa, wy stoicie w pół drogi, porażeni odkryciem, a ci z was, którzy do desperacji żałują słodkiej bezwiedności kulturowego domu niewoli, wołają o powrót tam, do źródeł, lecz nie możecie się cofnąć, odwrót odcięty, mosty spalone, musicie tedy iść naprzód [...] (Lem 1981: 29–30).

Zupełnie przypadkowy charakter wydaje się mieć również atrybut, który od tysiącleci konstituował (w nim to jedyną miarę człowieczeństwa upatrywali m.in. Kartezjusz i Pascal) człowieka – czyli rozum. Dziełem przypadku jest w ogóle człowiek jako taki. Gatunek *Homo sapiens* nie powstał po to, by zająć Ziemię, stworzyć kulturę, cywilizację, społeczeństwa – wszystkie te kategorie są „produktem ubocznym”; człowiek nie jest podmiotem procesów ewolucyjnych. Czy istnieje zatem cokolwiek, co można by takim podmiotem nazwać? Owszem, podmiotem jest informacja – przekazana przez nikogo donikąd; podmiotem jest kod genetyczny.

Więc ustroje są dla kodu tarczą i pancerzem, obsypującą się wciąż zbroją – po to giną, żeby mógł trwać. Tak zatem Ewolucja podwójnie błędzi: ustrojami, że są przez

zawodność nietrwałe, oraz kodem, że przez zawodność dopuszcza błędy; błędy te nazywacie eufemicznie mutacjami. Błądzącym błędem jest zatem Ewolucja. Jako przesłanie, kod jest listem, pisany przez Nikogo i wysłany do Nikogo; dopiero teraz, utworzywszy sobie informatykę, zaczynacie pojmować, że coś takiego jak listy, opatrzone sensem, których nikt nie układał rozmyślnie, aczkolwiek powstały i istnieją, jak również uporządkowane odbieranie treści owych listów jest możliwe pod nieobecność jakichkolwiek Istot i Rozumów (Lem 1981: 36–37).

Człowiek okazuje się zatem ostatecznie li tylko nosicielem informacji; ta koncepcja wyraźnie koresponduje z ideą słynnego „samolubnego genu” Richarda Dawkinsa. Wydaje się jednak, że została – na co wskazuje wielu komentatorów – niezależnie odkryta przez Lema mniej więcej w tym samym czasie, oczywiście nie w postaci zwartej naukowej hipotezy, lecz idei paraliterackiej (niejedyny to pomysł autora *Solaris*, który po latach się ziścił – wystarczy wspomnieć ideę rzeczywistości wirtualnej, wykoncypowaną przez Lema jeszcze w latach sześćdziesiątych XX wieku, pisarz nazywał ją wszelako „fantomatyką”).

Człowiek według Lema okazuje się również „istotą niepełną”, rozdartą i niespełnioną. Niczym w słynnym eseju Zygmunta Freuda, zatytułowanym *Kultura jako źródło cierpień*, istota ludzka składa się z braków, które – dzięki swemu intelektowi (będącemu, jak się już wcześniej rzekło, efektem ubocznym procesów ewolucji) – jest w stanie jakby protezować, czyniąc z nich ostatecznie atuty w ewolucyjnej grze o przetrwanie (nie posiadamy wykształconych kłów i pazurów, ale konstruujemy proce, łuki i kałasznikowy; mamy umiarkowanie rozwinięte zmysły, ale potrafimy sztucznie wzmacniać naszą percepcję ku poziomom nieznanym reszcie świata przyrodniczego itp., itd.⁸).

Ta swoista „antropologia braków”, wizja człowieka konstytuowanego przez własne niedoskonałości przewija się także przez wczesne utwory Lema. Występuje nawet w przygodowych utworach np. w *Opowieściach o pilocie Pirxie*, pisanych w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych XX w. W jednym z tych

⁸ Freud ujmuje to następująco: „Dzięki wszystkim wynalezionym przez siebie narzędziom człowiek udoskonala swe narządy – motoryczne i sensoryczne – czy likwiduje bariery, jakie stają na drodze ich dokonaniom. Dzięki silnikom człowiek może dysponować ogromnymi mocami, które – podobnie jak mięśnie – może wykorzystać, nadając im dowolny kierunek, statek i samolot sprawiają zaś, że ani woda, ani powietrze nie mogą przeszkodzić człowiekowi w parciu naprzód. Dzięki okularom koryguje wady soczewki swojego oka, dzięki lunecie może spoglądać w odległe przestrzenie, dzięki mikroskopowi pokonuje granice widzialności, jakie zakreśla mu budowa siatkówki. Konstruując aparat fotograficzny, człowiek stworzył narzędzie utrwalające przelotne wrażenia wzrokowe, podobną przysługę – tyle że w stosunku do równie przemijających wrażeń słuchowych – świadczy człowiekowi płyta gramofonowa, oba zaś te narzędzia służą w gruncie rzeczy materializacji danej mu zdolności wspominania, pamięci” (Freud 1998: 185–186).

opowiadań, zatytułowanym *Rozprawa*, Lem zastanawia się nad problemem istoty człowieczeństwa, dokonując – jak mają to zresztą w zwyczaju twórcy literatury fantastycznonaukowej – konfrontacji ludzkiego bohatera z istotami pod każdym względem go przewyższającymi. W tym akurat przypadku chodzi o tzw. nieliniowce, androidy, czyli sztuczne twory przypominające do złudzenia ludzi, nierozróżnialne właściwie z nimi, ale zarazem posiadające ulepszoną percepcję, inteligencję i siłę fizyczną. Pirx zostaje dowódcą wyprawy w okolice pierścieni Saturna; załoga statku jest mieszana – składa się z ludzi i nieliniowców, którzy nie są poinformowani o statusie pozostałych. Nieświadom kondycji swoich poszczególnych załogantów jest również Pirx, który ma za zadanie ocenić przydatność syntetycznych ludzi do pracy w kosmosie. Jeden z androidów knuje makiaweliczny plan, którego szczegółów podawać nie będę ze względu na ograniczone ramy tego artykułu, dość, że w jego rezultacie dowódca wyprawy zostaje postawiony wobec klasycznej sytuacji dylematu moralnego; żaden z wyborów nie może być dobry, każdy niesie ze sobą ofiary – złożone wyłącznie z ludzi (nieliniowcy, jako istoty solidniej skonstruowane, przetrwaliby skutki nietrafionych decyzji). Odpowiedzialność za – wydawać by się mogło, że nieuniknioną – katastrofę poniósłby ludzki dowódca wyprawy, udowadniając tym samym oczywiste przewagi istot nowego rodzaju. Tymczasem w kluczowym momencie Pirx czyni coś, czego syntetyczny intrygant jednak nie przewidział: po prostu nie robi nic, nie podejmuje żadnych działań, bądź to wiedziony genialną intuicją, bądź po prostu rażony paraliżem decyzyjnym. Słowa Pirxa, będące puentą tekstu, skłaniają czytelnika raczej ku tej drugiej interpretacji: „W ostatecznym rozrachunku uratowało więc nas, a jego zgubiło – moje niezdecydowanie, moja ślamazarna poczciwość, ta poczciwość ludzka, którą tak bezgranicznie gardzi!” (Lem 1986: 409). Pogarda wyrażana w anonimowym liście podrzuconym przez nieliniowca Pirxowi skierowana jest przeciw „niższemu gatunkowi”, czyli ludziom. Android jest przekonany o własnej wyższości, wręcz „konieczności historycznej” zapanowania androidów nad ich twórcami, Pirx nazywa go w myślach „elektronicznym Dżingis-chanem” (Lem 1986: 396). Ta pogarda pobrzmiwa niekiedy tonami znanymi Lemowi z autopsji – nazistowskim toposem „nadczołowieka”.

Autor *Dialogów* był sceptycznie nastawiony wobec możliwości, jakie daje eugenika (do której ludzkość wydaje się teraz – po dziesięcioleciach zwątpienia – powracać i traktować ją jako nadzieję na stworzenie Nowego Człowieka, „nowego” w sensie „lepszego” niż nim aktualnie jest bądź wydaje się być). Bodaj najdobitniej te jego wątpliwości wybrzmiały w powieści *Eden* (1959), która opowiada o katastrofie ziemskiego statku kosmicznego na tytułowej planecie (nazwa

wyduje się mieć wydźwięk ironiczny). Rozbitkowie zastają na Edenie szczątki rozwiniętej cywilizacji i potomków jej twórców – tzw. dubeltów. Stopniowo odkrywają straszliwą prawdę – mieszkańcy planety zostali poddani masowym zabiegom eugenicznym, które miały polepszyć jakość ich istnienia, odwrotnie, pogorszyły ją znacząco, czyniąc z nich istoty kalekie i nieszcześne.

Jak pisze w swej interesującej monografii przywoływana już w tym artykule Gajewska, Lem miał oczywiście, bo wynikające z jego zaszcłości biograficznych, wątpliwości wobec figury Nowego Człowieka, zarówno w wydaniu antropologii nazistowskiej, jak i sowieckiej (Gajewska 2016: 90–91). Te wątpliwości pozostały z nim zresztą na dłuższy czas i były chyba niezależne od zabarwień ideologii stojącej za sztucznym wspomaganie człowieczeństwa.

Lem otwarcie występuje przeciwko ideologii Nowego Człowieka, dlatego nie spotkamy w jego prozie supermenów i herosów. Typowy protagonista Lema ponosi bowiem mniej lub bardziej spektakularną klęskę, ponieważ jego cielesna kondycja i przygodność istnienia uniemożliwiają mu sprostanie heroicznym wyzwaniom, przeznaczonym na materiał bardziej trwały oraz układ zdarzeń, który dałby się przewidzieć. Bohaterowie Lema nie mogą wykonywać zaplanowanych zadań, ponieważ pocą się, są głodni, zdenerwowani, chorzy, chce im się spać, paraliżuje ich strach [...]. Nie nadają się na postaci tragedii, ich klęska nie przynosi oczyszczenia i pocieszenia. Jednakże po przegranej podnoszą się i podejmują kolejne wyzwania, choć bez wiary w powodzenie. Groteskowi w swych staraniach, z licznymi wadami, zostają uwikłani w serie przypadkowych zdarzeń, które zmieniają ich los na gorszy, a ich wyobrażenia o nich samych doznają bolesnego ciosu. Tylko taki sposób postrzegania kondycji ludzkiej – zdaje się sugerować Lem – może uchronić przed uwiedzeniem wizją nowego wspaniałego świata (Gajewska 2016: 92).

Pytanie o kondycję człowieczeństwa, jej braki i możliwości jej protezowania przewija się przez całą twórczość Lema, a jej wymowa wydaje się do pewnego stopnia tożsama z wątpliwościami, jakie formułował filozof Helmut Plessner. Uważał on, że antropologia w swych dążeniach do poznania człowieczeństwa musi brać pod uwagę kategorię „niezłębialności człowieka”. „Tylko wówczas – pisał Plessner – jeśli nie wiemy i właśnie dlatego, że nie wiemy, do czego zdolny jest człowiek, ma sens wytrwanie przy życiu na tym smutnym padole. Niezłębialność jego samego jest zasadą, która ze względu na powagę jego zadań wiąże jego życie i rozumienie życia” (Plessner 1994: 31).

Co by się jednak stało, gdyby nasze słabości, wewnętrzne paradoksy i sprzeczności nami targające, zostały jednak zniwelowane, jak chcą tego przedstawiciele współczesnych nurtów transhumanizmu bądź bardziej radykalnego posthumanizmu?

Ulepszanie człowieczeństwa i jego konsekwencje. Antropologia nadmiarów

Autor *Niezwykłego* nie miał złudzeń co do aksjologicznego wymiaru ludzkiej egzystencji. Należał do pokolenia „Kolumbów”, które w sposób świadomy przeżywało okupację, najpierw sowiecką Lwowa, następnie hitlerowską Warszawę – doświadczenia te zostawiły trwałe ślady w jego psychice, wielokrotnie powracały echem w twórczości, również fantastycznej, miały także istotne, jak się wydaje, znaczenie w kształtowaniu się poglądów pisarza na temat ludzkiej natury. Lem wielokrotnie zastanawiał się nad fenomenem zła, także w listach, które pisał m.in. do Michaela Kandla, kongenialnego jakoby tłumacza utworów polskiego pisarza na rynek amerykański:

Zło, jeśli jest Złem, to nie może być BARDZO DOBRE, tj. bardzo DOSKONAŁE, lecz powinno być troszkę złe w rozumieniu – kiepskie, marne, durne. Tak właśnie myślę sobie, chociaż w tym punkcie trwają jakieś tajemne zmagania od wieków, i to nie tylko w łonie Wielkich Wiar. Gdyż doskonałe zło (tj. BARDZO DOBRE, świetne, znakomite ZŁO) nie musi być obrazą rozumu i dlatego, niestety, pogląd, który bym CHCIAŁ przyswoić sobie... że zło jest podzcutkiem Głupoty przede wszystkim, to jednak symplifikacja rzeczy (Lem 2013: 79).

W późniejszym liście do Kandla Lem ujmuje rzecz podobnie, choć nieco bardziej lapidarnie: „Summa summarum zdaje mi się, że ludzie są raczej głupi niż zli, choć skutki bywają nieprzyjemnie podobne” (Lem 2013: 202). Wydaje się, że poszukując genealogii zła, odwołuje się autor *Solaris* do tradycji oświeceniowych (a także antycznych – np. intelektualizm etyczny Sokratesa) – zło jest tu pojmowane jako zaprzeczenie racjonalności, jako wyraz intelektualnej bezradności; podobnie pojmował fenomen zła Witold Gombrowicz, czego ślady można odnaleźć w jego *Dziennikach*, a także Hannah Arendt pisząca o „banalności” zła. Banalne czy głupie, zło jest w historii ludzkości „nieprzyjemnie” obecne. Czy można w jakikolwiek sposób je wyplenić, czy da się zmienić ludzką naturę? Lem pokazuje konsekwencje takich działań w dwóch książkach – wydanym w latach sześćdziesiątych *Powrocie z gwiazd* oraz w o dwie dekady późniejszej *Wizji lokalnej*.

Pierwszy utwór opowiada o astronautach, którzy powrócili na Ziemię z odległej podróży; ta, dzięki efektowi relatywistycznemu, przewidywanemu teoretycznie już przez Einsteina, trwała dla nich stosunkowo krótko, mimo że na naszej planecie minęło niemal stulecie. W rezultacie podróżnicy zastają rzeczywistość społeczną silnie odmienioną i mają trudności z dostosowaniem się do niej. Głównym bohaterem powieści jest astronauta Bregg, przypominający – swą nieustanną

postawą zdziwienia, zaskoczenia – zewnętrznych obserwatorów nowych systemów społecznych w utopiach odrodzeniowych Morusa czy Campanelli. Bregg nie potrafi pojąć harmonii nowego społeczeństwa, braku konfliktów w wymiarze jednostkowym czy też społecznym. Jednocześnie uderza go widoczny zastrój cywilizacyjny, umiarkowany postęp technologiczny, zaniechanie podboju kosmosu, a także rodzaj „wychłodzenia” stosunków interpersonalnych. Społeczeństwo, istotnie, jawi się bezkonfliktowym, ale zarazem wydaje się jakby zamrożone w formalinie, niczym muzealny artefakt, w jakimś sensie martwe. Badając przeszłość, Bregg natyka się na określenie „betryzacja” (od ang. *better*, czyli „lepszy”) – okazuje się, że był to masowy zabieg (którego techniczne szczegóły nie są znane), mający na celu wypłenicenie z ludzkości zachowań agresywnych. Zabieg zakończył się sukcesem, agresja rzeczywiście została stłumiona, poniesiono jednak proporcjonalne koszty czy też straty. Jak ujmuje to jeden z rozmówców Bregga: „Zlikwidowaliśmy piekło namiętności, a wtedy okazało się, że za jednym zamachem i niebo przestało istnieć” (Lem 1968: 97). Autor nie daje jednoznacznych sygnałów preferencyjnych⁹ – nie odpowiada na pytanie, czy betryzacja, ujmując rzecz wprost, „opłaca się” czy też nie. Cena jest wysoka, ale wygrana stawka może być jeszcze wyższa; z całą pewnością sugeruje Lem, że mamy tu do czynienia z rodzajem surowej ekonomii – wysokie zyski wymagają poważnych nakładów. Bregg opowiada się w końcu za nowym porządkiem, co nie zmienia postaci rzeczy, że pod pozornie równą powierzchnią społecznej harmonii kryją się akcenty bardzo niepokojące.

Podobną problematykę podejmuje Lem w dużo późniejszej powieści zatytułowanej *Wizja lokalna*, powracając po wielu latach do jednego ze swych

⁹ Komentująca powieść Lema Aniela Kowalska uważa, że pisarz jest jakby rozdarty pomiędzy dwoma możliwymi interpretacjami utworu. Tekst może być równie dobrze odbierany jako utopia, jak i antyutopia. Np. likwidacja w powieściowej rzeczywistości pieniędzy jako środka płatniczego ma być „nikłym pogłosem” *Utopii* Morusa. Natomiast sam zabieg betryzacji przypomina żywo fordowski Ośrodek Przystosobienia z *Nowego wspaniałego świata* Aldousa Huxleya (Kowalska 1987: 81–82). Czyniono Lemowi zarzuty o brak konsekwencji kreacji z powodu owej dualności podejścia, uważam jednak, że to „rozdwójenie” wyceny rzeczywistości powieściowej jest świadomym zabiegiem autora – czytelnicy, których Lem nie zwykł traktować paternalistycznie, powinni sami poszukać odpowiedzi na dramatyczne pytania. Nowy kontekst interpretacyjny został zaprezentowany w książce *Lem w PRL-u*, redagowanej przez Wojciecha Orlińskiego, a będącej zbiorem nieznanych dotąd listów Lema. Otóż w jednym z takich listów, pisanych przez pisarza do Aleksandra Forda, znanego reżysera, w sprawie ewentualnej ekranizacji *Powrotu z gwiazd* (do której ostatecznie niestety nie doszło) autor *Solaris* pisał: „Tak więc twzany [pisownia oryginalna – J. S.] wydzwięk ma być taki: WARTO lecieć do gwiazd, a nadmiary WYGODY cywilizacyjnej są, czy mogą być, wysoce dla człowieka (dla człowieczeństwa) szkodliwe, nawet dla jego człowieczeństwa zgubne” (Lem 2021: 75).

ulubionych bohaterów – Ijona Tichego, znanego z *Dzienników gwiazdowych*, już tu przywoływanych. Otóż Tichy podróżuje na planetę Encję, której geopolityczna sytuacja wydaje się ekstrapolacją stosunków ziemskich z okresu zimnej wojny, znane tendencje wzmożone są tu jednak do absurdalnych ekstremów. Planeta podzielona jest – jak Ziemia na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w., kiedy to powieść była pisana – na dwa zwalczające się obozy; jeden ma charakter systemu społecznego zamkniętego i wewnątrznie opresyjnego, drugi wydaje się – również ekstremalnie wzmocnioną – wersją liberalnej demokracji. Nie jest to jednak prosta alegoria polityczna; Lem zajmuje się bowiem przede wszystkim kondycją obcych istot żywo przypominających ludzi (Obcy, nie po raz pierwszy w jego twórczości – wystarczy przywołać *Eden* czy *Solaris* pełnią w powieści rolę „antropologicznego zwierciadła”, w którym przeglądają się problemy i bolączki nurtujące od tysiącleci nasz gatunek). Przy czym żaden system społeczny nie gwarantuje dobrobytu ostatecznego¹⁰, ponieważ każdy generuje problemy innego rodzaju; nadto – jest to intuicja Lema przebijająca przez całą jego twórczość literacką i eseistyczną – sam świat, jego konstrukcja, jego ontologiczne wzorce, ma w sobie zawarte pewne, nazwijmy to, „ograniczniki” szczęścia i pomysłowości. Jedną z postaci występujących w fabule, dość ekscentryczny filozof Xaimarnox, ujmuje paradoksy dobrostanu następująco:

Nędza jest okropna i przytłaczająca, ale przynajmniej dopinguje do wysiłków, żeby się z niej wydobyć, dobrobyt łatwy i posiadany jak powietrze jest o tyle gorszy, że nie ma z niego dokąd iść, więc trzeba go powiększać – nic innego nie można już zrobić. Nie tylko trzeba mieć coraz więcej – już, teraz, pod ręką – ale trzeba zarazem mieć coraz więcej nowych, dalszych szans. Więc musicie przerobić sobie świat, skoro nie chcieliście albo nie mogliście wziąć się do przerabiania samych siebie, co zresztą, jak wiemy, daje wprawdzie rezultaty o innym wyglądzie, ale nie mniej fatalne. Lecz nic tak nie niszczy człowieka w człowieku jak błogostan zdobywany za darmo – i bez udziału, bez wsparcia, bez uczestnictwa innych ludzi. Nie trzeba być dobrym dla nikogo ani świadczyć usług, ani pomocy, ani serdeczności, bo to się staje równie bezsensowne jak dawanie jałmużny krezusowi, jak miedziak w kopalni złota (Lem 1983: 283–284).

Wspomniana w powyższym cytacie metoda zmieniania świata zewnętrznego to tzw. syntetyka, czyli „syntetyczna etyka”, polegająca na wytworzeniu mikroskopijnych nanomechanizmów (bystrów), które kreuja na Encji jakby dodatkową

¹⁰ Pisarz podczas prac nad rzeczoną powieścią przebywał na dobrowolnej emigracji na Zachodzie, głównie w Austrii – z listów z tego okresu przebija rozczarowanie Lema Zachodem, jego kulturą masową, bezrefleksyjnością obywateli, konsumpcjonizmem itp. To rozczarowanie przeniknęło, jak się zdaje, do powieściowej materii.

(obok np. stratosfery) warstwę atmosfery otulającą powierzchnię globu. Bystry kreuują „etykosferę” – ich zadaniem jest zapobieganie agresji; każde zachowanie gwałtowne tłumione jest w zarodku: ręka wzniesiona do ciosu kamienieje w sensie dosłownym. Skonstruowany na mocy tego mechanicznego wcielania dekalogu raj – co łatwo sobie wyobrazić – rychło okazuje się piekłem.

Lem zwracał uwagę na jeszcze jedno istotne zjawisko, mające coraz większy wpływ na kształtowanie się człowieczeństwa – na gęstnienie świata i zwiększającą się rolę przypadkowości w relacjach międzyludzkich. Pisał o tym w wielu utworach (m.in. *Śledztwo, Katar*) jednak najdobitniej dał wyraz owym tendencjom w krótkiej apokryficznej recenzji z nieistniejącego dzieła, zatytułowanego *Jedna minuta* (opublikowanej w książce *Biblioteka XXI wieku*). Jest to ni mniej ni więcej, tylko statystyczna relacja z jednej minuty ludzkości – są tu ujęte dane na temat śmiertelności, aktywności seksualnej, częstotliwości wszelkich możliwych czynności, od tych uchodzących za najistotniejsze, po te w największym stopniu błahe. Autor *Edenu* zyskuje tym sposobem niezwykle efekt – pokazuje ogrom zjawisk zachodzących w ramach tego monstrualnego, skomplikowanego organizmu, jakim stała się ludzkość – w czasie tak przecież krótkim.

Dowiesz się tym samym, że kiedy wyprowadzasz na spacer psa, szukasz pantofli domowych, rozmawiasz z żoną, zasypiasz, czytasz gazetę, tysięczny zbiór innych ludzi wyje skręcając się w agonii, w każdej kolejnej minucie każdych dwudziestu czterech godzin dnia i nocy, każdego tygodnia, miesiąca i roku. Nie usłyszysz ich krzyku, ale już będziesz wiedział, że trwa on bezustannie, bo wskazuje na to statystyka (Lem 1987: 93).

W tym zagęszczeniu ginie jednostka, indywidualium przestaje mieć znaczenie, pojedynczy człowiek traci swą podmiotowość. Spostrzeżenia Lema przywodzą na myśl przestrogi współczesnego filozofa niemieckiego, Petera Sloterdijka. Pisał on w *Pogardzie mas* o deprecjacji jednostki i „upodmiotowieniu mas”. Masa ma bowiem zawsze rację. „Jest samo z siebie zrozumiałe, że masa nie wprowadza ani nie uznaje żadnych rozróżnień, które lokowałyby ją po złej stronie – odróżnienia, jeśli tylko może to czynić, zawsze i bez obawy na swoją korzyść” (Sloterdijk 2012: 139–140). Z nieco innego punktu widzenia przedstawia osłabienie znaczenia ludzkiego indywidualium historiozof Yuval Noah Harari, który porównuje człowieka do algorytmu, skomplikowanego wprawdzie, ale sterownego (Harari 2018: 111). Ludzki algorytm można udoskonalić, ale równie dobrze można go „hakować” w celach trudnych do wyobrażenia. Tym sposobem dochodzimy do idei poprawiania człowieczeństwa niejako „od środka”, co jest wielkim tematem współczesnej ideologii transhumanizmu i poshumanizmu, i co zarazem budziło wielokrotnie jasno formułowany sprzeciw Lema.

Francesca Ferrando odróżnia mniej radykalny w swych roszczeniach zmiany ludzkiej natury transhumanizm od posthumanizmu. Ten ostatni wieści koniec człowieczeństwa w znanej nam formule. Mniej radykalny i bardziej interesujący z punktu widzenia celów tego artykułu wydaje się transhumanizm.

Ruch transhumanistyczny problematyzuje współczesne rozumienie człowieka niekoniecznie poprzez jego przeszłe i obecne dziedzictwo, lecz poprzez możliwości wpisane w jego biologiczny i technologiczny potencjał ewolucyjny. Udoskonalenie człowieka jest kluczowym pojęciem dla refleksji transhumanistycznej. Główne klucze do tych celów zostały wytyczone przez naukę i technikę we wszystkich ich możliwych zmiennych (istniejących, powstających, hipotetycznych i spekulacyjnych ramach) od medycyny regeneracyjnej do nanotechnologii, radykalnego przedłużenia życia, przenoszenia umysłu oraz jego zamrożenia (Cryonics) oraz w wielu innych dziedzinach (Ferrando 2016: 14).

Piotr Zawojski doprecyzowuje tę definicję:

Powiedzmy od razu, że transhumanizm uznawany, na przykład przez Fukuyamę, za najbardziej niebezpieczną ideę współczesnego i przyszłego świata, to ruch intelektualny, filozoficzny i kulturowy proponujący wizję postczłowieka, który za sprawą neurotechnologicznych, biotechnologicznych i nanotechnologicznych narzędzi dąży do przezwyciężenia ograniczeń człowieka. Można to osiągnąć poprzez stosowanie szczepionek, implantów, protez, chirurgii plastycznej, ale też bardziej futurystycznych rozwiązań, takich jak implanty mózgowie, transfer umysłu na inny nośnik, nanoroboty (Zawojski 2017: 72).

Przywoływany w powyższym cytacie Francis Fukuyama rzeczywiście formułuje szereg zastrzeżeń pod adresem tych nowych prądów myślowych, postulujących daleko idące ingerencje w ludzką naturę, świadomość, organizm. Fukuyama krytykuje te tendencje w swej książce, zatytułowanej znamienne *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*. Wspomniane w tytule dzieła konsekwencje są wielorakiego rodzaju – od wykorzystywania nowych technologii w celach politycznych, po przekształcanie człowieka w istotę stopniowo tracącą swą podmiotowość. Fukuyama uważa inżynierię genetyczną za „najbardziej rewolucyjną gałąź biotechnologii”, która dziś zmienia w różnych celach rośliny, ale w przewidywalnej przyszłości będzie miała przemożny wpływ na kształtowanie się ludzkości (Fukuyama 2004: 105). Wizja amerykańskiego filozofa jest niezwykle pesymistyczna – dostrzega on niebezpieczeństwo przeobrażenia laboratoriów biotechnologicznych w hodowle „nowych ludzi” (a pełne odczytanie ludzkiego genomu ma być pierwszym krokiem na tej niebezpiecznej drodze) (Fukuyama 2004: 105). Wedle autora *Końca historii* w inżynierii

genetycznej tkwi nieuchronny „potencjał dehumanizacyjny”, który wcześniej czy później nieuchronnie uaktywni się (Fukuyama 2004: 123).

Inny wpływowy filozof współczesny, Jürgen Habermas, podziela obawy Fukuyamy, choć wyraża je nieco ostrożniej. Zastanawia się, czy nowe możliwości, jakie rysują się przed *Homo sapiens*, nie spowodują utraty „etycznej samowiedzy gatunku, od której zależy, czy nadal będziemy się uważać za integralnych autorów własnej biografii” (Habermas 2003: 33).

Lem niewątpliwie znalazłby się w tych sporach po stronie Fukuyamy i Habermasa. Swoje przestrogi formułował od dawna, przynajmniej od roku 1968, kiedy to opublikował *Głos Pana*:

Psychologia oraz fizjoanatomia inżynierska wykrywają „słabe ogniwa”, kiepskie parametry organizmu ludzkiego, skąd już prowadzi droga do planowania odpowiednich „ulepszeń”. Z tego to kierunku wywodzi się myśl o wyprodukowaniu „cyborgów” jako częściowo sproteżowanych sztucznie ludzi, przeznaczonych specjalnie do prac kosmonautycznych i do penetracji planet o warunkach odbiegających jaskrawo od ziemskich. Myśl o bezpośrednim podłączeniu mózgu ludzkiego do rezerwuarów maszynowej pamięci, o budowaniu takich urządzeń, w których zachodzi nieznany jeszcze stopień ścisłego zespolenia człowieka z narzędziami, na planie mechanicznym lub intelektualnym. Ten cały pęk nacisków technicznych zagraża potencjalnym rozszczępieniem dotychczasowej jednorodności biologicznej gatunku. Nie tylko jedyna, ogólnoludzka kultura, ale nawet jedyna, uniwersalna postać cielesna człowieka mogłaby pod wpływem takich przemian stać się reliktem martwej przeszłości. Człowiek efektywnie przekształciłby własne społeczeństwo w psychozoiczną odmianę mrowiska (Lem 1984: 210).

Zakończenie

Lem był surowym sędzią ludzkości – krytykował kształt ludzkich urządzeń społecznych, ludzką skłonność do okrucieństwa, wreszcie po prostu, samą ludzką naturę. Zarazem niejednokrotnie wyrażał obawy co do możliwości jej naprawy – rekonstrukcje i daleko idące reformy utrwalałone ewolucyjnie atrybutów człowieczeństwa wieść mogą do katastrof przekraczających rozmiarami te znane nam już z historii. Innymi słowy, człowiek jest istotą dość nieszczęsną, uwięzioną w ewolucyjnych pułapkach, zniewoloną „programem” trwania za wszelką cenę (determinującym nasz nieuleczalny egotyzm), czyli instynktem przetrwania, który *Homo sapiens* próbuje „obejść” kulturowymi i cywilizacyjnymi wynalazkami różnego typu.

Wydaje się, że Lem był wyznawcą determinizmu dość szczególnego rodzaju – nasz gatunek jest zniewolony jakością swego wykonania (autor *Solaris*

niejednokrotnie „recenzował” surowo ewolucję), zarazem owa jakość (niedostatki świadomości, bardzo wąskie spektrum „widoczności” świata i daleko idących konsekwencji podejmowanych działań) nie pozwala nam efektywnie się „reperować”. Ale ten determinizm obejmuje szersze pola znaczeń – w niektórych utworach pisarza widać pewne akcenty metafizyczne – wręcz świat cały skonstruowany jest tak, by człowiekowi żyło się w jego ramach jak najtrudniej, nawet prawa fizyki działają przeciw życiu (np. II zasada termodynamiki). Ten, z ducha gnostycki, punkt widzenia prezentuje Lem w *Głosie Pana*, gdzie pisze o dziwnej „jednostronności fizyki”, albowiem „niszczyć jest po prostu, w każdym rozumieniu obiektywnym, łatwiej – zgodnie z regułą najmniejszego działania choćby, aniżeli kreować, ponieważ destrukcja jest gradientem zgodna z głównym kierunkowskazem procesów w całym Kosmosie, kreacja natomiast zawsze musi iść pod ich prąd” (Lem 1984: 183). W przywoływanej tu już *Jednej minucie* pisarz ujmuje to nieco inaczej: „Pomagać innym można na mniej sposobów, niż im szkodzić, bo taka jest natura rzeczy [...]. Świat nasz nie tkwi w połowie drogi między piekłem a niebem, zdaje się bowiem znacznie bliższy pierwszego” (Lem 1987: 105–106). Wydaje się, że taki stan rzeczy, choć do pewnego stopnia zdejmuje odium odpowiedzialności za niekorzystny obraz świata z wątlých barków gatunku *Homo sapiens*.

Bibliografia

Źródła

- Lem Stanisław (1987), *Biblioteka XXI wieku*, Kraków.
Lem Stanisław (1982), *Dzienniki gwiazdowe*, Kraków.
Lem Stanisław (1984), *Głos Pana*, Kraków–Wrocław.
Lem Stanisław (1981), *Golem XIV*, Kraków.
Lem Stanisław (2021), *Lem w PRL-u*, red. Wojciech Orliński, Kraków.
Lem Stanisław (1986), *Opowieści o pilocie Pirxie*, Kraków.
Lem Stanisław (1968), *Powrót z gwiazd*, Kraków.
Lem Stanisław (2013), *Sława i fortuna. Listy do Michaela Kandla 1972–1987*, Kraków.
Lem Stanisław (1983), *Wizja lokalna*, Kraków.

Opracowania

- Berkeley George (1956), *Traktat o zasadach poznania. Trzy dialogi*, przeł. Jan Leszczyński, Warszawa.
Ferrando Francesca (2016), *Posthumanizm, transhumanizm antyhumanizm, metahumanizm oraz nowy materializm. Różnice i relacje*, przeł. Roman Sapeńko, „Rocznik Lubuski” t. 42, część 2.
Feuerbach Ludwik (1959), *Wypisy z historii krytyki religii*, przeł. Adam Landman, Warszawa.

- Freud Zygmun (1998), *Kultura jako źródło cierpień*, w: tegoż, *Dzieła*, t. IV, przeł. Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, Robert Reszke, oprac. Robert Reszke, Warszawa.
- Fukuyama Francis (2004), *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, przeł. Bartłomiej Pietrzyk, Kraków.
- Gajewska Agnieszka (2016), *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Poznań.
- Gunn James (1985), *Przedmowa do: Droga do science fiction*, t. 1: *Od Gilgamesza do Wellsa*, przeł. Bronisław Falk, Warszawa.
- Habermas Jürgen (2003), *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa.
- Harari Yuval Noah (2018), *Homo deus. Krótka historia jutra*, przeł. Michał Romanek, Kraków.
- Kowalska Aniela (1987), *Od utopii do antyutopii*, Warszawa.
- Kurzweil Ray (2013), *Nadchodzi Osobliwość. Kiedy człowiek przekroczy granice biologii*, przeł. Eliza Chodkowska, Anna Nowosielska, Warszawa.
- Marks Karol, Engels Fryderyk (1960), *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 roku. Dzieła*, t. 1, przeł. Konstanty Jażdżewski, Warszawa.
- Pascal Blaise (1977), *Myśli*, przeł. Tadeusz Żeleński-Boy, Warszawa.
- Plessner Helmut (1994), *Władza a natura ludzka. Esej o antropologii światopoglądu historycznego*, przeł. Elżbieta Paczkowska-Łagowska, Warszawa.
- Scheler Max (1987), *Pisma z antropologii filozoficznej i teorii wiedzy*, przeł. Adam Węgrzecki, Stanisław Czerniak, Warszawa.
- Sloterdijk Peter (2012), *Pogarda mas*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa.
- Sobota Jacek (2016), *Filozofia fantastyki*, Olsztyn.
- Zawojski Piotr (2017), *Posthumanizm, czyli humanizm naszych czasów*, „Kultura i Historia” nr 32.

INTERPRETACJE LITERATURY ŚWIATOWEJ

DOI: 10.31648/pl.7860

DOROTA GŁADKOWSKA

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5223-7662>

e-mail: dorota.gladkowska@uwm.edu.pl

The Communicative Function of Performative Ekphrasis, the Anagram Riddle and Proverbial Sayings in John Donne's Poetic Diptych

Funkcja komunikacyjna ekfrazy, zagadki-anagramu oraz przysłów i aforyzmów w poetyckim dyptyku Johna Donne'a

Słowa kluczowe: poezja angielska XVI/XVII wieku, dyptyk poetycki, przestrzeń intermedialna, synkretyzm gatunkowy, groteska

Keywords: 16th/17th-century English poetry, communication-oriented analysis, intermedia space, multi-generic and dialogic patterns, poetic diptych, grotesquery

Abstract

This essay takes a communication-oriented approach to selected early modern English poetry. It presents a textual analysis of John Donne's elegy *The Anagram*, related to the earlier observations concerning his elegy *The Comparison*, and reveals its multi-generic patterns as well as certain thematic and structural relations between these poems. It thus argues, on textually substantiated grounds, that these elegies may be regarded as a poetic diptych which utilizes features and functions of various forms of communication, associated with literature, visual arts, popular entertainment and folk wisdom. The argument continued in this essay is that Donne draws on the 15/16th-century experimental artistic trend recognized in particular paintings attributed to B. Passarotti and Q. Massys and appears to superimpose text onto the earlier provided images. The comparative analysis of Donne's elegies suggests he brings together different reference objects and his poetic message presupposes the addressee's interaction: certain cognitive and creative processes. By presenting Donne's ekphrasis as evolving from descriptive to performative, this essay indicates the need to further investigate early modern poetry, by means of interdisciplinary tools, for its references to other arts and, more generally, for its communicative potential.

Introduction

John Donne's (1572–1631) poems have been a constant source of inspiration for the subsequent generations of writers due to not only their intriguing subject matter, but also their intricate multi-level composition. Displaying his detail-oriented approach, Donne willingly experiments in the field of poetic hybridization (on this phenomenon in literature see e.g. Mourão 2006). This essay adopts a communication-oriented approach to Donne's verse and focuses on "the supposed processual character of genre blending in interaction of its four communicative components: *text, author, reader, and context*" (following Riesner and Danneck 2015: 1). By analyzing Donne's elegy *The Anagram*, in relation to the earlier observations on his elegy *The Comparison*¹, it points to the specificity of early modern poetry operating within the functions and features of different forms of communication: distinct media and genres. They are all intricately intertwined within one poem (and in the interrelations of two poems viewed as a diptych) in an innovative manner which blends literature with non-literary forms drawn from visual arts, popular entertainment and folk wisdom, altogether serving the principle known as *docere et delectare*.

Donne's poetic experiment

Donne's works considered in this essay were composed in the age of Elizabethan drama. Addressed to the elite circle of courtly aristocracy, recited or sung to an eager audience, the *coterie* poem was then received as performance, as an act of self-creation and a display of wit (Pebworth 1989: 62). It resulted in interaction, integrated oral performance with handwriting, and sound (the melody of language) with image. The outstanding one, remarkable for its "strong lines" and far-reaching conceits, circulated among friends and coterie members, leaving behind numerous manuscripts (61) – copious material for textual scholars seeking the authorial version (Stringer 2000: xxi).

Donne's *The Comparison* and *The Anagram* are numbered 2. and 10. in the Westmoreland manuscript (NY3) sequence of twelve *Elegies* (Stringer 2000: ix–x). In the absence of Donne's holographs, after decades of comparative textual research into the 17th-century manuscripts of his poems and their editions in print, "NY3's ordering of the poems" was marked "authoritative" – with high

¹ This essay continues my argument in: Gładkowska 2022.

probability reflecting “the author’s intended order for the elegies” (lxx). The results were presented in 2000 in the massive second volume of *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne*. What is now known beyond doubt, thanks to the combined effort of the *Variorum* textual scholars, is that a specific arrangement of elegies within the cycle of twelve units was an issue of the poet’s particular concern (lx–lxxvi). As noted by Sullivan, this observation will inevitably lead to a complete “revision of the traditional view of Donne” as the author of occasional poems who “took no further interest” in them (2005: 193). What also waits to be described is how this particular organization of twelve *Elegies* correlates with their textual interrelations and how these relations, in turn, influence the reception of Donne’s cycle as a whole.

This essay relates to the latest findings described by the *Variorum* editors – it focuses on the manner in which elegy 10. *The Anagram* completes the thematic and structural field co-created with elegy 2. *The Comparison*. Donne’s poetic experiment (seen as the riddlic quality of his poetry) is recognized in the very fact that these poems are positioned as roughly opposite in the authorial cycle of *Elegies*. Treated independently, they appear complete statements; yet when viewed as a poetic diptych, they reveal new (otherwise unnoticed) aspects of their contribution to the ongoing debate on the role of literary convention in determining the general perception of love.

Donne’s poetic experiment is also seen in his employment of the popular anagram riddle, a seemingly minor element which plays a pivotal role in the message conveyed. The widely known rule of the anagram not only provides the foundation on which the main argument of elegy 10. *The Anagram* rests, but it becomes an integral part of its dialogic relation to elegy 2. *The Comparison*. The anagram principle thus proves the key element of Donne’s concept in what appears, on textually substantiated grounds, his poetic diptych. Furthermore, as argued in this essay, the poet’s concept operates at the interface between distinct media: oral performance, visual arts, and written word². It not only reaches toward high and low literature as well as the non-literary field of popular language games and proverbial statements (folklore), but heavily draws on and further develops the imagery of particular paintings (two of which, on closer examination, themselves reveal a specific diptychal character). It is the seemingly minor anagram riddle employed in elegy 10. *The Anagram*, as the following analysis will show, that

² Following Lotman (1977: 16–8) and Wasilewska-Chmura (2011: 27–8), this essay regards “primary modeling systems that use signs of the same type” as distinct media. Intermediality is recognized when the impact of another medium is observed (31; Wolf 1999: 35–6).

provides an eye-catching link connecting Donne's diptych with Passarotti's genre painting *The Crazy Ones Loving* – both making use of distorted mirror images.

It should be acknowledged, though, that Donne's ekphrasis in *The Comparison* and *The Anagram* is innovative and challenges modern definitions and distinctions³. This essay argues (developing the argument in Gładkowska 2022) it brings together different reference objects, the identification of which is a process depending heavily on the addressee's (listener's/reader's) cognitive skills, to finally prove performative. More precisely, the adopted approach to Donne's poetry (the selected sample being indicative of its still fragmentarily explored communicative potential) allows for revealing a specific metamorphosis of ekphrastic verse from its descriptive to its performative mode. Furthermore, it shows that Donne's variation of ekphrasis is encoded in his elaborate, riddlic poetry and thus calls for an analytical approach, attention to textual detail and sustained intellectual effort. Therefore, the revelation that Donne's ekphrasis is in fact performed within his poetic diptych, with its halves separated and located toward the extreme ends of the cycle of twelve *Elegies*, may be viewed as a solution to the poet's riddle.

In other words, concealed beneath the surface of controversial arguments, specific ekphrasis will be recognized as an important facet of Donne's complex riddle, working toward "enhanced visibility [...] dynamically made up of perception, memory and imagination" (Führer 2017: 162)⁴. However, it is ekphrastic performance that should be identified as the main supporting pillar of Donne's concept. Its "theatricality," when combined with the brain-training exercise and intense visibility (resulting in the synergy of the senses), places the addressee in the position of "a participating spectator" (terms in Führer 2017: 161; cf. Plett 2012), expected not only to receive the message but also to co-create it. As the proposed analysis will show, Donne employs ekphrasis as a potent rhetorical device and does it in the classical sense, designing it to be functional "as an attention-arresting device ... enigmatic riddle [and] emotional intensifier" (Zeitlin 2013: 20, on "the classical function of ekphrastic discourse"). In his attempt to

³ Ekphrasis is defined as "verbal representation of visual representation" (Heffernan 1993: 3). On ekphrasis restricted to the description of works of art, see Webb 1999: 15; Słodczyk 2018: 158. On the term *ekphrasis* narrowed to "the invocation of plastic objects [...] considered in spatial [...] terms," see Horstkotte 2017: 129. As noted in Słodczyk (2018: 158), the modern understanding of the term allows for a broader perspective: interpretive texts and subjective commentaries are also regarded in terms of ekphrasis. On "art as a subject for description [...] understood as a genre all its own" see Zeitlin 2013: 19.

⁴ From Führer's observations on "ekphrasis – as performed in" Thomas Kling's poetry.

convey a didactic message, he does not merely imitate, but aims at “making the absent present” (see the function of ancient ekphrasis in Webb 2009: 105) and, by employing the anagram rule, succeeds in involving the addressee in the process of actively “producing into presence” (phrase in Agamben 1999: 72; Führer 2017: 161). Thanks to the anagram motif, as well as the employment of (inter)textual dialogic patterns, Donne’s poetic diptych not only exhausts the particular definitions of ekphrasis, but goes beyond them into an experimental linguistic dimension, which adds constant dynamics to his poetic utterance. In simpler words, the poet converts a non-literary form of entertainment into an organizing principle of his poetic creation, which works (inter)textually⁵ and across distinct media, escaping the boundaries imposed by modern typologies.

Binary oppositions, mirror images, the anagram riddle and Passarotti’s dog-figure in Donne’s poetic diptych

Elegy 10. *The Anagram* in its very first line instructs the addressee: “Marry, and love thy Flauia” (1). It is therefore, at once, received as a thematic antithesis of elegy 2. *The Comparison* with its final imperative: “Leaue her” (53)⁶. These poems can also be viewed, structurally, as binary oppositions not only due to their cyclical interrelation: end ⇔ beginning, but also due to their location at the opposite ends of Donne’s sequence of twelve *Elegies*, suggesting the whole cycle is organized non-linearly.

Flavia, the central figure of *The Anagram*, possesses all the key attributes of beauty observed in the *Portrait of Laura in the Laurentian Library* (15/16th c.), which depicts a woman universally recognized but never identified as real, the frame character of 366 poetic works by Petrarch. However, Donne presents Flavia as a grotesque cluster of colors and shapes, all desired yet all chaotically misplaced in her face:

Marry, and love thy Flauia for Shee
 Hath all things wherby others bewteous bee. (1–2)
 Though all her parts be not in th’ vsuall place
 She hath yet **an Anagram of a good face.** (15–6) (emphasis mine)

⁵ Following Nycz (1990), intertextuality is viewed as “the totality of properties and relations in a given text which indicates the dependence of its creation and reception on the knowledge of other texts [...] in the process of communication” (97); transl. mine.

⁶ See both texts in Stringer 2000: 51, 217. In parentheses: line numbers.

Line 16., in which the anagram rule is finally pinpointed, relates to the prior characterization of Flavia and, delayed, clearly aims to surprise the addressee (the title given to the elegy in the 1635 edition of *Poems* prematurely reveals Donne's clue). Yet the very knowledge of the rule also encourages one to solve the anagram by shuffling the letters in the designated lexical area: "a good face". Such is the function of the anagram. By definition it requires mental activity, a degree of intellectual effort. Donne's concept rests on the principle, non-literary in its roots, which effectively fulfils the phatic function and simultaneously introduces the addressee to the analytical and the entertainment levels of the poem. Its effect may be further illustrated by means of narratological terminology, since it is similar to that of the narrative gap (def. in Abbott 2007: 49). In other words, it is both an eye-catching element and an incentive to co-create Donne's poetic message, to actively participate in the reorganization of what remains ill-positioned. By stimulating their "mental actions" and "mental imaging" (Rembowska-Płucienik 2012: 294; cf. Hühn and Sommer 2012: 3.1), the anagram motif engages the addressee in a process, both cognitive and creative.

Even though the first attempt to solve Donne's anagram does not require much linguistic effort, it still proves fruitful – it projects a mirror image in which the lady undergoes a visual metamorphosis: a GOOD face \rightleftharpoons a DOOG face. Regardless of the slight inaccuracy in spelling, this may come as a revelation: the female head described in *The Anagram* may indeed be visualized as the dog's head:

For though her eyes be smale, her mouth is great,
 Though they be luory, yet her teethe are leat:
 Though they be dimme, yet She is Light enough
 And though her harsh haire fall, her skin is rough. (3–6)

At this point, it is worthwhile to observe the link between Donne's elegy and Bartolomeo Passarotti's genre painting *The Crazy Ones Loving*, also known as *Marry Company* (*Allagra Compagnia*, c. 1550) (fig. 1, p. 143).

Passarotti's dog figure and its mixed company ideally correlate with Donne's set of four characters in his poetic diptych: the thematic and compositional space co-created by *The Anagram* and *The Comparison*. Though this affinity cannot be supported with biographical facts, the textual evidence appears substantial. Added to the image projected by the anagram itself, such is, directly, the characterization of Flavia by Donne's speaker: small eyes, great ivory mouth, dark (jet, dim) teeth, and harsh hair.

The poetic caricature built at the interface between intellectual game and sensory experience should be viewed, it seems, as a product of intermedia interaction. The superimposition of the anagram principle on the speaker's oratorical



Fig. 1. *The Crazy Ones Loving* – oil on canvas. Public domain⁷

performance highlights Flavia's resemblance to Passerotti's dog. This is in particular the case in view of the dog's position in *The Crazy Ones Loving* – at the tavern table, as a companion to the younger man, where one would expect, in accordance with the rule of symmetry (and that of the mirror image), to see a woman (on “the mirror image as a metaphor” in Donne, see Stringer 2017: 260).

As indicated earlier, in *The Anagram* the poet utilizes the principle of a popular word puzzle (a form of entertainment) to organize his (inter)textual field of what eventually proves a serious polemic against literary convention and commonly

⁷ Accessed via Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomeo_Passerotti_Allegra_Compagnia.jpg.

accepted criteria for evaluating female beauty. However, similarly to the situation in *The Comparison*, his speaker is in a joking mood. *The Anagram* thus shows the features of a poetic riddle based on a semi-open word play. The anagram rule, though marked by simplicity, strongly activates the mind and results in numerous associations behind which there are images intensely affecting the sphere of the senses.

The alleged dialogue of Donne's speakers in Passarotti's tavern

What is gradually being uncovered, intertextually and intermedially, is the dialogic character of Donne's two elegies. As already argued when analyzing *The Comparison*, the concept seems to have been initially inspired by the juxtaposition of Petrarch's Laura (fig. 2) and *The Ugly Duchess* (attributed to Quentin Massys) (fig. 3):



Fig. 2. *Portrait of Laura in the Laurentian Library*, 15/16th c. Public domain⁸



Fig. 3. *The Ugly Duchess*, c. 1513. Public domain⁹

to be finally transposed to the bawdy context of Passarotti's *The Crazy Ones Loving* (fig. 1, p. 143).

⁸ Accessed via Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Petrarca01_page.jpg.

⁹ Accessed via Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quentin_Matys_-_A_Grotesque_old_woman.jpg.

It is in the frame of Passarotti's painting that the performances of Donne's two speakers – in elegies 2. and 10. – really fit and gain a proper context, combining into a dialogue. The impression that Donne creates his poetic diptych by utilizing the setting earlier provided by Passarotti is overwhelming. In this setting the conversation of Donne's speakers meaningfully continues, occasionally swerving (as explained in Gładkowska 2022) toward Massys' *Portrait of an Old Woman*, to realistically illustrate the imprint of time on the body, or toward Passarotti's *Caricature of an Old Couple*, to parody an act of kissing¹⁰. What is more, a closer look at both Passarotti's paintings: *The Crazy Ones Loving* and *Caricature of an Old Couple* leads to an interesting observation – the couple depicted in the latter seems an intensified caricature of that occupying the right side of the former. The facial features and the hairstyles appear similar, though there are visible signs of aging. What is more, the latter depicts an episode which clearly relates to the former, extending the chain of actions presented therein. When positioned side by side, the paintings thus reveal their (temporally and spatially) dynamic character of a specific diptych.

The possibility that all the affinities noticed above result solely from the artists' fondness of the common trend seems unlikely, as certain factors cumulate to indicate referencing. These are: the chronology of the works mentioned, Donne's versatile education, his well-described interest in visual culture (Hurley 2005: 204) and, last but not least, the textual evidence itself. Donne's elegies 2. and 10. have been received as highly controversial (see Stringer 2000: 545–67, 757–77). Yet, in fact, the tavern ambience depicted in Passarotti's *The Crazy Ones Loving* (fig. 1, p. 143) fully accounts for the disrespectful lexis and tone of these poems. When viewed as a poetic diptych and considered against Passarotti's genre painting, elegies 2. and 10. combine into the conversation of two amused men – two foreground figures depicted with the painter's brush (see: the mouth wide open indicates who speaks first). The dialogue thus appears co-created at the interface between visual arts and poetry. In Donne's elegies it gains its script and its vocal layer. It is actually performed by the lyrical subjects located at roughly the opposite ends of the sequence of *Elegies* to which they belong. It seems also at this point, in the organization of the authorial cycle, the playfully treated (a)symmetry – the concept of distorted mirror images noticeable in the positioning of two male figures in *The Crazy Ones Loving* – is preserved.

¹⁰ Private collection, see e.g.: <https://www.mutualart.com/Artwork/PORTRAIT-OF-AN-OLD-WOMAN/B3AAA9A645DB3E5E>; <https://www.art-prints-on-demand.com/a/passarotti-bar-tolomeo/caricature.html>.

Thereby the poet himself is seen as “a prosumer (producer and consumer)” who co-creates particular motifs of the common theme, who weaves subsequent threads of the scene initiated by someone else within another artistic medium (based on Boczkowska 2014: 136), responding creatively not only to the theme, but also to the structure of the selected work(s). He does it in an area paradoxical by nature, striving for the convergence of opposites, among them not only beauty and ugliness, but also a joke and a serious stance, tradition and novelty, poetic genres and non-literary forms. In other words, he utilizes the features of various vehicles for carrying information available in his times.

Regarding elegies 2. and 10. in terms of the dialogic text layered on Passarotti’s scene, one notices that the lyrical “I” in the latter poem (cf. the right side of the painting) (fig. 1, p. 143) makes an attempt to outsmart his opponent in what appears a mere display of wit. Still in a playful mood, on hearing his companion’s mocking comparison of the ladies: “my Mistres” vs. “thy Mistres” (*The Comparison* 4, 7)¹¹, he replies with an unexpected move. He argues that, logically speaking, Flavia (see the interlocutor’s animal partner) brings together the colors of beauty: sufficient amount of red, high-quality shades of black and white, and precious ivory. She has all the desired attributes and may, therefore, be called perfectly beautiful. After all, when buying perfume, one asks about the ingredients, their location within the bottle is irrelevant:

These things are bewtyes Elements: where these
Meete in one, that one must as perfect please. (9–10)
In buying things perfum’d, we ask if there
Be Muske and amber in it, but not where. (13–4)

The speaker strives, as strenuously as his counterpart in *The Comparison*, for the synergy of the senses. In his eloquent parodic speech he harnesses particular colors and aromas, as well as images and textures – “her harsh haire fall, her skin is rough” (6) – to revitalize, boost and then synchronize consecutive senses, as it seems, in defiance of the original function of the genre to which Donne’s poems aspire in the very title: *Elegies*. Simultaneously, though, by drawing analogies the lyrical “I” appeals to reason and highlights the necessity to consider the logic of his own argument.

When his astounding monologue is already advanced, the speaker encourages his companion and his larger audience¹² (see communication levels as depicted by

¹¹ For the other part of the alleged script see the analysis of *The Comparison* in: Gładkowska 2022.

¹² As much as the reader.

Passarotti) to apply the anagram rule within the scope of “a good face”. They thus begin to perform their own, increasingly complicated, linguistic maneuvers, for the riddle may be concealed in one, two, or even all three of the quoted words. The seemingly uncomplicated task of shifting letters within a short phrase, its lexical complexity reduced to the minimum, in search of a satisfactory solution promptly develops into a process, indeed both cognitive and creative. It consists in a series of combinations, invariably interpreted as imperfect, as slightly out of line with the imposed rule which requires the use of all and only the elements designated. However, the lack of a fully correct solution eventually turns out to be a major advantage. In fact, it is slight imperfection, a little flaw, such as a misspelling or a missing letter, that becomes a stimulating mechanism and gives an impulse to continue exploring the potential of the proposed word play. In the wake of repeated attempts by the addressee to solve the anagram puzzle, various associations are triggered and vivid images projected, such as: *dog face(es)*, *faeca(l)* (see Brown 1993: 905), reinforcing the vision of hideousness and the feeling of abomination. The results may be numerous and individually received, yet each time what is experienced is a combination of mental exercise and sensory input, a fusion of analysis and entertainment, the cumulative effect being that of a gradual increase in mockery.

Operating on the ground skillfully molded to unify rational and empirical cognition, Donne’s speaker then refers to folklore – he cites proverbs/aphorisms, tips and warnings, preserved in the oral tradition and perceived as an expression of wisdom based on experience and common sense. However, in *The Anagram* even those epigrammatic statements lose their inherently profound quality and are caricatured by the speaker for the needs of his ludicrous burlesque-style display of rhetoric:

A perfect Song, others will vndertake (20)
 Love built on bewty soone as bewty dyes; (27)
 For one nights revells silke and gold we chuse
 But in long iourneys Cloth and Leather vse. (33–4)

Donne’s elegy reveals characteristics of a poetic satire that touches upon both high culture and orally transmitted statements of folk wisdom. Similarly to the situation in elegy 2., in elegy 10. the artistic and the domestic spheres counterbalance each other as if on scales. On the one hand, Donne’s speaker exposes to ridicule the well-established standard rooted in the poetry of Petrarch and his followers: the Italian sonnet with its courtly love conventions which are readily convertible into tools effective enough to confidently assert the superiority of ugliness over beauty. On the other, he ironically treats the collection of popular

clichés used to downgrade female beauty by declaring it useless and therefore redundant or even treacherous.

The source of this phenomenon is, in turn, to be traced in ancient Greece. It is there that the topos of the “happy old woman” as an “archetype of indestructible life” converged with tales of ancient heroines representing dangerous, destructive beauty utilized for the sake of a treacherous strategy. The result was a reversal of the traditional perception of beauty and ugliness (Czerwińska 2016: 59–64). By juxtaposing two traditions stemming from and affecting both high and low culture, Donne attains two goals – first, he points to the dissonance between long-standing artistic conventions (ideas) and folk wisdom (experience); secondly, he calls into question both these conventions and social beliefs.

The Anagram ends with the maxim: “For things in fashion euery man will wear” (56), which, when combined with its starting point: “Marry and love thy Flauia,” can be treated literally as an incentive to fall in love with safe and useful ugliness Flavia has grown to symbolize. However, what one learns from the analysis of the dialogic interaction of Donne’s speakers, performed and illustrated at the interface between poetry and painting, is that no one can possibly meet a woman like Flavia. *The Anagram* actually confirms the impossibility to ensure complete security and pragmatism in love by twice negating Flavia’s existence: “One like none and likd of none fittest wear” (55). So the poem’s message is to be found elsewhere.

By mocking artificially conceived standards and encouraging the addressee’s creativity, Donne’s elegy seems to intertextually postulate the superiority of individual, subjective, perspectives. It may therefore be viewed as fulfilling a didactic function. The clash of exaggerated ugliness and idealized beauty is a purposeful mechanism – it draws attention to the subject and concurrently prevents relativism in its interpretation. In other words, all the senses must be severely affected for sensations to be indisputable and the logic riddle to be solved. Flavia’s dog-like appearance as much as the unimaginable hideousness depicted in *The Comparison*, as logical impossibilities, automatically negate the statements they are incorporated in.

The motif of the woman’s face, by the anagram rule turned into the dog’s face, is surprising, distinctive and intriguing. As such, it serves as an easily perceivable link to Passarotti’s *The Crazy Ones Loving* with its further references and, above all, an excellent visual teaching aid contributing significantly to the development of Donne’s message well camouflaged in his intertextual poetic riddle. The particular pieces of this puzzle are to be identified separately within the frame of *The Anagram* and that of *The Comparison*, on the level of the non-linear thematic and structural relations of these poems in the sequence of *Elegies*, and

in the network of links extending toward contemporaneous visual arts and other non-literary forms.

Donne's interactive concept: message co-created on the universal plane of added-on meanings

In general, the poet's concept, entangled in the late 16th-century social and literary context, presupposes various aspects that influence the addressee's engagement. Depending, to a large degree, on multidimensional interaction with the addressee, it involves different modes of communication, develops intermedially and across various (non)literary forms and genres. As such it is considered a useful tool for the poet's polemics against convention, which, in turn, work toward his ultimate goal, cunningly concealed under the guise of grotesquery, ridicule and derision. Contrary to what a cursory analysis may indicate, labeling both *The Comparison* and *The Anagram* as elegies, Donne draws on the very beginnings of the genre – the funeral roots of *elegeia*. Each of them individually and both together, these poems aim to disassemble the existing ill-conceived models of love, to unweave deep-seated patterns of thought, either too idealistic (high, artistic) or too pragmatic (low, domestic). Both defying logic, the patterns are set in what imitates a real-world context where they instantly display their state of decay and, in fact, grow to negatively affect the senses. The speakers' rhetoric, as much as the images in the works of art mentioned, might be seen as absolutely outrageous, but they must be extreme to bury old attitudes and clear the ground for a new conception of human love relations. After all, it has been known from time immemorial that things brought to their extreme naturally turn into their opposites, that "all things are generated in this way, opposites from opposites" (Plato, *Phaedo*, section 71a). Donne's elegies also reach their own specific state of equilibrium in that they balance all the aspects recognized above: empirical and analytical, entertaining and didactic, polemical and dialogic, satirical and persuasive, presenting them as mutually dependent and inseparable and alternately shifting them to the foreground.

Thanks to the anagram motif yet another boundary is blurred – that between the lexical domain of the author and that of the reader in the epochs to follow. The following combinations will serve as examples: "a good face" = *goo facade* ("sickly sentiment" + "deceptive ... outward appearance") or "good face" = *goof'd ace* ("a stupid blunder" + "a person who excels at" that)¹³. Interestingly,

¹³ For the 16th/17th-c. language context, see the words in Brown 1993: 16, 902, 1116, 1118.

these solutions to Donne's anagram riddle, achieved in full accordance with the principle (in a manner exhausting all the letters) and thus expected to hold presupposed associations, include words marked as initiated in the 19th and 20th centuries. Operating in the sphere of loose associations, having at their disposal a small number of letters selected by the poet, centuries later readers may still create meanings and interpret them as related to nauseating feelings and attitudes, a facade behind which there is no house, or an error in the quest for perfection. The results are still perfectly in tune with the anti-Petrarchan tone of *The Anagram* and *The Comparison* as well as Donne's other lyrics. Although the outcomes may be multiple and the analysis of the very word play risky from the methodological point of view, it must be acknowledged that, as such, they remain an integral part of the poet's concept. Similar conclusions are formed by Ricks after his comprehensive study on the use of the anagram rule in the works of Shakespeare and other Renaissance poets (including Donne, Jonson, and Herbert) as well as selected poets of later periods (2003: 113). By making the anagram motif an organizing principle of his poetic supercode, Donne clearly encourages the implied addressee to undertake such endeavors. Given the growing number of possible combinations and the flexibility of language, the very process of solving Donne's anagram still appears more valuable than any of its single products. The addressee's involvement in the game proposed by the poet, in the dynamics of language – concepts and images behind words – is in fact equal to the co-creation of the universal communication plane, an experimental platform of added-on meanings, superimposed on the poem's semantic layer.

Conclusion

The anagram motif is just a piece in Donne's wide-ranging, sophisticated poetic puzzle. It is embedded in the intertextual links between *The Comparison* and *The Anagram* – thematic antitheses carrying their controversial motifs to extremes and at the same time located toward the extreme ends of the sequence of twelve *Elegies*. This specific unity as well as the dialogic nature of Donne's poetic diptych are truly inspiring. They suggest the sequence should be read non-linearly and encourage further comparisons of the poems in search of binary oppositions, mirror images, and other thematic and structural relations. Thereby, *The Comparison* and *The Anagram* fulfill the function of a specific instruction manual for the whole poetic cycle which may otherwise be perceived as lacking in coherence, for it presents contrasting viewpoints on the nature of love relationships. This pair of

poems indicates how to approach Donne's *Elegies* so as to efficiently participate in the field of debate outlined by the author's arrangement of texts and his introduction of distinct personae.

Given the performative ekphrasis and the universal nature of the elements of popular culture incorporated in Donne's verse, which "form points of contact or bridges between different media" (Wolf 2002: 18), the sample of Donne's poetry selected for the purpose of this essay and considered in the late Renaissance context is a manifestation not only of intense intertextuality, but also of transmediality tailored to the limitations of the poet's times. And even though "little is known about Donne's artistic tastes" and some further analogies may "proceed from largely unconscious affinities" (Ellrodt 1984: 121), this essay indicates that the impact of visual arts on his poetry (as well as the poetry of his contemporaries) should be further investigated. Observing in Donne's verse certain stylistic elements typical of later mid-17th-century baroque style, Dobrez rightly states that greater emphasis should be placed on "linking developments in literature to the wider world of sculpture, painting, architecture and music" (1980: 89). The sophistication of the presented techniques of shaping poetic messages attests to the need for interdisciplinary approaches to early modern literary texts, involving textual criticism, literary criticism and communication studies.

Bibliography

- Abbott H. Porter (2007), *Story, Plot and Narration*, In: *The Cambridge Companion to Narrative*, D. Herman (ed.), Cambridge: 39–51.
- Agamben Giorgio (1999), *The Man Without Content*, trans. G. Albert, Stanford.
- Boczkowska Magdalena (2014), *Opowieść transmedialna – znak naszych czasów*, "Postscriptum polonistyczne", 14.2: 125–137.
- Brown Lesley (ed.) (1993), *The New Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, Vol. I, Oxford.
- Czerwińska Jadwiga (2016), *Czy w pięknie kryje się brzydota? Greckie odczuwanie piękna w literaturze i komentarzach scholiastów*, In: *Piękno i brzydota w ujęciu artystycznym i humanistycznym*, S. Romecka-Dymek et al. (eds), Łódź: 55–66.
- Dobrez Livio (1980), *Mannerism and Baroque in English Literature*. "Miscellanea Musicologica", 11: 84–96.
- Ellrodt Robert (1984), *John Donne and Mannerism*, In: *Litterae et Lingua*, J. Nowakowski (ed.), Wrocław: 113–21.
- Führer Heidrun (2017), "Take the *Beuys* off": *Reconsidering the Current Concept of Ekphrasis in the Performative Poetry of Thomas Kling*, "Aletria, Belo Horizonte" 27:2: 157–88.
- Gładkowska Dorota (2022), *Communicative Approach to Media and Genre Blending in a Sample of Early Modern English Poetry*, "Prace Językoznawcze", 3 [in print].

- Heffernan J.A.W. (1993), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago.
- Horstkotte Silke (2017), *Ekphrasis as Genre, Ekphrasis as Metaphenomenology*, In: *Literary Visualities*, R. Bodola, G. Isekenmeier (eds), Berlin: 127–64.
- Hurley Ann Hollinshead (2005), *John Donne's Poetry and Early Modern Visual Culture*, Selinsgrove.
- Hühn Peter, Sommer Roy (2012), *Narration in Poetry and Drama*, <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/40.html> [accessed 19.11.2021].
- Lotman Juri (1977), *The Structure of the Artistic Text*, trans. G. Lenhoff and R. Vroon, Michigan.
- Mourão José Augusto (2006), *Hybridization and literature*, “Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften”, 16, http://www.inst.at/trans/16Nr/07_1/mourao16.htm [accessed 13.12.2020].
- Nycz Ryszard (1990), *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, “Pamiętnik Literacki”, 81/2: 95–116.
- Pebworth Ted-Larry (1989), *John Donne, Coterie Poetry, and the Text as Performance*. “Studies in English Literature, 1500–1900”, 29.1: 61–75.
- Plett Heinrich F. (2012), *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*, Boston.
- Rembowska-Pluciennik Magdalena (2012), *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń.
- Riesner Ann-Marie, Danneck Martin (2015), *Blending, Mixture, Hybridisation – Theoretical Approaches to Genre Blending*, “Journal of Literary Theory online”, 11.01: 1–8. urn:nbn:de:0222-002777.
- Ricks Christopher (2003), *Shakespeare and the Anagram*, “Proceedings of the British Academy” 121: 111–46.
- Ślodziak Rozalia (2018), *Nieprzezroczyść ekfrazy: reprezentowanie, zapośredniczenie i przekład w opisach artefaktów*, “Przestrzenie Teorii”, 29: 153–178.
- Sullivan E.W.II (2005), *What We Know Now about Donne's Texts That We Did Not Know Before*. “Text”, 17: 187–96.
- Stringer G.A. (et al.) (2000): *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne*, Vol. 2, Bloomington.
- Stringer Gary A. (et al.) (2017), *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne*, Vol. 4.1, Bloomington.
- Wasilewska-Chmura Magdalena (2011), *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Kraków.
- Webb Ruth (1999), *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre*, “Word and Image”, 15: 7–18.
- Webb Ruth (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Practice and Theory*, Farnham.
- Wolf W. (2002), *Intermediality Revisited*. [In] *Word and Music Studies*. S. M. Lodato (ed.), Amsterdam: 13–34.
- Wolf Werner (1999), *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam.
- Zeitlin Froma (2013), *Figure: Ekphrasis*, “Greece and Rome”, 60:1: 17–31.

DOI: 10.31648/pl.7861

ŚLAWOMIR STUDNIARZ

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6851-3086>

e-mail: slawomir.studniarz@uwm.edu.pl

Spuścizna literacka Edgara Allana Poeego w dwudziestym pierwszym wieku a nowe paradygmaty badawcze

Edgar Allan Poe's literary legacy in the twenty-first century and new research paradigms

Słowa kluczowe: ekokrytyka, zookrytyka, amerykański dyskurs środowiskowy, estetyka wzniosłości, hipoteza Gai, antropocen, myśl ekologiczna

Keywords: ecocriticism, zocriticism, American environmental discourse, the sublime, the Gaia hypothesis, ecological thought, the Anthropocene

Abstract

The aim of the article is to re-examine the literary legacy of Edgar Allan Poe from the perspective of the third decade of the 21st century. The starting point is a brief discussion of its complicated reception in the USA and Great Britain as well as its strikingly vivid presence in the contemporary culture. However, the main argument centres on how some of the fiction written by Poe reveals a striking convergence with the present-day environmental concerns engendered by an imminent man-wrought ecological catastrophe, and with the insights offered by zocriticism. First, I analyse the selected stories by Poe from the perspective of ecocriticism. I wish to argue that at least some portion of his fiction could be included in “American environmentalist discourse”. I undertake to demonstrate that *The Conversation of Eiros and Charmion* and *The Colloquy of Monos and Una* carry a clear ecological message, *The Domain of Arnheim* features the artistic elevation of the natural world, while *The Island of the Fay* reveals the prefigurings of the modern Gaia Hypothesis. I also take a look at the stories *Metzengerstein*, *The Black Cat*, and *The Murders in the Rue Morgue* within the framework offered by zocriticism, which studies the dynamics of the relation between *Homo sapiens* and other species. In this context I briefly refer to *The Raven* as well. The presented considerations may help understand why Poe's fiction appeals to us so much now, in the age of Anthropocene, and at the same time try to counterbalance the image of Poe enshrined in the popular imagination – as the author of dark, terrifying, escapist stories, who has little to say about the world we live in.

Ujmując rzecz dość ogólnie, w artykule tym chciałbym podzielić się refleksjami na temat spuścizny literackiej Edgara Allana Poeego z perspektywy dwudziestego pierwszego wieku. Na początku zamierzam zająć się jej oddźwiękiem we współczesnym świecie, następnie prześlę jej skomplikowaną recepcję w krajach anglosaskich, i wreszcie przejdę do zagadnienia naczelnego, zasygnalizowanego już w tytule, czyli do jej odczytania w świetle nowych paradygmatów badawczych takich jak ekokrytyka i zookrytyka. Warto podkreślić, że zainteresowanie Poem i jego dziełem nie ogranicza się bynajmniej do wąskiego kręgu specjalistów, lecz oszacowanie wpływu amerykańskiego twórcy na kształt obecnej kultury przekracza wąskie ramy tego eseju, można jedynie wskazać obszary, na których odcisnął on szczególnie silne piętno. Jego obecności w kulturze wizualnej poświęcone są odrębne studia i projekty. Na uwagę zasługują zwłaszcza monografia Barbary Cantalupo *Poe and the Visual Arts* oraz bogaty zbiór ilustrowanych wydań tekstów Poeego, zgromadzonych przez grupę badawczą LyA na Uniwersytecie Kastylii-La Manchy, dostępny na stronie internetowej www.poeonline.es. Poe szczególnie mocno inspirował grafików i malarzy. Pierwsi czarowi jego prozy ulegli Aubrey Beardsley, Alfred Kubin i Gustav Dore. Po nich przyszły kolejne pokolenia ilustratorów. O tym, jak poczesne miejsce zajmuje Poe w kulturze popularnej, świadczą liczne utwory literackie i muzyczne powstałe na kanwie jego prozy, ekranizacje jego opowiadań, komiksy i seriale animowane. Jego postać pojawia się w filmach snujących spekulacje na temat tajemniczych okoliczności jego śmierci, nie tylko dokumentalnych, lecz również fabularnych, na przykład *Kruk. Zagadka zbrodni*, gdzie w rolę poety wcielił się John Cusack. Rozgłos zdobyła powieść Matthew Pearl *Cień Poeego*, przedstawiająca kolejną śmiałą hipotezę wyjaśniającą tę intrygującą zagadkę, która nie przestaje fascynować.

Mimo licznych i różnorodnych świadectw silnej obecności autora i jego dzieła we współczesnej kulturze amerykańskiej, status pisarza w jego macierzystym kraju nie jest bynajmniej jednoznaczny. Polaryzacja stanowisk wobec samej jego osoby i wartości jego dorobku zarysowała się dość wcześnie, tuż po jego śmierci. W powstaniu wokół Poeego czarnej legendy znaczący udział miał Rufus Griswold i jego oszczercza kampania. Kwestię tę omawia szczegółowo Scott Peeples w swym studium *The Afterlife of Edgar Allan Poe* (Peeples 2004: 2–3). Być może właśnie te rozpowszechniane na łamach ówczesnej prasy pogłoski zaważyły na tym, że status dzieła Poeego w kanonie literatury amerykańskiej pozostaje niepewny. W bliższych nam czasach, w pierwszej połowie dwudziestego wieku, krzywdzące i niesprawiedliwe sądy o jego twórczości wypowiadali tacy luminarze sceny literackiej jak Thomas Stearns Eliot czy Aldous Huxley. W eseju *From Poe to Valéry* Eliot, wybitny poeta i wpływowy krytyk, przypisuje Poemu „niechlujność

w pisaniu”, „niedojrzałą umysłowość w połączeniu z brakiem czytania i gruntownych studiów”, „eksperymentowanie na chybił-trafił z różnymi literackimi formami” (Eliot 1993: 27). Wielbicieli jego twórczości posądza o to, że zatrzymali się w rozwoju, gdyż jego zdaniem opowiadania Poeego trafiają przede wszystkim do nastolatków (Eliot 1993: 35). Stwierdza też, że Poe wykazywał bez troskę i niedbałość w doborze słów, co sprawia, że w jego wierszach brzmienie góruje nad znaczeniem (Eliot 1993: 40). Niemniej, w ocenie kulturowego znaczenia literackiej spuścizny Poeego wykazuje Eliot dziwną dwuznaczność. Dręczy go świadomość, że Poe wywarł istotny i niezaprzeczalny wpływ na francuskich poetów, Charlesa Baudelaire’a, Stéphane’a Mallarmego i Paula Valéry, których Eliot tak wysoko cenił (Eliot 1993: 42). A francuscy symboliści położyli podwaliny pod modernistyczny przełom w poezji, przełom, który dokonał się głównie za sprawą Eliota. O ile Eliot wypowiada się o Poeem w tonie lekceważącym i protekcjonalnym, inny wybitny amerykański poeta modernistyczny, William Carlos Williams upatruje w romantycznym twórcy założyciela amerykańskiej literatury, jej niewzruszony fundament (Menides 1986: 79–80). Williams dowodzi, że Poe tak dokładnie swoją osobą i swoim pisarstwem odzwierciedlał dziewiętnastowieczną Amerykę, że stał się najlepszym wyrazicielem ówczesnej kondycji swego kraju (Menides 1986: 79). Nawet z dzisiejszej perspektywy, po upływie tylu lat, trudno zrozumieć, z czego wynikają tak zróżnicowane opinie na temat znaczenia wkładu wniesionego przez Poeego w rozwój literatury, nie tylko amerykańskiej.

Sama twórczość Poeego także broni się przed zaszufładowaniem, nie daje się jednoznacznie zaszeregować. Nowo powstające szkoły i metody badawcze dostarczają narzędzi, które odsłaniają niezbadane wcześniej wymiary jego utworów, nieustannie poszerzają wiedzę na ich temat. Perspektywę umożliwiającą świeże spojrzenie na teksty Poeego przynosi rozwijająca się prężnie na Zachodzie od lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku ekokrytyka. Ma ona związek z ekologią i badaniami nad wpływem człowieka i jego działalnością na środowisko naturalne. James McCusick podaje, że terminu „ekokrytyka” użył po raz pierwszy William Rueckert w 1978 roku w pionierskim eseju *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* (Rueckert 2010: 12). Ekokrytyka jako badania nad związkami między literaturą a naturalnym otoczeniem człowieka wyłoniła się jako reakcja na uporcezywe pomijanie tej istotnej kwestii w badaniach literackich i kulturowych (Buell 2005: 62). Co prawda nurt ten nie wypracował własnej metodologii, lecz jak słusznie zaznacza Lawrence Buell, o jego wartości przesądza poruszanie nowych, trudnych zagadnień, a także wprowadzenie do literaturoznawstwa świeżego, nowatorskiego spojrzenia (Buell 2005: 129). Na gruncie ekokrytyki przede wszystkim przewartościowany zostaje tradycyjny ogląd

świata przyrody. Kate Rigby podkreśla, że w ujęciu ekokrytycznym środowisko naturalne przestaje być biernym przedmiotem ludzkiego działania, czy to czysto poznawczego czy to dążącego do jego przekształcenia, przestaje być traktowane jak obojętny ekran, na który po prostu rzutujemy swoje kulturowo uwarunkowane wyobrażenia o przyrodzie (Rigby 2004: 4). Tropienie wczesnych przejawów myśli ekologicznej w twórczości Poego wydaje się nader obiecujące, jest to bowiem zagadnienie jak dotąd słabo zbadane. Właśnie w odniesieniu do jego opowiadań trafne wydaje się stwierdzenie wysuwane przez przedstawicieli tego nurtu badawczego, że podejście ekokrytyczne okazuje się najciekawsze i najprzydatniejsze wtedy, kiedy stawia sobie za cel odkrywanie „środowiskowego nacechowania” w utworach, w których zagadnienia te nie są stawiane na pierwszym planie (Buell 2005: 26).

W kontrze do słynnego studium Harry’ego Levina z 1955 roku *The Power of Blackness. Poe, Hawthorne, Melville, czyli Potęga czerni*, nasuwa się „potęga zieleni” jako alternatywa wobec tak pesymistycznego oglądu dzieła Poego. Można śmiało postawić tezę, że część jego utworów świetnie wpisuje się w „amerykański dyskurs środowiskowy”. John Opie i Norbert Elliot, którzy ukuli to pojęcie, dyskurs ten definiują jako literaturę wyrażającą określone stanowisko wobec przyrody, traktującą o relacji człowieka ze światem natury (Opie, Elliot 1996: 9). Opie i Elliot pomijają w swoim eseju Poego, przywołując inne ważne teksty, wśród nich Ralpha Waldo Emersona *Nature* z 1836 roku, Fredericka Jacksona Turnera *The Significance of the Frontier in American History* z 1893, Johna Muira *Yosemite* z 1912, czy Aldo Leopolda *Land Ethic* z 1949 (Opie, Elliot 1996: 9). Wydaje się jednak, że można to zestawienie zasadnie poszerzyć o takie utwory Poego jak *Rozmowa Monosa i Uny*, *Dialog Eirosa i Charmiony*, *Wyspa wróżki Fay* i *Artysta pejzażu*. Pierwsze dwa teksty dają się odczytać jako zapowiedzi katastrofy ekologicznej spowodowanej postępowaniem cywilizacyjnym, następny, *Wyspa wróżki Fay*, wykazuje zaskakującą zbieżność ze współczesną hipotezą Gai, a w ostatnim z wymienionych, *Artysta pejzażu*, naczelnym motywem jest uwznioślenie natury, uwolnienie świata przyrody od funkcji służebnej wobec człowieka i nadanie mu walorów estetycznych.

Przyroda odgrywa znaczącą rolę również w innych utworach Poego, a nawet tam, gdzie nie występuje, jej nieobecność staje się wymowna. W jednej z moich wcześniejszych prac, *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poego*, pisałem o tym, że w takich opowiadaniach jak *Ligeja*, *Zagłada Domu Usherów*, *Studnia i wahadło*, *Schadzka*, *William Wilson*, *Morella* czy *Berenika* postaci są całkowicie odcięte od środowiska naturalnego, niekiedy wbrew swojej woli lecz często na skutek własnego wyboru (Studniarz 2008: 131–132). Zaś w dwóch z nich,

w opowiadaniach *Ligeja* i *Schadzka*, bohaterowie żyją w sztucznym, zaprojektowanym przez siebie uniwersum (Studniarz 2008: 132). W obrazie świata przyrody w twórczości Poeego uderza ogromna rozpiętość, od rajskiej Doliny Wielobarwnych Traw w *Eleonorze* po groźną, nieobjętą, tajemniczą otchłań morską jako znak nieskończoności w fizycznym świecie, w *Rękopisie znalezionym w butelce* i *W bezdni malströmu*.

W opowiadaniu *W bezdni malströmu* rozhukane żywioły, potężny wir morski w zestawieniu z wściekłym huraganem, obrazują nieobliczalną i groźną moc przyrody. Jak pokazują doświadczenia norweskiego rybaka, bohatera utworu, skutki pokładania nadmiernej ufności w skuteczność ludzkich instrumentów kontroli natury mogą okazać się zgubne. Jedynym zabezpieczeniem rybaka i jego braci podczas „rozpaczliwej operacji” przecięcia zdradliwych wód malstromu w krótkim okresie względnego spokoju była doskonała synchronizacja własnych poczynań z rytmem żywiołu morskiego, dokładny pomiar czasu, a więc sprawny zegarek. Jednak tego dnia zegarek rybaka zepsuł się i pokazywał wciąż tę samą godzinę, co ten odkrył, gdy już było za późno. Ogólnie rzecz ujmując, niesprawność urządzenia mierzącego czas pokazuje zawodność narzędzi, za pomocą których ludzkość stara się podporządkować sobie przyrodę, co przynosi straszliwe następstwa dla bohatera opowiadania. Norweski rybak uświadamia sobie bowiem, że okres uspienia niszczyielskiego żywiołu morskiego minął i jego łódź pędzi prosto w rozszalały wir.

Obraz potęgi nieprzewidywalnych żywiołów, zależność człowieka od środowiska naturalnego i jego znikomość w konfrontacji z rozszalałą przyrodą, kwestie te, tak dojmująco ukazane w opowiadaniu Poeego, zapowiadają podjętą przez ekokrytykę próbę obalenia antropocentrycznego paradygmatu, który czyni z człowieka pana stworzenia. Jeffrey Myers pisze o wyrażanym powszechnie w tekstach ekokrytycznych przekonaniu, że dominujący w zachodniej kulturze antropocentryzm należy zastąpić ekocentryzmem – w przeciwieństwie do tego pierwszego, który stawia na pierwszym miejscu ludzkość i jej potrzeby jako jedyne uzasadnione, ekocentryzm sprowadza człowieka na właściwą płaszczyznę, jako równego innym istotom zamieszkującym tę planetę i tak samo jak one zależnego od środowiska (Myers 2005: 9).

Pozorność ludzkiej władzy nad przyrodą dobitnie ukazuje też inny wymiar przedstawionych w tym opowiadaniu wypadków, związany z filozoficzną i estetyczną kategorią wzniosłości. W opowiadaniu Poeego doświadczenie wzniosłości może zaistnieć dopiero wtedy, gdy mija przerażenie bohatera i zanika jego rozpaczliwa chęć przeżycia. Gdy jego okręt zapada się z wolna w otchłań morską, norweski rybak uświadamia sobie, że „głupstwem jest przejmować się rzeczą

tak znikomą jak [jego] indywidualny byt, w obliczu takiego wspaniałego przejawu mocy Boga” (Poe 2021: 367). W tym osobliwym stanie ducha zaczyna bacznie przyglądać się otoczeniu, przytłoczony niesłychanym pięknem i ogromem zjawiska:

Na zawsze pozostanie mi w pamięci uczucie nabożnego podziwu zmieszanego z trwogą, z jakim rozglądałem się wokół siebie. Nasza łódź zawisła, jakby mocą czarów, na wewnętrznej powierzchni leja, o gigantycznym obwodzie i przepastnej głębokości, którego nieskazitelnie gładkie ściany można by wziąć za lity heban. Wrażeniu temu przeczył jednak ich zawrotny dookołny pęd, mieniły się ponadto upiornym blaskiem, skąpane w złocistym zalewie księżycowej poświaty, spływającej po czarnych zwałach kołującej wody, hen w otchłanną czeluść (Poe 2021: 370).

Przywołana zostaje w powyższym opisie kluczowa dla romantycznej myśli i sztuki kategoria wzniosłości, która świetnie współgra z krytyką antropocentryzmu we współczesnej myśli ekologicznej. W obliczu ogromu i piękna zjawiska, jednostka uświadamia sobie swoją kruchość i małość, rozpoznaje swoje właściwe, skromne miejsce w porządku rzeczy. W doświadczeniu wzniosłości umysł przytłoczony zostaje przez coś, co go przerasta, a towarzyszy temu uczucie strachu i zarazem rozkoszy. To Edmund Burke, angielski myśliciel, w połowie osiemnastego wieku powiązał piękno z grozą, stając się prawodawcą nowej estetyki. Z kolei Kant wyróżnił dwa rodzaje wzniosłości, matematyczną i dynamiczną (Shaw 2006: 80–82). W tej pierwszej to ogrom czasowy czy przestrzenny przytłacza umysł; skala zjawiska jest taka, że opiera się ono intelektualnej zdolności ujmowania czy scalania (Shaw 2006: 81–82). Natomiast wzniosłość dynamiczną wiąże Kant z grozą w obliczu rozszalałych, niszczycielskich żywiołów i zjawisk. Jednak po to, aby doświadczenie stało się źródłem przyjemności, należy im się przyglądać z bezpiecznej odległości (Shaw 2006: 82). Zatem wzniosłość pojawia się wtedy, gdy nie ma bezpośredniego zagrożenia życia albo wtedy, gdy życie przestaje mieć dla jednostki wartość. W przypadku bohatera opowiadania *W bezdni malströmu* ten nowy, głębszy wymiar konfrontacji z wirem morskim jako doznania wzniosłości ujawnia się, kiedy on sam godzi się ze śmiercią i skupia się na toczących się dookoła zjawiskach, przejawach wszechpotężnych sił natury, wobec których ludzki byt zdaje się igraszką.

Ściśle ekologicznego przesłania bez trudu można dopatrzyć się w opowiadaniu *Rozmowa Monosa i Uny*, a płynące z niego ostrzeżenie przed zgubnymi następstwami bałwochwalczego kultu nauki i techniki nabiera szczególnej wagi w obecnym okresie, w czasie drugiej fazy „antropocenu” zwanej Wielkim Przyspieszeniem (Steffen et al. 2010: 845). Pojęcie antropocenu, wprowadzone

na początku dwudziestego pierwszego wieku, obejmuje okres mniej więcej od roku 1800, kiedy to zaczęły zaznaczać się pierwsze skutki rewolucji przemysłowej (Steffen et al. 2011: 843). Autorzy raportu naukowego zatytułowanego *The Anthropocene: conceptual and historical perspectives*, między innymi sam pomysłodawca tego terminu J. P. Crutzen, zgodni są co do tego, że obecny wpływ cywilizacji na środowisko w skali całej planety da się porównać do siły oddziaływania odwiecznych procesów kształtujących naszą planetę (Steffen et al. 2010: 842–843). Mimo że opowiadanie Poeego powstało we „wczesnym antropocenie”, przedstawiony w nim rozwój wypadków trafnie zapowiada zniszczenia wywołane masowym uprzemysłowieniem i pokazuje dobitnie, że zamiast dążyć do ujarznienia natury, ludzkość powinna zdać się „na przewodnictwo jej praw”.

Rozmowa Monosa i Uny toczy się w zaświatach, w rzeczywistości duchowej, do której ludzkie istoty, uwolnione od materialnego ciała, dostają się po przekroczeniu progu śmierci. Mimo że w utworze przeważa perspektywa eschatologiczna, padają w nim ważne stwierdzenia na temat kondycji ówczesnej zachodniej cywilizacji i wieszczonego jej rychłego upadku. Monos dokonuje miażdżącej krytyki technokratycznego światopoglądu, złudności jego dzieciennego przekonania o zdobyciu władzy nad środowiskiem naturalnym:

Technika objęła rządy, a gdy raz zasiadła na tronie, zniewoliła intelekty, które wyniosły ją na piedestał. Człowiek, ponieważ nie potrafił zdobyć się na pokorę w obliczu majestatu Natury, na podobieństwo dziecka upajał się zdobytą władzą nad jej żywiołami. Kiedy w swoich rojeniach mierzył się z samym Bogiem, jego zdzieciniały umysł ogarnęło zaćmienie (Poe 2021: 542).

Rozwój przemysłowy, wyobrażony przez „ogromne dymiące kominy wznoszące się w pęczniących miastach”, od początku antropocenu nieodłączny element postępu cywilizacyjnego, niesie ze sobą katastrofalne skutki dla środowiska naturalnego: „Pod gorącym tchnieniem palenisk usychały zielone liście” (Poe 2021: 543).

Rozmowa Monosa i Uny podaje w wątpliwość zasadność określenia „postęp” w odniesieniu do rozwoju zachodniej cywilizacji. W perspektywie filozoficznej i historycznej, idea ta, będąca podstawą cywilizacji zachodnioeuropejskiej, okazuje się adaptacją judaistycznej koncepcji raju dokonaną na gruncie greckiej filozofii przyrody, w ramach której technika staje się narzędziem do zbudowania materialnej krainy szczęśliwości na ziemi. Jednak w opowiadaniu Poeego uprzemysłowienie świata prowadzi do katastrofy. Człowiek, znajdujący się jeszcze „w okresie duchowego niemowlęstwa”, nie potrafi właściwie wykorzystać zdobytej wiedzy. Wskutek niepohamowanego rozwoju i zachłanności

w gromadzeniu wiedzy, która nie służy ani dobru człowieka ani przyrody, świat „przedwcześnie się zestarzał”. Utracił również walory estetyczne, znikło piękno z jego powierzchni, okaleczonej przez wytwory techniki, „prostokątne plugaństwa”. Jak zauważa Monos, „powabne oblicze Natury oszpeciły ohydne blizny” (Poe 2021: 543). Jedynym ratunkiem dla świata jest oczyszczenie go i odmłodzenie przez ogień, a wówczas Ziemia „na nowo przywdzieje się w zielone stoki i rozigrane wody Raju” i stanie się wreszcie „godnym mieszkaniem dla człowieka” (Poe 2021: 544).

Ten pierwszy etap, czyli zniszczenie świata przez powszechną pożogę, ukazuje *Dialog Eirosa i Charmiony*. Dopełnienie się „zagłady przez ogień” dokonuje się za sprawą komety zbliżającej się do Ziemi, widocznej niczym „olbrzymia grzywa ognia, rozciągająca się aż do granic widnokrzęgu”. Jednak zanim dojdzie do unicestwienia życia na całej planecie, umysły ludzi zaprzętąją rozważania, które obecnie nazwalibyśmy ekologicznymi, albowiem dotyczą sieci powiązań między różnymi czynnikami środowiskowymi i wzajemnej zależności poszczególnych elementów ekosystemu. Jak podaje Eiros,

Jakie inne niekorzystne, lecz mniej groźne następstwa mogło spowodować zetknięcie z kometa, było zagadnieniem drobniawo roztrzęsanim. Uczeni wskazywali na niewielkie zaburzenia geologiczne, na prawdopodobne zmiany w klimacie, które odbijają się na roślinności; na możliwe oddziaływanie magnetyczne i elektryczne (Poe 2021: 555).

Również zagadnienie „składu powietrza i możliwych zmian, jakim mógł on ulec, nie schodziły ludziom z ust”. To właśnie skład atmosfery, a dokładnie jego zmiana przez usunięcie azotu okazała się kluczowym czynnikiem prowadzącym do zagłady. Początkowo powietrze zawierające sam tlen spotęgowało życie na planecie, „każdy krzak, każde drzewo w mgnieniu oka porosło listowiem o niespotykanej bujności”. Lecz ten pierwiastek, „czynnik spalania i nośnik ciepła”, „niezbędny dla życia zwierząt”, stanowiący „najpotężniejszą siłę sprawczą działającą w przyrodzie”, w swej czystej postaci stał się narzędziem zniszczenia, „pożogi powszechnej, niepowstrzymanej, pochłaniającej wszystko, natychmiastowej”. To nie uderzenie komety lecz gwałtowna zmiana w składzie atmosfery, głębokie i nieodwracalne naruszenie kruchej równowagi globalnego ekosystemu, czyli katastrofa ekologiczna stała się przyczyną końca świata. Lecz zniszczenie przez ogień niesie ze sobą obietnicę odrodzenia, zapowiadaną w opowiadaniu *Rozmowa Monosa i Uny*. Zagłada spotyka świat, który przedwcześnie się zestarzał, tak więc został on zniszczony po to, aby się odmłodzić. Również prawidłowości obserwowane w środowisku naturalnym, następujące po sobie

w przyrodzie fazy zniszczenia ekosystemu przez ogień i jego odnowienia dają podstawę do nadziei na odrodzenie – na spalonych obszarach z czasem wyrasta nowe życie, pogorzeliśko się zazielenia.

Następne omawiane tu opowiadanie, *Wyspa wróżki Fay*, rozpoczyna się od rozważań narratora na temat ukojenia, jakie przynosi podziwianie w pojedynkę piękna przyrody, obcowanie z „duchem, jakim tchnie” ustronie. Sam narrator wyznaje, że uwielbia „spoglądać na zacienione doliny, szare skały, wody śmiejące się bezgłośnie, na lasy szemrzące w niespokojnej drzemce i na dumne szczyty czuwające nad wszystkim ze swych wyżyn” (Poe 2021: 332). Lecz to romantyczne uniesienie wkrótce przeradza się w pean na cześć Ziemi jako jednego ogromnego bytu. W obrazie tym wyraźnie pobrzmiewa zapowiedź współczesnej koncepcji Gai wysuniętej przez Jamesa Lovelocka. Jak pisze Buell w *The Future of Environmental Criticism*, Lovelock przedstawił holistyczny obraz życia na naszej planecie jako jednego połączonego superorganizmu, któremu nadał miano „Gaja” (Buell 2005: 90). Co istotne, ten ogólnoplanetarny byt obejmuje w równym stopniu przyrodę ożywioną, jak i nieożywioną, czyli skały, glebę oraz atmosferę.

Jakby zapowiadając ikoniczne dla współczesnego ruchu ekologicznego zdjęcie Ziemi z przestrzeni kosmicznej, słynnej „błękitnej planety,” w opowiadaniu Poe go narrator postrzega elementy przyrody, organiczne i nieorganiczne, właśnie jako „cząstki jednej ogromnej żyjącej i czującej całości – całości, której kształt kuli, doskonały i niemal wszechogarniający, nie ma sobie równych; której tor biegnie pośród zaprzyjaźnionych planet; której potulnym sługą jest księżyc, której zwierzchnością jest słońce” (Poe 2021: 332). Takie holistyczne postrzeganie procesów planetarnych z jednej strony zwiastuje współczesną świadomość ekologiczną, z drugiej jednak strony zakorzenione jest w romantycznym dążeniu do wypracowania całościowej wizji bytu. Myśl romantyczną cechował taki właśnie wszechobejmujący, syntetyzujący ogląd zjawisk i elementów przyrody. Jak podaje Leon Chai, myśliciele i uczeni tej epoki dążyli do wypracowania ogólnej i ujednoczonej wykładni zjawisk zarówno materialnych jak i duchowych, na wzór niemieckiej *Naturphilosophie* (Chai 1987: 6). A właśnie w romantycznej wizji natury Rigby upatruje źródeł obecnego ujęcia ekokrytycznego, stwierdzając, iż romantyzm to „ruch literacki, który zachęca odbiorcę do spojrzenia na świat przyrody nowymi oczami i zadomowienia się w nim” (Rigby 2004: 2).

W tekście Poe go ta wielka intelektualna synteza przybiera postać koncepcji świata jako jednego wielkiego organizmu obejmującego również twory powszechnie uważane za nieożywione. Narrator wskazuje na paradoks ukryty w takim myśleniu, dowodząc, że ów wszechogarniający byt „jest świadomy naszego istnienia nie bardziej, niż my świadomi jesteśmy drobnoustrojów gnieżdżących

się w naszym mózgu”, z kolei my postrzegamy środowisko geologiczne jako czysto materialne i nieożywione dokładnie w taki sam sposób, jak te drobnoustroje muszą postrzegać swoich ludzkich żywicieli (Poe 2021: 332).

Z tej nadrzędnej, ogólnoplanetarnej perspektywy człowiek bynajmniej nie jest panem stworzenia. Nasz gatunek zajmuje skromną pozycję w hierarchii bytu, jest częstką ogromnej całości, którą nazywamy obecnie ekosystemem czy biosferą. Wychodząc z założenia, że tchnienie życia w materię stanowi naczelną zasadę Boskiego działania, narrator obala zasadność antropocentrycznego punktu widzenia, stwierdzając, że „srodze się mylimy w swoim zadufaniu, sądząc, że człowiek w swoim doczesnym lub przyszłym życiu więcej waży we wszechświecie aniżeli ta «bryła doliny», którą uprawia i nią gardzi, i której odmawia duszy z tej prostej przyczyny, iż nie dostrzega przejawów jej działania” (Poe 2021: 333).

Jednak samotne obcowanie z przyrodą nie prowadzi do odrodzenia się duchowego podmiotu. Wbrew temu, co głosili współcześni Poemu amerykańscy transcendentaliści Ralph Waldo Emerson i Henry David Thoreau, zanurzenie się w rytm natury nie jest tu źródłem radości czy wręcz ekstazy. Obcując z dziewiczą nieujarzmioną przyrodą, narrator opowiadania *Wyspa wróżki Fay* doświadcza bowiem wizji swoistej „ciemności widzialnej”, dającej przejmujący wyraz tragicznego odczucia świata. W wyobraźni narratora okrążające wysepkę białe płyty kory jawora przybierają postać mitologicznej istoty, wróżki Fay. Kiedy znajduje się ona w zasięgu słonecznych promieni na zachodzie, jej sylwetka tchnie radością, ale gdy niesiona nurtem rzeki wkracza w strefę cienia, wykrzywia ją smutek i bolesć. „Jedno opłynięcie wysepki”, rozmyśla narrator, „to jeden cykl, jeden rok jej krótkiego żywota” (Poe 2021: 336). Każdy obieg przybliża ją do zatury, gdyż za każdym razem od jej postaci odrywa się cień, który zostaje wchłonięty przez ciemną wodę, pogłębiając jej czerń. Stopniowo jej postać zanika, traci substancję, aż wreszcie z zapadnięciem słońca czarodziejska postać przepada w ciemności, która skrywa wszystko.

Amerykańscy transcendentaliści wierzyli w uzdrawiającą moc płynącą z natury – przez bliskie obcowanie z przyrodą ludzka jaźń się odnawia, doznaje ukojenia. W opowiadaniu Poego pobudzenie wyobraźni przez dziką scenerię nie przynosi dobroczynnego skutku, ponieważ ukazana w nim wizja nieuchronności przemijania wszelkich postaci bytu jest głęboko pesymistyczna w swej wymowie. Należy jednak zaznaczyć, że polemika z Emersonem ogranicza się tu do kwestii zbawiennego wpływu przyrody na jednostkę, lecz nie obejmuje transcendentalnej koncepcji natury jako języka. Doświadczenie przyrody ma bowiem w opowiadaniu Poego charakter wybitnie poznawczy, przynosi wgląd w istotę bytu – różnica sprowadza się do przesłania, jakie podmiot wynosi z tego doświadczenia.

Natomiast w opowiadaniu *Artysta pejzażu* perspektywę ekokrytyczną dostrzec można w zaznaczającej się w nim opozycji wobec dwóch dominujących przez długi czas w kulturze amerykańskiej koncepcji środowiska naturalnego. W myśl pierwszej z nich przyroda stanowi po prostu „tworzywo” do budowy nowego państwa, którego misją jest niesienie postępu i cywilizacji na całym kontynencie północnoamerykańskim. Pogląd ten nawiązuje do wczesnej, purytańskiej wizji pierwotnej amerykańskiej przyrody jako „wyjącej dzicy”, którą należy ujarzmić i podbić (Opie, Eliot 1996: 11–12). W perspektywie historycznej koncepcja ta stanowiła mandat ideologiczny, wyższe, dziejowe uzasadnienie ciągłej ekspansji i przesuwania granicy między cywilizacją a dzikimi obszarami. A nie wolno zapominać, że „napór na Zachód”, niszczenie środowiska naturalnego i zakładanie osiedli na podbitych obszarach, to główne czynniki, które napędzały rozwój amerykańskiego państwa.

W utworze *Artysta pejzażu* widać również zakwestionowanie drugiej, utilitarnej koncepcji przyrody jako służącej człowiekowi, noszącej jego znamię, którą ucieleśnia dzika natura przekształcona w ogród. W opowiadaniu Poeego na pierwszym planie postawiona jest bowiem autonomia przyrody wobec kulturowych zakusów, zarówno ideologicznych jak i użytkowych – nadrzędna staje się jej wartość estetyczna. Tytułowym „artystą pejzażu” jest Ellison, wizjoner, którego polem działania jest krajobraz, utożsamiony z całą naturą. Przejmująca on świat przyrody, zarówno ożywionej jak i nieożywionej, w dzieło sztuki wyrażające zamysł twórczy. Dokonuje się tu uwznioślenie natury przez piękno wyższego rzędu. Całość przywołuje bowiem na myśl ideę pielęgnacji, nadzoru istot wyższych od rasy ludzkiej. Gigantyczne dzieło Ellisona jawi się jako stopień pośredni między sztuką człowieka a Boskim zamysłem, jako „wtórna czy pośrednia natura, która nie jest Bogiem ani emanacją Boga, lecz wciąż naturą w sensie wytworu aniołów zawieszonych między ludzkością a Bogiem” (Poe 2021: 572).

Innym obiecującym paradygmatem badawczym wydaje się zookrytyka, której przedmiotem zainteresowania są zwierzęta i dynamika relacji między człowiekiem a innymi gatunkami. Zookrytyka określana jest jako kulturowe badania nad zwierzętami, czerpiące zarówno z ustaleń nauk humanistycznych, jak i przyrodniczych, a przedmiotem jej studiów są poszczególne osobniki oraz gatunki, zarówno te dzikie, jak i udomowione (Ashcroft et al. 2013: 284). Anna Barcz stwierdza, że „Zwierzęta w tym ujęciu teoretycznym przynależą do kultury rozumianej za pomocą metafory ekosystemowej, która wraz z przyrodą i społeczeństwem tworzy współzależną całość” (Barcz 2015: 143).

Z pokrewną ekokrytyką łączy zookrytykę otwarte kwestionowanie paradygmatu antropocentrycznego. Jak podaje Barcz, „Philip Armstrong, w wydanej

w 2008 roku książce *What animals mean in the fiction of modernity*, nie używając terminu zookrytyka, zastanawiał się, jak w «czytaniu» zwierząt wyjść poza antropocentryczne uwarunkowania i schematy, by zwierzęta same zaczęły coś znaczyć («what they mean themselves») poprzez własne intencje i oddziaływanie w tekście literackim» (Barcz 2015: 147). Zdaniem między innymi Grahama Huggana i Helen Tiffin, autorów opracowania *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*, wydanego w 2010 roku, podejście zookrytyczne narodziło się niezależnie od literackich badań środowiskowych, na styku filozofii, zoologii i religii (Huggan, Tiffin 2010: 17). Podkreślają oni, że ma ono wiele wspólnego ze studiami postkolonialnymi, ponieważ w obrębie zainteresowań zookrytyki znajduje się nie tylko sposób przedstawiania zwierząt, lecz również kluczowa kwestia praw zwierząt, traktowanych tu w sposób analogiczny do ofiar ucisku na tle rasowym (Huggan, Tiffin 2010: 18). Wynika stąd, że dla zookrytyki szczególne znaczenie mają relacje między ludźmi a zwierzętami kształtowane w tekstach literackich w kategoriach władzy i dominacji człowieka nad innymi gatunkami, czyli antropocentrycznych projekcji czyniących z ludzi panów stworzenia.

W opowiadaniach Poe'go do konfrontacji między człowiekiem a zwierzętami dochodzi zaledwie w kilku opowiadaniach. W opowiadaniu *Studnia i wahadło* więzień hiszpańskiej Inkwizycji wykorzystuje żarłoczność szczurów do uwolnienia się z bandaży, którymi przywiązany jest do pryczy. Szczury przegryzają krępujące go więzy w ostatniej chwili, chwilę później ostrze opadającego wahadła rozplątałoby mu pierś. W tym przypadku zwierzęta działają na korzyść bohatera, lecz w twórczości Poe'go sytuacja taka stanowi odstępstwo od reguły. Zwierzęce postaci odgrywają ważną i jednoznacznie zgubną rolę w trzech opowiadaniach Poe'go: *Metzengerstein*, *Czarny kot* i *Zabójstwa przy Rue Morgue*, lecz również w balladzie *Kruk* tytułowy ptak, który ostatecznie uświadamia bohaterowi gorzką i okrutną prawdę, przytłacza jego duszę nieusuwalnym cieniem. Jak piszę w mojej wcześniejszej pracy, monografii *The Time-Transcending Poetry of Edgar Allan Poe*, Kruk, nazwany wprost wysłannikiem ciemności, staje się tego mroku ucieleśnieniem (Studniarz 2016: 91–93). O tym, że Kruk nigdy nie opuści narratora, świadczy stopniowe budowanie tożsamości między ptakiem („bird”), popiersiem Pallas, na którym przysiadł („bust”), i położenia kruka – nad drzwiami („just above my chamber door”). W wersji piątym zwrotki dziewiętej wyrazisty szereg: „Bird or beast upon the sculptured bust above my chamber door” (Poe 2000: 365), splata ptaka, popiersie i miejsce w jedną semantyczną całość. Tożsamość ta zapowiada niekończący się pobyt ponurego gościa tak dobitnie wyrażony w ostatniej zwrotce przez wyrażenie „never flitting, still is sitting, still is sitting” (Poe 2000: 365). Z racji swego umiejscowienia Kruk przyjmuje rolę strażnika,

który więzi narratora w pokoju, odcinając mu drogę wyjścia. Ponadto, utożsamienie go z popiersiem sprawia, że ptak przejmuje jego cechy i upodabnia się do nieruchomego posągu, co tym mocniej podkreśla, że pozostanie on w życiu narratora na zawsze.

Można zaryzykować tezę, że ukazane w utworach Poeego relacje między zwierzętami a człowiekiem kwestionują dominację *homo sapiens* nad pozostałymi gatunkami, podają w wątpliwość najwyższą pozycję w hierarchii planetarnych stworzeń przyznawaną człowiekowi przez paradygmat antropocentryczny, albowiem przedstawiciele świata zwierząt zdobywają władzę nad swoimi dotychczasowymi panami. W opowiadaniu *Metzengerstein* przygarnięty przez młodego barona tajemniczy rumak zniewala nowego właściciela, mowa jest wręcz o „perwersyjnym przywiązaniu” barona do tego wierzchowca. Jednocześnie koń napawa Fredericka dziwnym lękiem, „pod spojrzeniem jego pałających, ludzkich niemal ślepi bladł i cofał się odruchowo” (Poe 2021: 13), a gdy „wskakiwał na siodło, nie wiedzieć czemu przejmowało go ledwo pochwytnie drżenie” (Poe 2021: 14). W kulminacyjnej scenie, w obrazie konia wiodącego Metzengersteina wprost do płonącego zamku, uwypuklone jest odwrócenie ról – król stworzenia staje się poddanym: „Już na pierwszy rzut oka widać było, że jeździec stracił panowanie nad wierzchowcem. Udręka malująca się na jego obliczu i konwulsyjne ruchy świadczyły o nadludzkiem wysiłku, jaki podejmował, aby narzucić rumakowi swoją wolę” (Poe 2021: 14) Ostatecznie koń, zyskawszy władzę nad swym panem, doprowadza do śmierci arystokraty i upadku jego rodu.

Podobnie dzieje się w opowiadaniu *Czarny kot*, w którym tytułowe zwierzę najpierw popycha narratora do zabicia żony, a następnie ujawnia tę zbrodnię przed światem. Ściśle mówiąc, sprawcą owych wypadków jest drugi czarny kot przygarnięty przez bohatera, następcą pierwszego, którego bohater zamordował, znęcając się wpięty nad nim okrutnie. Zanim jednak posyła go na szubienicę, ów drugi, demoniczny w ocenie bohatera, kot prześladowuje go i dręczy w wymyślny sposób, zwłaszcza nocą: „gdy budziłem się raz po raz z dręczących mnie koszmarów, czułem na twarzy gorący oddech bestii, a swym ciężarem złożonym na piersi – niby wcielenie zmyślenia, z której otrząsnąć się było nad moje siły – dusiła mi serce niczym sukkub!” (Poe 2021: 193–194). Bohater daje wprost wyraz swojemu przekonaniu o przewadze człowieka nad innymi stworzeniami, przekonaniu ugruntowanemu w starotestamentowej wizji stworzenia świata, kiedy skarży się, że „bezrozumne bydlę” przysparzało jemu, jemu, „człowiekowi uczynionemu na obraz samego Boga tyle niewypowiedzianego cierpienia” (Poe 2021: 193). Jednak w świetle ukazanych w opowiadaniu wydarzeń poczucie wyższości człowieka w stosunku do świata zwierząt okazuje się nieuzasadnione, a antropocentryczna

wizja ludzkiej dominacji nad innymi gatunkami, ugruntowana w biblijnym opisie stworzenia świata i boskim nakazie czynienia sobie Ziemi poddaną, zostaje podana w wątpliwość.

Najbardziej jaskrawy przykład zakwestionowania władzy człowieka nad zwierzętami pojawia się w opowiadaniu *Zabójstwa przy Rue Morgue*. Tutaj ludzkie istoty przedstawione są jako bezradne ofiary agresji rozszalałego, zbiegłego orangutana. Dwie kobiety, matka i córka, zostają zabite w wyjątkowo okrutny sposób. Córka „zostaje zadławiona na śmierć gołymi rękami i wepchnięta do komina głową w dół”, a jak podkreśla Dupin, „Starszej pani nie tylko poderżnięto gardło, ale wręcz obcięto głowę; posłużyła do tego zwykła brzytwa” (Poe 2021: 401). Małpa sięga po brzytwę naśladując swego pana, lecz gdy ucieka spłoszona, przyrząd służący do golenia staje się w jej łapach narzędziem zbrodni. Przepadkowość ataku, niczym nieuzasadnionego, pokazuje kruchość ludzkiego życia, którym rządzi losowość i przypadkowość. Ciało kobiet są potwornie okaleczone, Dupin mówi wprost o „bestialstwie owych czynów”. Sprawca tych okropności, orangutan nabiera zatem cech groźnego i krwiożerczego napastnika, lecz wizerunek ten raczej nie współgra ze współczesnym wyobrażeniem tej małpy jako łagodnego stworzenia, narażonego na wymarcie przez człowieka, który bezlitośnie ingeruje w jej środowisko, wycinając dżunglę na Borneo i na jej miejsce zakładając plantacje drzew palmowych. Przedstawiony w opowiadaniu Poego jako zagrażająca ludziom bestia, w ostatnich latach orangutan stał się ikoną ginącego świata pierwotnych lasów tropikalnych (Meijaard 2018: 92).

Innym ciekawym zagadnieniem zookrytycznym jest to, do jakiego stopnia zwierzęce postaci w utworach Poego zyskują autonomię, czyli jak ujmuje to cytowany przez Barcz Armstrong, na ile zwierzęta „znaczą coś same, przez własne intencje i oddziaływanie w tekście literackim”. Otóż wydaje się, że zarówno w *Czarnym kocie*, jak i w *Kruku* tytułowe postaci służą w głównej mierze za ekrany, na które bohaterowie rzutują swoje fantazje i lęki, jakby ilustrując tezę wyśnuwaną przez Rigby, że w zdominowanej przez antropocentryzm i kartezjański dualizm myśli zachodniej przyroda traktowana była jak bierny przedmiot, czysta karta, na której ludzkość odwzorowuje swe kulturowo uwarunkowane wyobrażenia (Rigby 2004: 13).

W *Czarnym kocie* projekcja bohatera ogniskuje się na „osobliwym białym znaku na piersi kota”, który jak on sam zauważa, stanowił jedyną widoczną różnicę między tym dziwnym przybłądą a zgłodzonym przez niego pierwszym kotem, niegdyś jego ulubieńcem. Stopniowo, ta zrazu „rozległa, nieokreślona plama” nabierała w jego oczach coraz wyraźniejszego kształtu, ostatecznie zaś tworząc zarys „odrażającej – upiornej rzeczy – SZUBIENICY!” (Poe 2021: 193). Bohater

poddany zostaje swoistemu testowi Rorschacha, a poczucie winy i strach przed karą za swe okrucieństwo wobec czworonożnego pupila każą mu rozpoznać w płamie na piersi drugiego kota „nieszczęsny i straszliwy wizerunek Zbrodni i Zgrozy – Męki i Śmierci!” (Poe 2021: 193), a także, z perspektywy czasu, zapowiedź swego przyszłego upadku i niechlubnego końca.

W balladzie *Kruk* pojawienie się niesamowitego, przygnanego przez burzę ptaka skłania narratora do podjęcia z nim początkowo dość niewinnej gry. Lecz kiedy okazuje się, że Kruk potrafi wypowiedzieć jedynie swoje słynne „Nevermore”, sprawy przybierają poważniejszy obrót. Ta niezmienna odpowiedź na coraz to boleśniejsze pytania ostatecznie prowadzi narratora do konstatacji, że nigdy nie odrodzi się duchowo i będzie żyć przytłoczony pamięcią utraconej na zawsze Lenore. Zatem skutek wyreżyserowanego przez narratora przedstawienia, początkowo żartobliwego, okazuje się katastrofalny, przynosząc mu wgląd w efemeryczną naturę bytu. Przesłanie Kruka odziera narratora ze złudzeń – wszechświat jawi się jako wrogi ludzkemu szczęściu, wszystko przepada bezpowrotnie. Sam kruk zaś pełni rolę katalizatora, czynnika, który wydobywa na jaw treści ukryte w umyśle bohatera i pomaga mu uświadomić sobie prawdę o egzystencji. W obu tych przypadkach, jako swoiste ekrany projekcyjne dla procesów psychicznych zachodzących w ludzkim umyśle, postaci zwierzęce zostają pozbawione autonomii, nie znaczą nic same w sobie, a ich intencje pozostają tylko domniemane – są takie, jakie przypisuje im człowiek.

Mimo że wciąż powszechnie kojarzony jest z opowiadaniem grozy, kosmopolityczną scenerią gotyckiej i romantycznej Europy oraz eksploracją rubieży poznanej świata, Poe, szczególnie w opowiadaniach napisanych w latach czterdziestych dziewiętnastego wieku, uważnemu czytelnikowi daje się również poznać jako przenikliwy obserwator i krytyk społecznego i politycznego życia USA. Gerald Kennedy, w swojej monografii z 2016 roku *Strange Nation: Literary Nationalism and Cultural Conflict in the Age of Poe*, pisze, że Poe uosabia przekorną postawę w połączeniu z perspektywą przybysza z dalekich stron, dzięki czemu potrafi on dojrzeć dziwaczne machinacje skryte za fasadą ówczesnego wiekopomnego przedsięwzięcia, budowy amerykańskiego narodu (Kennedy 2016: 35). W prozie z lat czterdziestych, w detektywistycznym opowiadaniu *Tysiąc to uczynił*, w satyrycznej wizji futurystycznej *Mellonta Tauta* i w fantastycznym dialogu ze wskrzeszoną egipską mumią, *Some Words with a Mummy*, dochodzi do głosu sceptycyzm autora, podejrzliwość w stosunku do instytucji naukowych i państwowych, nieufność wobec wszelkich ideologii, a zwłaszcza modnej wówczas szowinistycznej koncepcji „objawionego przeznaczenia” narodu amerykańskiego (Kennedy 2016: 6–7). Utwory te kwestionują ideę postępu utożsamionego

z rozwojem przemysłowym, obnażają zadufanie zachodnioeuropejskiej cywilizacji, wyśmiewają też niedojrzałość społeczeństwa amerykańskiego, czyniącą z młodej demokracji w istocie „rządy motłochu”.

Analizy Kennedy’ego, a także świeża perspektywa, jaką oferują ekokrytyka i zookrytyka, dwa pokrewne paradygmaty badawcze, odkrywają niedostrzegane wcześniej walory spuścizny literackiej Poe’go. Pionierskie badania podejmowane przez uczonych w Stanach Zjednoczonych, Hiszpanii, jak również w tak odległych nam kulturowo krajach jak Japonia, rzucają coraz to inne, nowe światło na jego dzieło. Utwory Poe’go dają się odczytywać na różne sposoby, a ta szczególnie podatność tłumaczy ich ponadczasowość, nieprzemijalność. Przedstawione w omawianych wcześniej utworach scenariusze apokalipsy, przejmujące obrazy końca świata, stanowią wczesne ostrzeżenie o losie, jaki gotuje nam niepohamowany postęp techniczny oraz utylitaryzm, czyli mierzenie wszystkich rzeczy ich użytecznością dla społeczeństwa. W sonecie Poe’go *To Science*, czyli *Do Nauki*, również podejmującym tę tematykę, „przenikliwie oczy sępiej Nauki” niszczą „serce poety”. Nauka nazwana tu „córą Czasu” nie pozwala poecie wznieść się wyobraźnią nad ziemię, ani trwać w błogim, letnim śnie pod drzewem tamaryndy, w stanie harmonii z otaczającą go przyrodą (Poe 2000: 91).

Sam Poe w szkicu zatytułowanym *Morning on the Wissahiccon*, znanym również jako *The Elk* (*Łoś*), uderza w nostalgiczną nutę, opiewając uroki dziewiczych, ustronnych zakątków swego kraju. Opowiada, jak to podczas wyprawy po urzekająco pięknej rzece Wissahiccon, zapadł w półsen i w tym stanie roił o starych dobrych czasach, nim światem zawładnął Demon Przemysłu, kiedy to nie kupczono przywilejami wodnymi, a ostępy nad rzeką Wissahiccon przemierzały jedynie łosie i czerwonoskórzy mieszkańcy tego kontynentu (Poe 1978: 865). Jednak tej sielskiej wizji kładzie kres pojawienie się prawdziwego łosia, który ostatecznie okazuje się udomowionym czworonogiem należącym do angielskiej rodziny wynajmującej w pobliżu dom. Jednak ta ironiczna puenta nie przekreśla pochwały dzikiej amerykańskiej przyrody zawartej w tym szkicu, co pozwala również i ten utwór zaliczyć do „amerykańskiego dyskursu środowiskowego”, obok omawianych tu takich dzieł Poe’go jak *W bezdni malströmu*, *Rozmowa Monosa i Uny*, *Dialog Eirosa i Charmiony*, *Wyspa wróżki Fay* i *Artysta pejzażu*. Stają się one szczególnie wymowne teraz, w epoce antropocenu, nazwanej tak, przypomnijmy, aby należycie oszacować ogromny wpływ ludzkości na oblicze tej planety, który czyni z nas czynnik porównywalny w swoich skutkach z potężnymi żywiołami i siłami geologicznymi. W twórczości amerykańskiego pisarza wyraźnie pobrzmiewają nuty troski o środowisko naturalne, przez co staje się ona bliska szczególnie teraz, w obliczu grożącej nam katastrofy ekologicznej.

Bibliografia

Źródła

- Poe Edgar Allan (2000), *Complete Poems*, red. Thomas O. Mabbot, Urbana.
- Poe Edgar Allan (2021), *Opowiadania prawie wszystkie*, przeł. Sławomir Studniarz, Warszawa.
- Poe Edgar Allan (1978), *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. III: Tales and Sketches*, red. Thomas O. Mabbott, Cambridge.

Opracowania

- Ashcroft Bill i in. (2013), *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, Oxon.
- Barcz Anna (2015), *Wprowadzenie do zookrytyki (teorii zwierzęcych narracji)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, z. 6: 143–159.
- Buell Lawrence (2005), *The Future of Environmental Criticism*, Malden.
- Cantalupo Barbara (2014), *Poe and the Visual Arts*, University Park.
- Chai Leon (1987), *The Romantic Foundations of the American Renaissance*, Ithaca.
- Eliot Thomas Stearns (1993), *From Poe to Valery*, w: *To Criticize the Critic and Other Writings*, Lincoln, 27–42.
- Huggan Graham, Tiffin Helen (2010), *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*, Oxon.
- Kennedy J. Gerald (2016), *Strange Nation: Literary Nationalism and Cultural Conflict in the Age of Poe*, New York.
- Levin Harry (1976), *The Power of Blackness. Poe, Hawthorne, Melville*, New York.
- Menides Laura Jehn (1986), *There, but for the Grace of God, Go I: Eliot and Williams on Poe*, w: *Poe and Our Times: Influences and Affinities*, red. Benjamin F. Fisher, Baltimore: 78–89.
- Meijaard Erik (2018), *Effective Conservation Science: Data Not Dogma*, red. Peter M. Kareiva i in., Oxford, 90–97.
- Myers Jeffrey (2005), *Converging Stories*, Athens.
- Opie John, Elliot Norbert (1996), *Tracking the Elusive Jeremiad: The Rhetorical Character of American Environmental Discourse*, w: *The Symbolic Earth: Discourse and Our Creation of the Environment*, red. J.G. Cantrill, C.L. Oravec, Lexington: 9–38.
- Pearl Matthew (2006), *Cień Poeego*, Kraków.
- Peebles Scott (2004), *The Afterlife of Edgar Allan Poe*, Rochester.
- Rigby Kate (2004), *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism*, Charlottesville.
- Shaw Philip (2006), *The Sublime. The New Critical Idiom*, Taylor & Francis e-library.
- Steffen Will i in. (2011), *The Anthropocene: conceptual and historical perspectives*, *Philosophical Transactions of the Royal Society A*, 369: 842–867. doi:10.1098/rsta.2010.0327.
- Studniarz Sławomir (2016), *The Time-Transcending Poetry of Edgar Allan Poe*, Lewiston.
- Studniarz Sławomir (2008), *Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poeego*, Toruń.

Źródła internetowe

- „Edgar A. Poe: Text and image. Poe online”, www.poeonline.es [dostęp: 14.02.2021].

DOI: 10.31648/pl.7862

DOROTA GŁADKOWSKA

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5223-7662>

e-mail: dorota.gladkowska@uwm.edu.pl

The significance of symbolism and allegory in Cormac McCarthy's *The Road* – a new era of post-apocalyptic fiction

Znaczenie symboliki i alegorii w powieści Cormaca McCarthy'ego pt. *Droga*. Nowa era fikcji postapokaliptycznej

Słowa kluczowe: powieść postapokaliptyczna, symbolika, alegoria, ikoniczność w literaturze, ewolucja gatunku

Keywords: post-apocalyptic fiction, symbolism, allegory, iconicity in literature, evolution of the genre

Abstract

McCarthy's *The Road* is frequently described as a gloomy dystopia in which the redemption of humanity is impossible. This essay adopts a different perspective and focuses on the impact of the novel's symbolism on the shifts in its overall message. The analysis leads to uncovering certain oppositions, apparent dichotomies and paradoxes incorporated in the novel's recurring images and motifs, with particular emphasis on the motif of dream vision. McCarthy's ascetic style is also considered in terms of its iconicity and functionality. In other words, this essay argues that the symbolically charged elements of *The Road*, due to their persistence in the text characterised by minimalism, form an intricate pattern which holds the novel's allegorical message. The point advocated is that McCarthy's literary symbolism leaves room for redemption in the world presented and signals the possibility of rebirth. It thus has the potential to gradually undermine and eventually subvert the initial perception of the novel as entirely pessimistic. All things considered, *The Road* is presented as a step forward in the evolution of post-apocalyptic fiction.

Introduction

Cormac McCarthy's novel *The Road*, the 2007 Pulitzer Prize winner in fiction, depicts a post-apocalyptic world saturated with brutality. Most of the time

internally focalized, presented from the perspective of two protagonists – father and son – in their day-to-day struggle for survival, McCarthy’s fictional reality seems devastating, also in the very fact that it exposes the tattered remnants of already dead civilization in the environment otherwise burnt to ashes. With all its negative elements, *The Road* is frequently described in McCarthy criticism as a gloomy dystopia in which the redemption of humanity is impossible.

This essay, however, does not examine McCarthy’s work as a symptom of specific historical and environmental problems and thus departs from the conventional interpretation of dystopian and post-apocalyptic fiction. Instead, it responds to the approach outlined above by focusing on the symbolic veil of *The Road* – the significance of its symbolism which serves to create ambivalent meanings. The aim is to present McCarthy’s novel as a step forward in the evolution of the genre. While many writers of such fiction focus on the technical aspects or the social effects of mass destruction, McCarthy composes a literary work which attracts particular attention to the pattern of its symbolically charged tropes¹: binary oppositions, apparent dichotomies and paradoxes incorporated in its recurring images and motifs, such as that of dream visions². These elements are highlighted by the peculiarities of the novel’s ascetic (and truly poetic) style. More specifically, the point advocated in this essay is that the symbolically charged elements of *The Road*, due to their repetition and sustainability in the text characterised by minimalism, form an intricate functional pattern which reveals the novel’s allegorical message. They may thus be referred to as McCarthy’s supercode³.

¹ The term: *trope* relates to the novel’s recurring motifs and images (see Cuddon and Preston 1998: 948).

² Roland Barthes speaks about different codes in a literary text, shared by the author and the reader, which enable the latter “to correlate, grammatically and semantically, the various elements of the story.” He distinguishes *the symbolic code* as the sphere of the text which comprises “the patterns of antithesis” – the “<groupings> [which] are repeated by various modes and means in the text” (Cuddon 2013: 700). The phrase: symbolic veil used above relates to this terminology. In this essay, symbolism is regarded, in simple words, as “the use of a concrete image to express an emotion or an abstract idea” (Cuddon 2013: 700). More specifically, it is defined, by referring to T. S. Eliot’s concept of objective correlative (Eliot 1919: 941), as the inclusion (in creative writing) of specific objects, characters, settings, situations, or chains of events (referred to as symbolic) which “shall be the formula of [a] particular emotion” or an abstract concept (Cuddon 2013: 700). The symbol itself, following Henri de Regnier’s observations, is viewed as “a kind of comparison between the abstract and the concrete in which one of the terms of the comparison is only suggested. Thus it is implicit, oblique; *not* spelt out” (Cuddon 2013: 700; italics in the text).

³ According to Andrzej Zgorzelski, each work of fiction has its own unique supercode built out of (and superimposed on) the linguistic (grammatical and lexical) material it utilizes. The rules of

As Umberto Eco rightly notices, the use of symbols encourages various interpretations; the analysis of the symbolic code in a work of fiction should therefore be conducted with due regard to the semantic integrity of the text itself (Eco 1999: 133–134). Without doubt, the pattern of symbolic elements in *The Road* may be individually received, especially that the range of sources which can be referenced is broad, due to McCarthy's choice of universal symbols, and hardly limited by the text itself. This essay shows that, embedded in the foreground (gloomy) picture the reader receives, in the vision of a depressing post-apocalyptic dystopia with its baggage of traumatic experiences, McCarthy's literary symbolism appears consistently ambiguous. Yet, in this, it allows for a subjectively measured dose of optimism – metaphorically speaking, the novel's glimmer of light. Some observations will be made as to the noticeable polarity (a divergence of opinion) in the readers' reception of the novel's overall message caused, as it seems, by this ambiguity. Selected academic responses and reviews *The Road* has received will be mentioned to point to the dualistic nature of McCarthy's narrative⁴. All in all, this essay argues that McCarthy's literary symbolism leaves room for redemption in the world presented by signalling the possibility of rebirth. Therefore, it has the potential to gradually undermine and eventually subvert the initial perception of the novel as entirely pessimistic.

What is also significant in this essay is the fact that the observation of what may be seen as the poetic and metaphysical facet⁵ of *The Road* not only gives an insight into the latest trend in post-apocalyptic fiction, but appears to go beyond its features. The manner in which McCarthy's literary contribution reinforces this trend, while at the same time suggesting new paths of the genre development, is noteworthy.

this supercode are to be gradually reconstructed by the reader from the text itself – see e.g. Zgorzel-ski 1984: 299–307.

⁴ The term: *narrative* used in this essay relates to “the representation of events, consisting of *story* and *narrative discourse*; story is an event or sequence of events (the action), and narrative discourse is those events as represented” (see the def. in Abbott 2002: 16).

⁵ In relation to Aristotle's concept of the first philosophy (referred to as metaphysics), which considers the concept of being *qua* being: the ultimate causes and the fundamental principles, the nature of God and that of extrasensory substance (Arystoteles, *Metafizyka*...; qtd. in Nalewajk 2011: 29). See Żaneta Nalewajk's observations about “the uses of metaphysical themes in new Polish poetry,” especially the conclusion that “metaphysical uncertainty challenges poets to search for new means of artistic expression” (Nalewajk 2011: 42) and the assumption that the subject of literary studies is to be identified not so much in metaphysics itself, but in the structure of the poetic record devoted to what the poet regards as metaphysical (Nalewajk 2011: 29). In the whole essay all translations are mine (unless stated otherwise).

***The Road* as a post-apocalyptic novel**

The beginnings of the genre in which *The Road* is rooted may be traced back to the end of the nineteenth century, when Herbert G. Wells created a series of science fiction works presenting his vision of the future after a global catastrophe. Wells's short story *The Star* (1897), published in the collection *Tales of Space and Time*, makes a prophecy of mass destruction caused by a cataclysmic collision with a cosmic body. His novel *The Time Machine* (1895) shows the earth perishing in the fading sun, and still another of his novels *The War of the Worlds* (1898) depicts man's hopelessness in the face of a greater force. However, while in Wells's novels and short stories one may sense the author's fascination with scientific discoveries and the limitless possibilities that the advancement of science offers, McCarthy ignores the theme as such and adopts a different perspective. In his fiction there exists only a human being in the ruins of civilization. This is precisely the direction in which the genre developed by the end of the twentieth century. In this regard, *The Road* is more similar to Stephen King's *The Stand* (1978), since both works analyze human behaviour in extreme conditions. Both King and McCarthy show the social consequences of mass destruction – the change in the bodies and minds of those who have survived. In both novels two kinds of people are contrasted – those referred to as beasts and those for whom, as it seems, only death may provide relief. Therefore, it may be argued that McCarthy draws on *The Stand*, especially that both narratives highlight, apart from the descriptions of devastated lifeless towns, the motif of a journey and that of dream visions which prophesy a fierce combat between good and evil. It is the theme of this everlasting conflict, combined with the survival of responsible people who retain love and faith, that may be regarded as bringing together King's *The Stand* and McCarthy's *The Road*. Yet the existence of any hope or optimism in the latter novel is still in question. It relies heavily on the reader's recognition and interpretation of its symbolic elements and the various sources they may refer to, which all contribute to its allegorical message. As Ryszard Nycz accurately observes, explaining the notion of intertextuality⁶, although the literary text "itself indicates the existence and scope of its references, what it indicates and how meaningful it becomes depends, to a large extent, not only on the appropriate frame of reference, but also on the analytical inquisitiveness and the variable literary and cultural competence of the recipient" (Nycz 1990: 98).

⁶ Understood as "a category encompassing this aspect of the totality of properties and relations in a given text which indicates the dependence of its creation and reception on the knowledge of other texts [...] in the process of communication" (Nycz 1990: 97).

For the sake of further categorization, it should be noticed that *The Road* represents (as an early example) the currently “growing corpus of post-apocalyptic novels written by authors who do not typically write science fiction” (De Cristofaro 2018: 2)⁷. It depicts “a world that has already been hit by a[n] [...] annihilating event” (Boulard 2013: 61). It is therefore to be associated with other recently published works of post-apocalyptic fiction which reveal various “dystopian post-apocalyptic scenarios” (see De Cristofaro 2018: 2). More precisely, it is “the dystopian post-apocalyptic reversal of civilisation to a more primitive state” that is “a trope of contemporary post-apocalyptic fictions”, from Will Self’s *The Book of Dave* (2006) with its “neo-medieval society” to David Mitchell’s *Cloud Atlas* (2004) with its “hunter-gatherer one” (De Cristofaro 2018: 11). On the one hand, *The Road* is said to make “human survival appear [...] highly unlikely” in a manner comparable with Colson Whitehead’s *Zone One* (2011). On the other hand, though, the “far more optimistic” tone in some post-apocalyptic dystopian works of fiction, such as Jim Crace’s *The Pesthouse* (2007) or Emily St. John Mandel’s *Station Eleven* (2014) (De Cristofaro 2018: 11), should not be overlooked as an integral part of the up-to-date trend.

One final remark should be made about *The Road* in terms of McCarthy’s contribution to the development of the genre, outlined only briefly in this essay. While traditional apocalyptic fiction aims to “disclos[e] that the whole course of human history is tending towards a final resolution which will make sense of everything that happened before” (De Cristofaro 2018: 3), *The Road* is “not anymore haunted by an eschatological fear” (Boulard 2013: 61) and signals a different approach. It belongs to the group of contemporary post-apocalyptic dystopian narratives which “implicitly subvert” the very core of “apocalyptic discourse, that is, a sense-making utopian historical teleology (De Cristofaro 2018: 5). This is a turning point which Andrew Hoberek and Frederick Buell describe in terms of a shift from the constraints science fiction has naturally imposed (in its marginal cultural position) to “the mainstream” of speculative literature” (Hoberek 2011; Buell 2013: 9). The very fact that the narrator in *The Road* does not name the apocalypse, neither does he ever reveal what caused the cataclysm (even in the omniscient-mode passages), “in itself challenges the sense-making function of the end” recognized in traditional apocalyptic narratives (De Cristofaro 2018: 20).

⁷ Most of the apocalyptic literature written so far, as Lech M. Nijakowski estimates, is science fiction or political fiction (Nijakowski 2018: 24).

Dualism of the critical response to McCarthy's narrative

The Road is described as a disorienting novel (the feature considered typical of McCarthy's works), causing confusion which begins at the point one has to decide about its setting (see e.g. Mitchell 2015: 208). All that McCarthy's narrator offers in this matter is a brief mention of the nameless country, "barren, silent, godless" and "dead to the root" (*R* 2, 21)⁸. *The Road* shows two lonely and vulnerable figures on their strenuous journey through what is, eventually and only in some sources, recognized as the post-apocalyptic US (e.g. De Cristofaro 2018: 12). All that is initially clear is that the survivors are walking south in search of warmth and food, struggling to survive in the deadly environment, and that "the anonymous father's need is to protect his son, as they scavenge for food and clothing in an anonymous wasteland" (Mitchell 2015: 208). Not only does McCarthy leave the catastrophe unspecified, but he also treats places, characters and dates likewise – they remain unnamed; the "events are unidentifiable as historical episodes" (Mitchell 2015: 227). As Jane Maslin notices in her review of *The Road*, published in *The New York Times*, in this he achieves a specific effect – the narrative appears more abstract, its appeal more universal (Maslin 2006). Also, the perspective of two nameless protagonists: their experiences, sensations and thoughts, expressed as directly as the third-person narration (employed most of the time) may allow, makes the story personal and intimate⁹.

This, in turn, intensifies the predominant imagery of McCarthy's novel: the ruins of civilization, the collapse of "all pre-existing social codes", and the total destruction of the environment (Monbiot 2007). In McCarthy criticism *The Road* is viewed as a "critical dystopia" (see e.g. Ryan 2007). As emphasized in the reviews and academic essays devoted to the novel, McCarthy's narrative brings to the foreground burnt plants and skeletons of birds on the dry ground, cars with corpses dried in the sun, and few mostly hostile survivors – "predators, cannibals" (*Review* 2008). People captured, mutilated and kept in the cellar for meat, human bodies stripped of skin and muscles, people "starved, exhausted, sick with

⁸ In the whole essay, quotes from *The Road* (McCarthy 2006) are marked as (*R* pp).

⁹ *The Road* is complex in terms of narration and focalization. It seamlessly shifts between the omniscient mode and the protagonist's limited point of view (Genette's internal focalization). Furthermore, there are abrupt shifts from third- to second-person narration, e.g. in the scenes of retrospection where the "clipped" imperative is used (see Mitchell 2015: 204). The narrator's invoking the second person is indicative of breaking the fourth wall (218) and, as such, "threatens "the ontological stability of the fictional world" (Richardson 1991: 312). This phenomenon is, though, itself unstable in McCarthy's fiction: it "constantly threaten[s] to merge with another character, with the reader, or even with another grammatical person" (Richardson 1991: 312; Mitchell 2015: 218).

fear" (R 60) who must decide whether to be predators or victims – "the imagery is brutal even by Cormac McCarthy's high standards for despair" (Maslin 2006)¹⁰. McCarthy's "final gesture" in the novel is seen in the mother's suicide: "in the face of no hope whatsoever" (Maslin 2006):

As for me my only hope is for eternal nothingness [...] there is no stand to take [...] don't ask for sorrow now. There is none [...] You have no argument because there is none (R 29).

The Road is said to offer "nothing in the way of escape or comfort" and the protagonists' journey along the eponymous road is seen as "the road through hell paved with desperation" (Maslin 2006).

The ecological concern the novel undoubtedly expresses has been appreciated by George Monbiot in his *Guardian* review, where he notices that McCarthy "makes no claim [...] but merely speculates about the consequences" – "considers what would happen if the world lost its biosphere, and the only living creatures were humans, hunting for food among the dead wood and soot" (Monbiot 2007). However simplistic this observation may initially appear, it developed into a specific approach adopted in academic research. Stefan Skrimshire argues the novel "presents the horror of a possible future in order to galvanise a resistance to its fulfilment" (Skrimshire 2011: 12). As observed by Diletta De Cristofaro, "horror and mayhem [...] are [...] at the core of *The Road*'s «borrowed world» [R 130]" with its "sweeping waste, hydroptic and coldly secular", and "people being killed for their backpacks' contents" (De Cristofaro 2018: 12, 13). Overwhelming silence, as further noted, emanates from "an irrecoverable ecosystem that indicates the lack of a utopian renewal after the end [...] and the collapsing of the sense-making order the traditional apocalyptic paradigm projects onto history through teleology" (De Cristofaro 2018: 13). This conclusion seems more than justified in the light of the following passages:

[...] he saw for a brief moment the absolute truth of the world. The cold relentless circling of the intestate earth. Darkness implacable [...] The crushing black vacuum of the universe. And somewhere two hunted animals trembling like ground-foxes in their cover. Borrowed time and borrowed world and borrowed eyes with which to sorrow it (R 67).

The frailty of everything revealed at last. Old and troubling issues resolved into nothingness and night. The last instance of a thing takes the class with it. Turns out the light and is gone (R 14).

¹⁰ John Jurgensen (2009), in turn, notices that the details in the descriptions of violence have an artistic value.

Also Anaïs Boulard focuses on the dominant position of “the theme of «the ruin»” in *The Road* and goes on to argue it may be observed “on different levels”: the “ecological ruin” seen in the “aesthetic of chaos” and the “semantic ruin stuck between the remain[s] of a dead past and the only survivor of a new barren world” (Boulard 2013: 61). She then accurately concludes that McCarthy’s narrative “is a way to express a current fear, but also to dominate this fear by the act of writing” (Boulard 2013: 62), which is perceptible at its very outset in the following sentences:

Deep stone flues where the water dripped and sang. Tolling in the silence the minutes of the earth and the hours and the days of it and the years without cease (*R* 2).

It seems this is precisely what accounts for the duality of expression in *The Road* (the ambiguity of its message): the deep pessimism which stems from the narrator’s depiction of prolonged silence and monotony, on the one hand, and the possibility of rebirth implied by the inclusion of universal symbols and paradoxes, on the other (in this case: water and its potential, the sound of water in silence). As aptly explained by Skrimshire, “McCarthy’s pursuit of life and lives in the scorched wasteland bears all the hallmarks of Nietzschean tragedy – the “taming of horror through art” (Nietzsche 1993: 40; qtd. in Skrimshire 2011: 2).

In order to further consider the dualisms in McCarthy’s *The Road*, leading to its “ambiguity of redemption,” it is worth linking this essay with the interesting observations made by Skrimshire, who argues the novel oscillates between “that which is to come and that which is already upon us” (Skrimshire 2011: 2, 12). This duality of perspective is noticeable, as he says, in the “equally weighted” choices McCarthy’s characters make – “[f]or the boy’s mother, only death offered redemption, and the father’s crime was to deny it to their son” (Skrimshire 2011: 12). It is also visible in the motif of memories – each “persists as a curse as much as a blessing” (Skrimshire 2011: 11–12). As further noticed by Skrimshire, some reviews devoted to *The Road* come “in the form of critique” of the novel’s tone in its conclusion”. They correctly, yet with disappointment, state McCarthy has “failed the modernist challenge: to write about a holocaust, about the end of everything [...] What happens [instead] is a redemption, [...] arguably absurd in the face of [currently] overwhelming nihilism” (Skrimshire 2011: 1; see e.g. Rositer 2008). In other words, *The Road* with its “redemptive” and “messianic” tone is viewed as untypical of the novelist, out of tune with his alleged nihilism (Chabon 2007; qtd. in Skrimshire 2011: 1). Skrimshire balances the above-mentioned distinct perspectives by explaining that *The Road*

interweaves themes both of resistance (the refusal to die) and mourning (the passing of irreversible loss) [and] [i]n doing so, [it] powerfully engages the reader with the very porous nature of redemption in the context of its post-apocalyptic environment. This is because the conversations and thought experiments employed by McCarthy attempt in many different ways to destabilise and provoke questions of the binary oppositions involved in that very discussion of redemptive ends [...] There are oppositions such as the saved and the damned, the lost and the retrievable; the redeemed and irredeemable futures (Skrimshire 2011: 2).

The author observes McCarthy's technique of employing binary oppositions (and blurring dichotomies) and argues it should, in fact, be viewed as a strategy meant to "provoke the question, in particular, of what meaning we might possibly attach to human redemption and the «messianic» in an ostensibly irredeemable *earth*" (Skrimshire 2011: 2; italics in the text). Without doubt, it is various oppositions utilized in *The Road* that contribute to the observed divergence (duality) of critical responses to the novel. McCarthy's strategy, as will further be explained, involves the intricate pattern of various symbolic elements *The Road* reveals from its first pages.

Symbolism: dream visions and the reality of "the waking world"

The very first passages of *The Road* describe the father's dream, where, as the novel later explains, "phantoms not heard from in a thousand years [are] rousing slowly from their sleep" (*R* 59). The dream foreshadows the constant struggle and unalleviated fear experienced by the protagonists and gradually revealed in the course of the narrative to follow. What should be noticed is not only the apparent parallelism between the images in the father's dream and those in the reality of the presented world (its "waking world"), but also the novel's final removal of the boundary between these spheres:

They passed through the city at noon of the day following [...] He kept the boy close to his side. The city was mostly burned. No sign of life. Cars in the street caked with ash, everything covered with ash and dust. Fossil tracks in the dried sludge. A corpse in a doorway dried to leather. Grimacing at the day (*R* 6).

In the dream [...] he had wandered in a cave where the child led him by the hand [...] Like pilgrims in a fable swallowed up and lost among the inward parts of some granitic beast [...] And on the far shore a creature [...] stared into the light with eyes dead white and sightless as the eggs of spiders (*R* 2).

Old dreams encroached upon the waking world (*R* 146).

The grey post-apocalyptic landscape the events of the novel are set in, with burnt and lifeless towns, where everything is dry and “covered with ash and dust” (R 2), in the dream smoothly transforms into the interior of a granite beast. The protagonists’ journey along the road is clearly visualized in the dream as a travel along the beast’s stone intestines. The all-permeating cold and darkness to which they are invariably exposed when awakening from sleep: “in the dark of the woods in the leaves shivering violently” (R 59) after “the nights [...] blinding cold and casket black” (R 66) is reflected in the image of the lake they encounter in the dream: “they stood in a great stone room where lay a black and ancient lake” (R 2).

The graphic depiction of the father’s dream, positioned at the beginning of McCarthy’s narrative, proves its pivotal element. In this McCarthy seems to draw on older literature, ancient and medieval tales (as well as their modern echoes), where dreams are ubiquitous and “very often prophetic” – “their message may be straightforwardly literal or couched in a dark symbolism that demands a decipherer” (Ferber 1999: 63). Frequently considered “sent by the gods,” dreams bear the hallmarks of a vision for the future. Similarly to the situation in *The Road*, it is “often impossible [there] to distinguish between a dream and a vision, which in turn might be either a waking dream (or trance) or a real heaven-sent revelation” (Ferber 1999: 63). The father’s dream vision, with its image of an ancient lake, appears to perform a crucial function in *The Road* – itself having high symbolic value (as a journey into the depths of creation), it also becomes the convergence point of the various symbols that span the entire narrative. In other words, the dream vision that opens *The Road* acts “as a symbol through which the purport of the whole novel is expressed” (cf. George 1973: 143).

The lake: water vs. dryness

The symbolic occurrence of water (the lake) in the father’s dream vision may give rise to various interpretations, from which, however, clear oppositions emerge. On the one hand, in the context of McCarthy’s portrayal of post-apocalyptic reality, water may be associated with chaos, danger and death (cf. Kopalinski 1991: 926), since the image of the lake connotes the state of “being subordinated to powers which [one] can neither control nor understand” (George 1973: 147). The motif of the lake is likewise frequently employed in folk tales, where its creation by evil forces is presented as the consequence of immoral behaviour and God’s wrath (see e.g. *Symbolika jeziora* 2011). On the other hand, though, the clarity of the father’s vision as well as the explicit characterization of the lake as

ancient call for the recognition of “the basic wisdom which the lake proclaims” in its “narrow, circumscribed environment, of “a sense of life and continuity [...] maintained in [it]” (George 1973: 149–50). Taking all these associations into account, one may view the father’s dream as a presage of the forthcoming confrontation between good and evil in the novel’s “waking world” (R 146). What gives *The Road* a glimmer of hope is the observation that the place in the father’s dream is not dry, in contrast to “the waking world”, nor is the water frozen¹¹, so that it retains its primary (ancient) dynamism and potential.

The symbolism of water may be further referenced to multiple sources, and yet its meaning in *The Road* remains vague. This lack of clarity proves functional, as it serves to provoke a dispute over the possibility of rebirth in the post-apocalyptic world presented. In the pre-Socratic tradition, water and fire represent primordial substance from which all matter is made (Scott 2006: 2). It is commonly, and cross-culturally, recognized as the source of life from which all the known organisms evolved. As explained in dictionaries of symbols, water as a universal symbol is essentially dual in nature: it is linked to both good and evil. Yet it carries “truth and wisdom” and its presence gives hope for “transformation [...] [and] healing”. It has the potential to “purify human soul”, and last but not least, as primary matter it brings about a new beginning: “the rebirth of the soul and body” (see e.g. Kopaliński 1991: 926). The presence of water in the father’s dream may therefore be interpreted as signalling a renewal of nature and human society, or, more sceptically, as a small chance for the foundation of a new world. On the other hand, as illustrated in The Old Testament, water may also turn destructive. In the biblical story of the massive flood it becomes an instrument of punishment in the hands of God for the excessive evil spreading throughout the world, and this (great evil in excess) is precisely what creates the plot of McCarthy’s narrative. One needs to bear in mind, though, that even in the biblical story of Noah there are survivors – the chosen ones (*The Book of Genesis* 6.9–8.18)¹². All in all, the very mention of water in the father’s dream vision, the elements of which are closely intertwined with those of the dry “waking world,” provides a significant contrast and is thought-provoking. In effect, the reader gets involved in exploring the alternative options which stem from the duality of water symbolism, and can thereby see a glimmer of light in the otherwise gloomy narrative.

¹¹ Which, according to legend, may connote the victory of evil forces. See e.g. the following utterance in James Thomson’s *Lucifer’s Tears* (2011): “a frozen lake of blood and guilt, formed from Lucifer’s tears, turned to ice by the flapping of his leathery wings”.

¹² See: *Księga Rodzaju. Dzieje początków świata i ludzkości*, in: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu ...* 1971: 22–28.

The beast: victory and defeat

A cursory reading of McCarthy's *The Road*, without due attention to the details of its dream motif, leaves the impression that the emergence of the beast and its lingering on the other side of the lake merely foreshadow the different perils the protagonists are to encounter. Also in phenomenological perspective, the beast is likely to be seen as an incarnation of evil. Indeed, as Władysław Kopaliński notices, "fantastic beasts have always influenced our imagination [...] in our private nightmares. The effect is probably connected with our emotional attitude to the problem of establishing proper barriers between human beings [...], setting boundaries that guarantee the stability of the universe as an ordered whole [...] Breaking the barriers means a return to primal disorder" (Kopaliński 1991: 645). However accurate this observation appears in the context of the post-apocalyptic reality presented, the full symbolic impact of the father's dream still remains underestimated. McCarthy's narrative not only utilizes the above-mentioned associations, but endows the beast motif with an additional meaning:

He'd been visited in a dream by creatures of a kind he'd never seen before [...] He thought perhaps they'd come to warn him. Of what? That he could not enkindle in the heart of the child what was ashes in his own (R 78–79).

As can be seen, in McCarthy's supercode in *The Road* beasts become entangled specifically in the father's task, defined as his destiny: "My job is to take care of you. I was appointed to do that by God" (R 39).

The beast itself and the shape of its surroundings, as depicted in the father's dream vision, brings to mind *Beowulf* (ca. 725) – an anonymous mythological epic and a representative piece of Anglo-Saxon (Old English) poetry. The widely recognized monster Grendel is presented therein as an embodiment of evil, born out of God's wrath and sent to the underworld:

Then a powerful demon, a prowler through the dark,
began to work his evil in the world
[...] he had dwelt for a time in misery [...],
Cain's clan, whom the Creator had outlawed
and condemned. (*Beowulf*, l. 86–144)¹³

What further suggests this association is the very fact that *Beowulf* (and the *Beowulf-manuscript* as a whole) also links the evil of the presented world with

¹³ See e.g. *The Norton Anthology ...* (2006).

cannibalism (on this see e.g. Blurton 2007: 35–58) and that the beasts presented therein also dwell in an underwater cave, where the direct encounter takes place.

On closer examination of McCarthy's symbolism in *The Road*, the initial conclusion that both motifs – that of water and that of the beast – signal the spread of chaos, danger and death is automatically counterbalanced by the observation that Grendel persists in slaughtering the Danes, but only to finally be killed by a hero. In this light, in the figure of the father, destined to protect his innocent son, one should notice the characteristics of heroism. Given the blurred boundary between the dream and the reality of “the waking world,” his walk along the “granitic” cave (“where lay a black and ancient lake”) may be viewed as equivalent to Beowulf's search for Grendel's mother in the beasts' underwater lair¹⁴. The recognition of this similarity is significant but the conclusion it clarifies the situation is hasty. First, the beast in the father's dream escapes into darkness and there is no actual confrontation – hence, the evil (chaos, danger and death) it represents proves elusive. Second, the events in *Beowulf* lead to the defeat of the monsters and the hero dies having fulfilled his destiny; yet in the long term his actions lead to a new prophecy of disaster – a vicious circle of evil powered by human sinful actions.

The analysis and interpretation of the symbolic elements embedded in the father's dream is, in fact, tantamount to exploring a series of oppositions or contradictions, which multiply when one consults dictionary entries. As far as the significant shift in connotations is concerned (from entirely negative to more positive), the image of the beast proves similar to that of the lake:

Beasts are traditionally associated with primitive chaos, [...] with inborn instincts that man has to fight with, but sometimes with benevolent external forces that may cause rebirth and lead us in the proper direction [...]. The beast is often [...] the incarnation of hardship and obstacles that one must defeat to turn out to be a hero and gain profound knowledge [...] (Kopaliński 1991: 645–648).

McCarthy's literary symbolism balances perspectives as if on scales. The duality of his message in *The Road* is further revealed when the father's dream vision is referenced to *The Book of Revelation* (also known as *The Apocalypse of St. John*). Referred to as an apocalyptic prophecy, it illustrates the annihilation of an old world and the creation of a new order, which agrees with Skrimshire's

¹⁴ Which, in turn, brings to mind the question of the boy's mother being absent. The symbolism of the beast in McCarthy's narrative can be further considered through references to the role of Grendel's mother in *Beowulf*.

observations concerning *The Road* as a work of post-apocalyptic fiction oscillating between “that which is to come and that which is already upon us” (Skrimshire 2011: 2, 12). It is worthwhile to notice that the former work also incarnates evil in the form of a beast, born out of evil and given the power to defeat saints and rule over every tribe, nation, and language – yet only for a limited time (*The Apocalypse of St. John* 13.1–13.7)¹⁵.

All in all, the symbolic value of the vividly illustrated elements of the father’s dream remains ambiguous – they seem to signal eventual victory (a form of redemption or rebirth) as much as final defeat (inevitable annihilation). Given the initial position of the dream vision in McCarthy’s narrative, one may conclude that the novel is structured, from its very first sentences, to encourage a debate not only on the nature of evil and the likelihood of redemption in the world presented, but also on the very nature of expected rebirth and thus the sense of heroism in the post-apocalyptic predicament, the latter referred to in McCarthy criticism as the messianic in *The Road* (see e.g. Skrimshire 2011: 2).

Light/fire and darkness

The description of the father’s dream, the starting point of *The Road* and the area of convergence of its symbolic elements, reveals still another clash of contrasting phenomena: light and darkness. In the course of McCarthy’s narrative this apparent dichotomy gets entangled with recurring motifs and images and thus persists throughout the whole novel.

As explained by Timothy Scott, light and darkness, when brought together, cross-culturally symbolize “the distinction of creation from [...] primeval chaos” (Scott 2006: 1). *The Book of Genesis* as well as its eastern – Chinese and Indian – counterparts depict “the first work of creation [as] the separation of light and dark” (Scott 2006: 1). Nevertheless, “prior to this separation, light and dark abide as the creative principle in a bi-unity, fused but not confused, corresponding to the principal progenitive pair: Essence and Substance” (Scott 2006: 1; based on Guénon 1981: 164). Accordingly, *The Road* draws a dividing line between light as a symbol of redemption (goodness and hope) and darkness as a symbol of chaos (evil and despair), but only to subsequently blur it in the pattern of its symbolic elements treated collectively.

¹⁵ See: *Apokalipsa św. Jana: Smok przekazuje władzę Bestii* [The Dragon gives power to the Beast], w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu ...* (1971): 1407–1408.

The significance of symbolism in the novel is indicated not only in the figurative depiction of the father's dream, but also in its introductory dialogues:

His face in the small light [...] Can I ask you something? [...]
Yes. Of course.
Are we going to die?
Sometime. Not now.
And we're still going south.
Yes.
So we'll be warm.
Yes.
Okay.
Okay what?
Nothing. Just okay.
Go to sleep.
Okay.
I'm going to blow out the lamp. Is that okay?
Yes. That's okay.
And then later in the darkness: Can I ask you something?
Yes. Of course you can.
What would you do if I died?
If you died I would want to die too.
So you could be with me?
Yes. So I could be with you.
Okay. (R 5–6)

The consistent manner in which McCarthy's dialogues are shaped throughout *The Road* – no dialogue tags, strikingly simple questions (in terms of syntax and lexis) and brief responses – serves to foreground the novel's symbols and, in final effect, its allegorical nature. The representative dialogue quoted above, due to its initial position in the novel, sensitizes the reader to a seemingly clear dichotomy of light and darkness, which is then to be systematically observed for its clarity. More specifically, the light of the oil lamp is associated with positive thoughts, sensations and emotions (affirmation, survival – purpose – warmth), whereas its disappearance (the lamp blown out) automatically activates their negative counterparts. The symbolic value of this dichotomy is thereby indicated and, consequently, becomes a phenomenon to be examined throughout the narrative. Also, with the gradual escalation of the novel's depressing tone, light as a symbol – sign – starts functioning as if above all the tragic elements of the presented world.

The already mentioned beast dwells in darkness and flees at the sight of light, which seems designed to foreshadow future events:

Their light playing over the wet flowstone walls [...] And on the far shore a creature that raised its dripping mouth from the rimstone pool and stared into the light [...] It swung its head from side to side and then gave out a low moan and turned and lurched away and loped soundlessly into the dark (R 2).

The light was a candle which the boy bore in a ringstick of beaten copper (R 146).

Yet the conclusion that this apparent victory of light over darkness in the father's vision is suggestive of redemption in "the waking world" is a risky one. Considering that there is no actual confrontation and that what initially appears the beast's symbolic escape may in fact merely denote a hesitant movement out of sight (the symbolic intolerance of light), the transience of chaos and horror in McCarthy's fictional world remains uncertain and, therefore, its redemption is still a vague concept. This seems particularly true in view of the fact that it is the beast that freely draws on the primeval ("ancient") life-giving source of water while the novel's "good guys" (R 66) are exposed to the dryness of the outside world.

It seems McCarthy's selection of symbols serves to illustrate not only the eternal fight between good and evil, which involves clear-cut categories, but, more precisely, the inseparability and mutual permeation of these categories. In other words, the symbolic veil of *The Road* – the pattern of its symbolic elements which, due to their universal nature, engage a broad spectrum of references – seems designed to break the reader's deeply entrenched dichotomous way of thinking.

The novel's 'glimmer of light' constantly reappears in the reader's various associations. It transcends the boundary between the dreams and the reality of the presented world, taking both physical and metaphorical forms. It literally continues glimmering as the light (lamp) in the hands of the two protagonists, who persist in defining themselves as those carrying the "inside" (spiritual) fire. In both forms seemingly brittle, delicate, it unceasingly penetrates the darkness of the post-apocalyptic world, literally and symbolically. The act of carrying the fire becomes the novel's main metaphor and, as such, touches upon the notions of ultimate good, divinity, faith, and the messianic mission. Its maintenance is synonymous with sustaining the hope for the emergence of a new organized world.

The motif of carrying the fire may be associated, yet again in McCarthy's narrative, with the concept of rebirth after a period of annihilation. Reflecting old folklore beliefs, the novel's symbolic fire is said to be of divine origin and seems to convey the idea of purification through destruction (Kowalski 1998: 371–378), a process inevitably followed by new fertility and the re-growth of life. Likely to have been further inspired by old myths, the fire symbolically carried throughout

The Road appears indispensable for any hoped-for fundamental change (cf. 371–378). Delving even deeper into the area of the past, one should also recall the well-known truth – “carrying the fire and its constant maintenance were crucial for Stone-Age people” (Kopaliński 1991: 509–510), and so are they in *The Road* with its sudden reversal of the world to its most primitive form. “This dependence on fire resulted in its cult” (Kopaliński 1991: 510), as much then as in McCarthy’s post-apocalyptic world.

Referring to the ancient (pre-Socratic) philosopher Heraclitus of Ephesus, one may say what is being symbolically carried in *The Road*, through the ruins of the reality presented and in defiance of its destructive influence, is “the principle of the world, pre-substance [...] primary matter, pre-element from which Nature had developed, which became the sea, the air, the soil, and which finally turned back to its initial form of fire” (Kopaliński 1991: 509–510)¹⁶. When the assumption is that destruction and death are the phenomena preceding restoration, the symbolic act of carrying the fire, repeatedly emphasized by McCarthy’s protagonists, indicates the turning point at which the matter of the world is brought back to its primary and thus potentially creative state (cf. Kowalski 1998: 371–378):

And we’re carrying the fire.
 And we’re carrying the fire. Yes.
 Okay. (R 66)
 Is it real? The fire?
 Yes it is.
 Where is it? I dont know where it is.
 Yes you do. It’s inside you. It was always there. I can see it. (R 145)

The father’s determination and his relentless efforts to sustain “the fire [...] inside” the child – to protect his life and innocence – are to be viewed symbolically as his contribution to preserving the potential of rebirth.

Allegory: “good guys” carrying the fire and “bad guys” on the road

The novel’s distinction between “the good guys,” persistently carrying the fire, and the “bad guys” (R 39), who are met on the road and constantly put the endeavour at risk, is, as it initially seems, clear-cut. It is based on the criteria which

¹⁶ According to the Stoics, fire is “the God-given element [...] the cause of motion, life and the variety of material shapes” (Kopaliński 1991: 509–510).

appear striking and quite shocking to the reader, yet are taken for granted by the child:

We wouldnt ever eat anybody, would we?
 No. Of course not.
 Even if we were starving?
 We're starving now [...]
 But we wouldnt.
 No. We wouldnt.
 No matter what.
 No. No matter what.
 Because we're the good guys.
 Yes. (R 65–66)

In these appalling post-apocalyptic conditions that drive survivors to cannibalism, the father persistently replies: “yes” to the fundamental question posed by the child: “Are we still the good guys?” (R 39):

And we always will be.
 Yes. We always will be. (R 39)

Such exchanges of succinctly worded assurances are scattered in the narrative and may be received as the novel's glimmer of hope. They add up and, altogether, give *The Road* an oxymoronic aura of positive emotions in the trauma.

The allegorical sense contained in the novels' title becomes evident: “The Road” is to be seen as a process, a journey towards redemption fuelled by hope, by a distant faint ‘glimmer of light.’ The factors to be juxtaposed are the boy's innocence and his vulnerability, the father's relentless messianic attitude and his deteriorating health, the symbolic act of taking over the father's task by a stronger “guy” met on the road (a hunter better adapted to the situation and still another father “carrying the fire [...] inside” his children) and the perils in which the same symbolic road still abounds.

It is also significant that McCarthy's narrative preserves the traditional family unit. Not only does it reappear as a motif at the very end, giving the novel a compositional frame and a cyclical structure, but it grows from the initial image of broken bonds and despair (the mother's withdrawal and suicide) to the final image of wholeness and reassurance (with an emphasis on the mother's contribution):

The woman when she saw him put her arms around him and held him. Oh, she said, I am so glad to see you. She would talk to him sometimes about God [...] She said that the breath of God was his breath yet though it pass from man to man through all of time (R 149–150).

It seems the symbolic fire cherished by “the good guys,” who prove to share the same attitudes, consolidates and becomes more resistant to the dangers of the road.

In the context of the world devoid of any previously well-established social codes, the special bond between father and son must be perceived as impressive. It signals the preservation of basic principles and needs instilled in human nature. The figure of a gentle little boy who tries, at all costs: “No matter what” (*R* 60), despite his fear, hunger, and extreme tiredness, to remain a “good guy [...] carrying the fire,” who covers his father’s dead body with a blanket, despite the piercing cold he feels himself, who cherishes his memories and faith, who remains grateful and values human life to the very end, is designed to dispel the gloom of the otherwise ruthless world:

The boy sat staring at his plate [...] Dear people, thank you for all this food and stuff. We know that you saved it for yourself and if you were here we wouldnt eat it no matter how hungry we were and we’re sorry that you didnt get to eat it and we hope that you’re safe in heaven with God (*R* 74).

[...] I wont forget. No matter what [...] He tried to talk to God but the best thing was to talk to his father and he did talk to him and he didnt forget (*R* 149–150).

The figure of the boy thereby assumes the proportions of the novel’s main symbol. He carries an inner light – his inner goodness and innocence are protected at the beginning of the narrative, throughout it, and, even more effectively, in its closing passages. The death of the past in McCarthy’s fictional world entails thinking about its future possibilities, “fresh and uncontaminated” – this is the “principle of historical truth” (Mitchell 2015: 220). The figure of the boy represents these possibilities and thus “link[s] the father’s past with humanity’s future.” The son “represents not simply his progeny” but should be viewed in a universal sense as the “standard against which [the father’s] own and others’ lives might be measured, in place long before the boy came into that life” (Mitchell 2015: 220).

McCarthy’s post-apocalyptic novel *The Road* exhibits the features of an allegory. The gentle fire “inside” the child is viewed as divine; his breath is called “the breath of God [...] pass[ed] from man to man through all of time” (*R* 150). It is portrayed as delicate and vulnerable and, therefore, as one that has to be guarded. The figure of the father is consequently also symbolic. He is the guardian of the fire, destined to protect the divine element, the potential capable of initiating, out of chaos, the foundations of an organized world. Its protection is given priority; it is defined as the essence of the father’s (and later the family’s) existence. Yet,

paradoxically, at the same time it requires his readiness for an atrocious crime – the sacrifice of the guardian’s conscience. The novel foregrounds paradoxical circumstances and illustrates the historical truth in which an act of atrocity is justified:

He knew only that the child was his warrant. He said: If he is not the word of God God never spoke (*R* 3).

This is my child, he said. I wash a dead man’s brains out of his hair. That is my job. Then he wrapped him in the blanket and carried him to the fire (*R* 37).

In the image of an anonymous father – the guardian of life who has just taken somebody’s life – McCarthy’s narrative once again disrupts what initially appears to be a clear dichotomy of good (innocence) and evil (guilt), synonymous with that of light and darkness. Referring to Scott’s observations on the symbolism of light and dark, it can be concluded that in *The Road*

[i]n the final analysis the distinction between light and dark is the “illusion” of duality. The “dark” Substance, the *materia prima*, is from a certain perspective identical with the “light” Essence [...] What is being described in both instances is the sense of undifferentiation, formlessness, potentiality, purity and unity (Scott 2006: 2).

In this, it seems, one may identify still another reason behind the discernible ambiguity in McCarthy’s narrative. On its allegorical level, it illustrates more than just “a substance preceding the creative act” (Scott 2006: 2). In fact it illustrates “the first content of creation”. It personifies “the active demiurge being the centre, and its passive complement, the periphery. This two-fold demiurge constitutes the creative power in the midst of creation itself” (Schuon 2000: 52–53).¹⁷ The “fire inside” the boy promises “the expansion of light within and upon darkness [and as such] expresses the measure of Creation” (Scott 2006: 3).

At this point it is necessary to re-evaluate the symbolic value of the father’s dream vision with which *The Road* begins. As the point of convergence of all the aforementioned symbols and their common associations, the father’s dream can be seen as a symbolic entry of the father and son (“pilgrims”) into the very centre of creation, “where the child led him by the hand” (*R* 2). As Scott notes, *The Book of the Zohar* depicts the act of divine creation as “throwing down a precious stone [...] that sank into the abyss” (Scott 2006: 3) – and the cave McCarthy’s protagonists “wandered in” is presented, which is significant, as “inward” and “granitic” (*R* 2). In more literal terms, yet still reflecting the concept

¹⁷ Qtd. in Scott 2006: 2.

of “the Essence-Substance complementarity” (Scott 2006: 3) in the novel, one may say that the father-son relationship “embodies a tension between pragmatic self-preservation and innocent morality” (Mitchell 2015: 259). What should be observed, regardless of the perspective adopted, is that the father’s sacrifice and the son’s humanity “lend an unmistakable religious tone to the son’s summary claim: “I am the one” (Mitchell 2015: 259).

However, the possible observation that faith in God is preserved: passed from father to son in McCarthy’s post-apocalyptic fiction, remains a matter of debate. It is, on the one hand, supported by the father’s messianic mission and the child’s attitude and, on the other, simultaneously undermined by what appears to be the father’s crisis of faith:

Then he just knelt in the ashes. He raised his face to the paling day. Are you there? he whispered. Will I see you at the last? Have you a neck by which to throttle you? Have you a heart? Damn you eternally have you a soul? Oh God, he whispered. Oh God (*R* 6).

The questions regarding divine presence, intent, responsibility, and mercy are raised in the father’s private talks to God and can be understood as expressions of doubt. The motifs of faith and doubt are also intertwined in the passage quoted earlier, where, on closer observation, one may notice a certain tension between what is attempted and what is actually achieved by the son: “He tried to talk to God but the best thing was to talk to his father and he did talk to him” (*R* 149–150). What was initially viewed as an increase in faith (added value) now may appear its permanent decrease (loss).

The ending of the novel, through the dualistic and paradoxical nature of the impression it leaves, encourages further debate on the issue of redemption – the influence of human conscious activity on its realization becomes the subject of reflection. The assiduous nurturing of the primary divine element is seen as crucial throughout the whole narrative but, at the same time, the amount of randomness (and luck) in the novel’s (conventionally designed) denouement is indicative of limited control. The fire, it may seem, burns invariably and “no matter what” (*R* 60). This allegorical message, in either case evoking hopefulness, is then promptly confronted with the novel’s “stunning and cryptic” (Josephs 2013: 141) last paragraph, which evidently breaks the fourth wall and appears surprisingly descriptive, in contrast to McCarthy’s narrative as a whole:

Once there were brook trout in the streams in the mountains. You could see them standing in the amber current where the white edges of their fins wimpled softly in the flow. They smelled of moss in your hand [...] (*R* 150).

It cannot be accidental that the last short passage, said to be beautiful yet “the most damning” (Phillips 2011: 186), compresses so many different forms of water, at the same time emphasizing its dynamism and life-giving potential:

[...] On their backs were vermiculate patterns that were maps of the world in its becoming. Maps and mazes. Of a thing which could not be put back. Not be made right again. In the deep glens where they lived all things were older than man and they hummed of mystery (*R* 150).

McCarthy purposefully, as it seems, selects a sample of the natural environment abundant in water, only to conclude it has been lost irretrievably. The impact of this final statement on the reception of the novel’s overall tone is profound: it severely undermines the hopeful message one may have seen in the novel’s denouement (see Hoberek 2011: 497; Mitchell 2015: 226) and in its so-far uncovered allegorical dimension.

In the very last sentence *The Road* once again operates in its sphere of allegory, clearly linking, through the mention of “deep glens” and “things [...] older than men”, the picture of living streams with that of the “ancient lake” in the father’s dream vision. Speaking vividly and figuratively about plentiful water, it foregrounds its limitless potential, and definitely does it only to elegiacally mourn the irreversible loss – of the environment known to mankind (see e.g. Hoberek 2011: 497; Mitchell 2015: 226). In this manner *The Road* receives one more compositional frame, embracing that which bears the motif of family survival. The frames may be read in their entirety as the novel’s withdrawal of the promise of life or, still differently, as a promise of life yet in a habitat where the nature of the potential change is beyond human knowledge: beyond the “maps of [our] world in its becoming” (*R* 150). The concept of rebirth in *The Road*, considered at various stages of its analysis, remains vague – in the last words of the novel, it “hum[s] of mystery” (*R* 150).

The function of colours

The mutual permeation of opposing spheres is additionally illustrated in *The Road* by means of symbolically contrasting colours. As they correspond with the novel’s symbolism of light and darkness, they likewise characterize the survivors and foreshadow future events. When the boy spots a bearded hunter, towards the end of the story, the latter is “dressed in a gray and yellow ski parka” (*R* 147). This makes it problematic to classify him as either one of the “good guys” carrying

the fire or one of the cannibalistic “bad guys”. In effect, the consequences of this encounter are unclear and, but for a while, the tension increases and the narrative reaches its climax. Apart from the suspenseful uncertainty as to the man’s intentions, this clash of colours conveys a more universal message. It points to the fusion of the above-mentioned opposites in the survival-of-the-fittest situation. It thus symbolically characterizes the effective guardian of “the fire” carried “inside” the child.

In McCarthy’s narrative greyness and darkness signify devastation and this relates not only to the landscape of the post-apocalyptic world, but also to the atrocities imprinted in the mind. Against the overwhelming greyness in the description of the surroundings, any contrast sparsely introduced by the narrator appears significant. Colour black is reduced to a mere “streak” on the child’s fair cheeks: “The sunken cheeks streaked with black” (R 49) and, in this, one should recognize the father’s success – the fulfilment of his destiny. The boy’s potential – “the fire [...] inside” him is, in turn, symbolically represented as a “golden chalice” and, as such, must be guarded like treasure: “He [...] stroked his pale and tangled hair. Golden chalice, good to house a god” (R 38). As Lydia Cooper also notices, “the slow flush of colour spreading through the grim darkness of the novel [...] seems to counter the father’s increasingly despairing interior world, suggesting [allegorically] that the son may possibly succeed in bringing the ‘fire’ of sacred meaning back to the emptied vessels of his universe” (Cooper 2011: 149).

In the reality which looks “like the onset of some cold glaucoma dimming away the world” (R 2), where “everything covered with ash” and “dust” (R 11), and “nights dark beyond darkness” (R 2), the yellow colour of the guardian’s (hunter’s) jacket is easily noticed, and so does the light of the lamp, constantly carried by the father, and “the boy’s face sleeping in the orange light” (R 49). The warmth of these images arouses hope, additionally strengthened by the child repeatedly saying: “Okay”, “Yes. Okay”. The light continues flickering in McCarthy’s post-apocalyptic world: “No matter what” (R 60) and its subjectively perceived intensity translates into how one evaluates the likelihood of redemption and the very nature of rebirth in the reality presented.

Iconicity: the impact of McCarthy’s minimalistic style

McCarthy’s ascetic style in *The Road* proves functional. Not only does it correspond with the post-apocalyptic theme, in the manner which constitutes an interesting

example of iconicity in literature,¹⁸ but also emphasizes the “symbolic details camouflaged in the novel” (*Recenzja* 2008). It is the universal nature of McCarthy’s symbolism, thus accentuated, and the wide range of references associated with it, that make *The Road* a literary phenomenon which Lee Clark Mitchell describes as “register[ing] the triumph of narrative.” In McCarthy’s novel, as Mitchell further explains, “the mystery of words [...] in fragile formulations and equivocal evocations keep alive the possibilities of stories themselves” (Mitchell 2015: 205). The loss of resources in the world presented is reflected in the lexical layer of the narrative almost devoid of ornaments – “nature’s demise has withered language itself [...] antecedents and motivations shrivel in the shrivelling of language itself” – but, even if in *The Road* “words disappear with their referents, or otherwise die out from disuse, the narrative pulse of the novel resurrects possibilities” (Mitchell 2015: 208, 209).

In her review, Jane Maslin accurately observes that *The Road* “becomes a relentless cautionary tale with *Lord of the Flies*-style symbolic impact, marked by a dark fascination with the primal laws of survival.” As she further notices, “much of its impact comes from the absolute lawlessness” of the world presented (Maslin 2006), which corresponds to the “lawlessness” in terms of the novel’s punctuation and syntax. John Jurgensen describes McCarthy’s style as “muscular prose stripped of most punctuation” and at the same time notices “his painterly descriptions of violence” (Jurgensen 2009). All things considered, McCarthy’s minimalism in *The Road* contributes to the authenticity (iconicity) of the text, on the one hand, and the poetic impact of the message, on the other. The novel appears harsh and crude yet, in fact, it “hypnotizes the reader with its quality of being brittle and delicate” (*Recenzja* 2008). Its own language, as it seems, “challenges the very nihilistic logic that it gives representation to” (Bell 1988: 128)¹⁹.

Also Ashley Kunsza argues that “it is precisely in *The Road*’s language [its veil of symbolism and allegory discussed in this essay] that we discover the seeds of the work’s unexpectedly optimistic worldview” (Kunsza 2009: 58). She then rightly notices that the specific function of the novel’s language consists in “set[ting] both [the] characters and readers free from the ruin” (Kunsza 2009: 65) of the presented post-apocalyptic world. As Mitchell explains, *The Road* is “a dystopian novel that registers the end of culture [yet] becomes through its varying linguistic register a testament to cultural renewal itself” (Mitchell 2015: 205).

¹⁸ In relation to Tabakowska 2006: 9; iconicity defined as the unity of theme and structure, the agreement between the sense of a given utterance and its construction.

¹⁹ From Vereen M. Bell’s observations about McCarthy’s earlier novel: *Blood Meridian*, published in 1985; qtd. in Mitchell 2015: 206.

What deserves particular attention in *The Road* is the manner in which McCarthy tries, similarly to Emily St. John Mandel in her *Station Eleven*, “to cast a certain spell through the rhythm of [his] prose” (McCarthy 2014)²⁰. The novel magnetizes the reader with “its narrative rhythm of temporal ebb and flow, of flashbacks and dreams amid present consciousness,” skilfully tuned with its “stylistic swings amid prose registers” and its “fragmentary exposition sliding into rich lyrical outbursts” (quotes from Mitchell 2015: 206). In the context of post-apocalyptic fiction, the poetic quality of McCarthy’s style appears unique: it goes beyond the so-far established features of the genre.

Conclusion

In its symbolic and allegorical dimensions, which may be viewed as an alternative platform of added-on meanings²¹, *The Road* encourages a debate on the issues of redemption and rebirth in the post-apocalyptic world presented. Its pattern of symbolic elements, carefully selected for their dual message, extends from the first to the last paragraphs, which, due to their parallelism, constitute the double thematic and compositional frame of the narrative. At its very beginning and end, the novel (seen as a cyclical structure) compresses its key symbols, which then echo throughout the whole narrative and modulate its tone. Within this framework, the novel multiplies various contradictions (recognized as dualisms, oppositions, dichotomies and paradoxes) which result from the universal character of the adopted symbolism. All of this appears a well-planned strategy meant to gradually reveal the novel’s allegorical message and, through its vagueness, arouse controversy.

Cormac McCarthy’s *The Road* unfolds a narrative which juxtaposes its frequent mentions of despair, as well as its numerous descriptions of irreversible social and environmental destruction, with its range of ambiguous symbolic elements that persist in the text, are highlighted by the minimalistic language, and thus constantly encourage the reader to consider alternative options. In terms of novelty, in the context of other contemporary works of post-apocalyptic fiction, one should

²⁰ From an interview with Emily St. John Mandel on 12 September 2014; qtd. in De Cristofaro 2018: 2. As noticed by De Cristofaro (2018: 12), “*The Road* is a recurrent point of comparison for *Station Eleven* in academic analyses and reviews alike” (see e.g. Tate, 2017).

²¹ See Sławiński 1978: 9–22, on the levels of space in a literary work, including the layer of added-on meanings – additional meanings superimposed over the spatial representations or “connotations with a more or less clear symbolic character” (Sławiński 1978: 21).

regard the sophisticated manner in which *The Road*, with its seemingly simple style, balances the two spheres of its narrative and thus encourages the debate not only about the issue of redemption and rebirth in the post-apocalyptic world presented, but also about the influence of conscious human activity on the future of the world²² in more general sense. The significance of these spheres depends on the reader's perceptions and analytical skills as well as their different expectations and attitudes. This is precisely what constitutes the artistic quality of *The Road* described by Maslin as the balance between the novel's "pure misery" and "its stunning, savage beauty" combined with "fearless wisdom" (Maslin 2006).

Bibliography

- Abbott H. Porter (2002), *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge.
- Arystoteles, *Metafizyka*, in: Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, transl. Kazimierz Leśniak (1990), vol. 2, Warszawa.
- Bell Vereen M. (1988), *The Achievement of Cormac McCarthy*, Baton Rouge.
- Blurton Heather (2007), *Eotonweard: Watching for Cannibals in the Beowulf-Manuscript*, in: *Cannibalism in High Medieval English Literature*, The New Middle Ages. New York: 35–58.
- Boulevard Anaïs (2013), *L'imaginaire de la ruine dans la littérature contemporaine : l'exemple de The Road de Cormac McCarthy*, "Sociétés", 120 (2): 61–70.
- Buell Frederick (2013), *Post-Apocalypse: A New U.S. Cultural Dominant*, "Frame", 26 (1): 9–29.
- Cooper Lydia R. (2011), *No More Heroes: Narrative Perspective and Morality in Cormac McCarthy*, Baton Rouge.
- Cuddon John Anthony (2013), *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 5th edition, revised by M.A.R.Habib, Oxford.
- Cuddon, J.A., Preston, C. E. (1998), *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4th edition, London.
- De Cristofaro Diletta (2018), *Critical Temporalities: Station Eleven and the Contemporary Post-Apocalyptic Novel*. "Open Library of Humanities", 4(2): 1–26.
- Eco Umberto (1999), *Czytanie świata*, transl. Monika Woźniak, Kraków, Wydawnictwo Znak.
- Eliot T.S. (1919), *Hamlet and His Problems*, "The Athenaeum", no. 4665: 940–1.
- Ferber Michael (1999), *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge.
- George E.F. (1973), *The symbol of the lake and related themes in Fontane's Der Stechlin*, "Forum for Modern Language Studies", 9: 143–152.
- Guénon René (1981), *Man and his becoming According To The Vedānta*, New Delhi.

²² Which is itself the theme traditionally introduced in post-apocalyptic fiction; compare, e.g. Steven King, *The Stand*; Marek Baraniecki, *Cassandra's Head* (1985); Nevil Shute, *On the Beach* (1957); Andrzej Ziemiański, *Autobahn nach Poznań* (2001).

- Hoberek Andrew (2011), *Cormac McCarthy and the Aesthetics of Exhaustion*, "American Literary History", 23(3): 483–99.
- Josephs Allen (2013), *The Quest for God in The Road*, in: *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*, Cambridge, Cambridge University Press: 133–146.
- Jurgensen John (2009), *Hollywood's Favorite Cowboy*, "The Wall Street Journal. Arts and Entertainment", Europe Edition: November 20th.
- Kopaliński Władysław (1991), *Słownik symboli*, 2nd ed., Warszawa.
- Kowalski Piotr (1998), *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa.
- Kunsa Ashley (2009), 'Maps of the World in its Becoming': *Post-Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy's The Road*, "Journal of Modern Literature", vol. 33, no. 1: 57–74.
- Maslin Jane (2006), *The Road through Hell Paved with Desperation*, "The New York Times. Books", September 25th.
- McCarthy Cormac (2006), *The Road*, New York.
- Mitchell Lee Clark (2015), "Make It Like Talk That You Imagine": *The Mystery of Language in Cormac McCarthy's The Road*, "Literary Imagination", 17 (2): 204–227.
- Nalewajk Żaneta (2011), *Metafizyka w poezji najnowszej. Formy (nie)obecności*, "Tekstualia", nr 2 (25): 29–42.
- Nietzsche Friedrich (1993), *The Birth of Tragedy*, ed. M. Michael, transl. S. Whiteside, London.
- The Norton Anthology of English Literature* (2006), ed. S. Greenblatt, vol. 1, New York.
- Nycz Ryszard (1990), *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, "Pamiętnik Literacki", 81/2: 95–116.
- Nijakowski Lech M. (2018), *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*, Warszawa.
- Phillips Dana (2011), 'He ought not have done it': *McCarthy and Apocalypse*, in: *Cormac McCarthy: All the Pretty Horses, No Country for Old Men, The Road*, ed. Sara L. Spurgeon New York: 172–188.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekł. z jęz. oryg.* (1971), ed. Tomasz Bielski, Wacław Markowski, 2nd ed., Poznań–Warszawa.
- Richardson Brian (1991), *The Poetics and Politics of Second Person Narrative*, "Genre", 24 (3): 309–30.
- Scott Timothy (2006), *Weaving the symbolism of light*, "Vincit Omnia Veritas", 2.2: 1–11.
- Schuon Frithjof (2000), *Survey of Metaphysics and Esoterism*, Indiana.
- Sławiński Janusz (1978), *Przestrzeń w literaturze. Elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, in: *Przestrzeń i literatura*, ed. Michał Głowiński, Anna Okopień-Sławińska, Wrocław: 9–22.
- Skrimshire Stefan (2011), "There is no God and we are his prophets": *Deconstructing Redemption in Cormac McCarthy's The Road*, "Journal for Cultural Research", 15 (1): 1–14.
- Tabakowska Elżbieta (2006), *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*, in: *Ikoniczność znaku: słowo – przedmiot – obraz – gest*, ed. Elżbieta Tabakowska, Kraków: 7–13.
- Tate Andrew (2017), *Apocalyptic Fiction*, London.
- Thompson James (2011), *Lucifer's Tears*, New York.
- Zgorzelski Andrzej (1984), *On Differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature*, "Poetics Today", vol. 5, no. 2: 299–307.

Netography

- Chabon Michael (2007), *After the Apocalypse*, "New York Review of Books," vol. 54, no. 2, <http://www.nybooks.com/articles/archives/2007/feb/15/after-the-apocalypse> [accessed: 19.11.2010].
- McCarry Sarah (2014), *'I want It All': A Conversation with Emily St. John Mandel*, 12 September, <http://www.tor.com/2014/09/12/a-conversation-with-emily-st-john-mandel/> [accessed: 24.10.2018].
- Monbiot George (2007), *Civilisation Ends with a Shutdown of Human Concern. Are We There Already?*, "The Guardian" 30 October, <http://www.guardian.co.uk/commentis-free/2007/oct/30/comment.books> [accessed: 9.10.2021].
- Recenzja* (2008), "Dziennik Literacki", June 20th, <http://www.dziennik-literacki.pl/recenzje/M/47,McCarthy-Cormac,Droga> (accessed: 23.10.2021).
- Rossiter M.J.A. (2008), *The Road by Cormac McCarthy*, 3 February, <http://markrossiter.info/?p=13> [accessed: 9.09.2009].
- Ryan Matthew (2007), *The Dystopian Rendering of Ideology and Utopia in Cormac McCarthy's The Road*, in: *Demanding the Impossible: Utopia, Dystopia and Science Fiction*, Monash University, 5–7 December, <http://arts.monash.edu.au/cclcs/research/papers/dystopian-rendering.pdf> [accessed: 21.04. 2009].
- Symbolika jeziora* (2011), in: *Archeologia Pomorza*, http://archeopomorze.blogspot.com/2011_05_01_archive.html [accessed: 15.05.2011].

INTERPRETACJE LITERATURY POLSKIEJ

DOI: 10.31648/pl.7863

AGATA ROĆKO

The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences (Warsaw)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1948-8830>

e-mail: agata.rocko@ibl.waw.pl

Świat zmysłów w polskim pamiętnikarstwie XVIII wieku

The world of senses in eighteenth-century Polish memoirs

Słowa kluczowe: polskie pamiętnikarstwo, XVIII wiek, zmysły, postrzeganie świata

Keywords: Polish memoirs, 18th century, senses, perception of the world

Abstract

The article explains how eighteenth-century Polish memoirists perceived the outside world, which they depicted in their accounts. It addresses the question of whether it is feasible to identify in such extensive material, varied in terms of character and subject matter as well as marked by genological diversity, a rule that describes or organizes the external world according to the philosophy of sensualism popular in the Enlightenment. It also shows which senses are most often activated in the descriptions in the memoirs, what is most frequently perceived, how and why. These are the most important issues discussed in the article, which aims to analyse the rich Polish memoir literature of the eighteenth century.

Joseph Addison, sławny eseista pisał w „Spectatorze” w 1712 roku:

Człowiek o wykształconej wyobraźni ma dostęp do wielu przyjemności, których nie odczuwają ludzie pospolici. Może on widzieć rozmówcę w obrazie i uznać za miłe towarzystwo posągu. W jakimś opisie może znaleźć tajemne pokrzepienie, a rozległe widoki pól i łąk często przynoszą mu większe zadowolenie niż innym posiadanie majątku. W pewnym sensie wszystko, co widzi należy do niego, a wszystkie, nawet niecywilizowane części natury, sprawiają mu przyjemność: widzi on więc ten świat w innym świetle i odkrywa w nim mnóstwo wdzięku ukrytego przed ogółem ludzkości (cyt. za: Outram 2008: 56).

Tak miał postrzegać świat człowiek oświecony, który czytał, pisał, prowadził towarzyską konwersację i rozległą korespondencję, słuchał muzyki i oglądał obrazy, nabierał ogłady, obycia i dobrego gustu podczas swoistego *Grand Tour*, dzięki któremu stawał się znawcą sztuk pięknych, kultury antycznej, orientował się w najnowszych odkryciach geograficznych i naukowych, stawał się kosmopolitą i znawcą nie tylko kultury państw europejskich, ale i polityki, formy rządów, ustrojów, zagadnień socjologiczno-demograficznych.

Czy w polskich przekazach pamiętnikarskich odnajdujemy sensualną wrażliwość autorów?

W 1746 roku powstało dzieło *O pochodzeniu poznania ludzkiego* Etienne'a Bonnota de Condillaca (1715–1780). W przekonaniu autora nie ma idei, która nie byłaby nabyta i nie pochodziłaby albo bezpośrednio od zmysłów, albo z doświadczenia. Żaden wniosek myślowy nie może obejść się bez znaku (zob. Condillac 1787). Zawdzięczamy więc temu filozofowi ponowne odkrycie znaczenia języka jako narzędzia myśli i pośrednika w procesie poznania. Sensualistyczna teoria poznania zostaje związana z waloryzacją języka i włączona w historyczny proces rozwoju poznania (Condillac 1749). Najważniejszy jest jednak *Traktat o wrażeniach* z roku 1754. Condillac do sensualizmu Locke'a dodaje pojęcie stopniowego kształcenia zmysłów. Człowiek uczy się widzieć, smakować, odczuwać, dotykać...

Filozofię Condillaca najlepiej prezentuje szczegółowo analizowany przez niego przykład posągu, obdarzonego zdolnością odbierania wrażeń tylko jednego zmysłu. Zdaniem Condillaca, już ta jedna zdolność wystarczy, by posąg rozwinął w pełni życie umysłowe. Różnica w natężeniu wrażeń wytwarza uwagę, która pochodzi z postrzegania różnic; ślady poszczególnych wrażeń uruchamiają pamięć, a napływ kolejnych pociąga za sobą ich porównywanie, to zaś – sądzenie. W każdym wrażeniu zmysłowym są: przedstawienie (wytwarzające uwagę, pamięć, zdolność wyobrażenia, odróżniania, porównywania sądzenia i wnioskowania) i zabarwienie uczuciowe (wytwarzające: pożądanie, wolę, miłość, nienawiść, nadzieję i obawę) (Locke 1690: 242).

Jak więc w XVIII wieku postrzegali świat zewnętrzny polscy pamiętnikarze? Czy w tak obszernym materiale, o różnorodnym charakterze, tematyce, zróżnicowaniu genologicznym można znaleźć regułę ujmującą czy porządkującą świat zewnętrzny według popularnej w oświeceniu filozofii sensualizmu?

Analiza bogatego materiału pamiętnikarskiego nasuwa następujące wnioski oraz spostrzeżenia. W polskich pamiętnikach (zróżnicowanych gatunkowo) do końca XVIII wieku w opisie świata zewnętrznego (rzadko bowiem mamy zarejestrowany świat wewnętrzny) uruchomiony jest głównie zmysł wzroku, rzadziej

słuchu, rzadko węchu, a najrzadziej smaku. To, że pamiętnikarski świat zmysłów ogranicza się przede wszystkim do oddawania wrażeń wzrokowych, wiąże się z najczęściej występującą w ówczesnych relacjach pozycją narratora jako naocznego świadka wydarzeń. Tradycja staropolska nakazywała rejestrowanie ważnych dla danego rodu momentów, związanych m.in. z uroczystościami kościelnymi czy z udziałem w życiu publicznym. Opisy takich sytuacji przynoszące np. informacje dotyczące towarzyszących różnym wydarzeniom dekoracji okazjonalnych uwypuklały splendor magnata, jego pozycję oraz dominację. Poza tym, jak zauważa Adam Karpiński, patrzenie w dawnej kulturze było ulubionym zajęciem szlachcica ziemianina (zob. Karpiński 1983).

To, w jaki sposób przedstawiane są wrażenia wzrokowe, uzależnione jest w literaturze pamiętnikarskiej od osobowości autora, jego mentalności, wykształcenia, ale przede wszystkim od celu powstania danego zapisu. Osiemnastowieczne wspomnienia możemy podzielić – dość schematycznie i w sposób uproszczony – na pamiętniki „historyczne”, w których zmysł wzroku umożliwia uważną obserwację, zapamiętywanie, budowanie wyobrażeń, odróżnianie, porównywanie, sądzenie i wnioskowanie, oraz pamiętniki „osobiste”, w których dominuje zabarwienie uczuciowe, a wrażenia wzrokowe prowadzą w nich do opisu pożądania, miłości, nienawiści, nadziei czy obawy. Teksty reprezentujące pierwszy z wymienionych typów to m.in. Jędrzeja Kitowicza *Pamiętniki czyli historia polska* (Kitowicz 1971), pamiętnik Seweryna Łusakowskiego (Łusakowski 1952) oraz *Czasy Stanisława Augusta Poniatowskiego przez jednego z posłów Wielkiego Sejmu (Pamiętniki z ośmnastego wieku 1867)*. Do drugiej grupy zaliczyć można np. wspomnienia Franciszka Karpińskiego *Historię mego wieku i ludzi, z którymi żyłem* (Karpiński 1987) i *Pamiętnik...* Jana Nepomucena Kossakowskiego (Kossakowski 1895). Oczywiście podział ten wynika nie tylko z celu spisywania wspomnień, ale też czasu ich powstania czy zastosowania odpowiedniej formy, często wchodzącej w związek z literaturą czy esejem. Podział ten bliski jest również współczesnej próbie opisu relacji pamiętnikarskich, wyróżniającej postawę ekstrawertywną i introwertywną, jeśli zaś postawa pamiętnikarza ma charakter zmienny, można mówić o formie mieszanej.

W zależności więc od tego, czy dany pamiętnik jest, mówiąc metaforycznie, „historyczny” czy „osobisty”, zależy, czego dotyczą i czy w ogóle pojawiają się zapisy wrażeń, głównie wzrokowych pamiętnikarza oraz w jakim natężeniu. Podstawowym przedmiotem opisu w dziełach „historycznych” jest oczywiście zdarzenie. W opisie zdarzenia następuje zmniejszenie dystansu i próba oddania tego, co zostało przez pamiętnikarza uchwycone naocznie lub opowiedziane przez naocznego świadka – np. pamiętniki Krzysztofa Zawiszy (Zawisza 1862), Jędrzeja

Kitowicza (Kitowicz 1971), Marcina Matuszewicza (Matuszewicz 1986), Adama Jerzego Czartoryskiego (Czartoryski 1986), Tadeusza Konopki (Konopka 1993). Autorzy pamiętników „historycznych” najczęściej postrzegają i rejestrują strój bądź kostium (przy czym przeważnie jest to mundur lub ubiór oznaczający np. przynależność stanową, orientację polityczną itp.), gesty lub zewnętrzne przejawy uczuć, miny ludzi, postawy (zazwyczaj mężczyzn), okazjonalnie pogodę, przestrzeń wraz z tym, co ją wypełnia. Zdarza się, że jedyną utrwaloną na piśmie pozostałością po widzeniu jest rozmieszczenie przedmiotów lub osób w przestrzeni. Co ciekawe, oprócz zapisywania zauważonych obiektów, przedmiotów, mamy też ich lokalizację – opisy zorganizowanego przemieszczania się, czyli wjazdów, pochodów, procesji. Może to świadczyć o tym, jak ważne dla ówczesnych były święta i wszelkiego rodzaju widowiska. Należy też podkreślić szczególne znaczenie patrzenia w utworach o charakterze „historycznym”, ilekroć autor pisze, że coś widział, ma to podkreślić autentyczność prezentowanych informacji, a zarazem uwiarygodnić relację. Dzięki widzeniu piszącego do odbiorcy trafia prawda o świecie, historii, wydarzeniach, przefiltrowana oczywiście przez osobowość autora. Ta prawda historyczna, będąca celem omawianej kategorii pamiętników, w większości przypadków podporządkowuje sobie relację dlatego, że pojawiające się opisy służą nie tyle szczegółowemu przedstawieniu, ile podkreśleniu czy udowodnieniu czegoś, są związane i występują raczej rzadko. Zupełnie przeciwnie jest w pamiętnikach „osobistych”, w których opis występuje „bezinteresownie” i służy utrwaleniu konkretnej chwili lub osoby. Nie oznacza to, że w każdym utworze o charakterze relacji z własnego życia jest ich wiele lub są szczególnie bogate, jest ich jednak niewątpliwie więcej niż w relacjach historycznych. Spojrzenie pamiętnikarza obejmowało strój (czasami jako element charakterystyki lub opisu osoby, czasami zaś, podobnie jak we wcześniejszym przypadku, dla niego samego), ludzi (wydaje się, że częściej kobiety niż mężczyźni), gesty i ślady uczuć malujące się na twarzy lub wyrażone w zachowaniu, przedmioty, wnętrza (pokoje, salony, mieszkania), przestrzeń (zewnątrzne otoczenie dworów, ogrody, przyroda), czasem zwierzęta (szczególnie konie i psy), pojazdy (podobnie jak w zapisach historycznych wszelkie zorganizowane przemieszczanie się), okazyjnie pogodę, ciało (szczególnie zmiany spowodowane chorobą lub ranami), wreszcie lokalizację osób i przedmiotów w przestrzeni względem siebie. Oczywiście liczba i dokładność opisów zależy od tego, na czym koncentruje się narrator i jaki rodzaj pisania wspomnień wybiera – wspomnienia ku pocuczeniu potomnych czy swobodną gawędę, wyznanie „stylem Russa”, czy też opowieść o własnych przygodach. Ważne też są możliwości językowe pamiętnikarza w konstruowaniu i natężeniu deskrypcji. Podobnie jak we wspomnieniach

określanych jako historyczne pojawia się w pamiętnikach osobistych opis zdarzenia, dystans czasowy, jaki dzieli moment pisania od momentu dziania się, co sprawia, że w nich również dominuje relacja nad przedstawieniem unaoczniającym. Przedstawienie unaoczniające nie ma takiej wagi, jak w utworach historycznych. Warto też podkreślić, że wszelkie, najkrótsze nawet, wyjazdy w miejsca nieznanne, przede wszystkim za granicę, choć nie tylko, powodują wzmoczenie uwagi i intensyfikację postrzegania, co znajduje odzwierciedlenie w zwiększeniu liczby opisów (np. F. Karpiński, *Historia mego wieku...*, W. Fiszerowa, *Dzieje moje własne i osób postronnych...*, Tadeusz Konopka, *Historia Domu Naszego...*)¹.

Analizując tzw. „pamiętniki osobiste”, można zauważyć jeszcze jedną prawidłowość. W zależności od zawartych w nich pokładów intymizmu, szczególnie pod koniec XVIII wieku i na początku XIX, zaczynają pojawiać się zapisy, w których dominujące staje się postrzeganie zewnętrznego wyglądu człowieka poprzez uczucia, dlatego pamiętniki zamieniają się w autobiograficzne zwierzenia czy dzienniki intymne, w których odnajdujemy opisy miłosnych uniesień, np. Antoni Ostrowski, *Dziennik moich uczuć, czyli elegia serca* (1813) (Ostrowski 2012a) chorób, niestrawności, migren, bóleści, niemocy, np. Wilhelm Kaliński, *Dziennik 1787–1788* (Kaliński 1968); melancholii czarnej, np. Józef Kopeć, *Dziennik podróży...* (Kopeć 1995) czy wreszcie nawet opisy ciąży, położu, karmienia piersią, np. Antoni Ostrowski, *Życie najlepszej żony opisane przez czulego jej małżonka dla kochanych dzieci* (1814) (Ostrowski 2012b). Wówczas uruchamiane są wszystkie zmysły. Natomiast postrzeganie poprzez serce zaczyna zbliżać pamiętnikarzy do romantycznych uniesień i metaforycznych obrazów. Poznawane oraz rejestrowane pejzaże, widoki, dumania w świątyniach ogrodowych czy wzruszenia wynikające z obserwacji nowego, innego, ale jakże interesującego świata, nasycone są emocjami. Wówczas zmienia się kolorystyka, pejzaże nabierają pastelowych barw, nie są już tak nasycone kolorem, zaś pamiętnikarze wyrażają zadumę, namysł nad oglądaną rzeczywistością, refleksję socjologiczną, filozoficzną. Podróż w opisach przestaje być nużąca, świat widziany z okna karety, rozmywa się, by pamiętnikarz mógł zapisywać swoje wrażenia duchowe, czasem wywołane przez zapachy (np. kwiatów, traw, natury) czy dźwięki dochodzące z dalekiego już zewnętrznego świata (odgłosy z karczmy, z młyna, odgłosy miasta) uwikłanego w myśli i uczucia autora, które zaczynają w opisach i przedstawieniach dominować i zamykać ową zdarzeniowość i ekstrawertywność w intymny świat zwierzeń, modlitw, np. u Nepomucena Kossakowskiego, biskupa

¹ Zob. na ten temat: K. Leszczyńska, <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/widzenie-i-spi-sywanie-spojrze-nie-pamietnikarza-510/> [dostęp: 2.12 2021].

wileńskiego (1755–1808) w *Pamiętniku życia mojego zaczęty w Rzymie roku 1782* (Kossakowski 1895), refleksji filozoficznych i estetycznych, np. u Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej (Czartoryska 2006) czy Jana Potockiego (Potocki 1788).

Bardzo ważne jest też zagadnienie związane z tym, na co osiemnastowieczni pamiętnikarze zwracali szczególną uwagę i co przetrwało w zapisach. W przypadku opisu osób rozpoznanie następuje poprzez postrzeganie, często dość schematyczne, niekiedy ujawniające, zwłaszcza w ukazywaniu portretów, wpływ założeń szeroko pojmowanej fizjonomiki Johanna Caspara Lavatera (1741–1801), autora dzieła *Physiognomische Fragmente* (1775–1778). Fizjonomika Lavatera zakładała, że budowa ciała ludzkiego ma charakter semiotyczny i można na jej podstawie – zwłaszcza w odniesieniu do twarzy: oczu, ust, czoła, nosa, brody – wypowiadać się na temat psychiki człowieka, jego charakteru, czy jak mówiono w czasach twórcy: duchowego, moralnego oblicza; przy czym piękno zewnętrzne i brzydota miały świadczyć o takichże cechach wewnętrznych. W ten sposób, dochodzi do przekroczenia antropologii Kartezjusza, rozdzielającej duszę i ciało. I choć poglądy Lavatera są dość późne z lat osiemdziesiątych, to jednak widać w naszych pamiętnikarskich przekazach echo wcześniejszych przemyśleń Raffaella Santiogo, dla którego oczy są zwierciadłem duszy, czy Amadeo Modiglianiego, który obdarowuje malowane postaci jednobarwnymi, niezgodnymi z anatomią, bezosobowymi oczami, jeżeli nie zna ich duszy. W deskrypcjach osób na inne rzeczy zwracano uwagę, opisując kobietę, a na inne – mężczyznę. Bardzo często cały szereg wrażeń dotyczących niewieściego wyglądu sprowadzany był do wniosku całościowego i pamiętnikarz określał opisywaną postać jednym epitetem, zwykle pozytywnym (np. piękna, haniebnie piękna), obok takiego podsumowania w najkrótszych prezentacjach następny co do kolejności był wiek (młoda, stara), czasami utrwalone zostały informacje o sposobie poruszania się (np. wdzięczny) oraz o figurze. W przypadku opisów rozbudowanych najczęściej dochodziły informacje o cerze (kolor, rumieńce), oczach (kształt, kolor, oprawa), ustach, rysach twarzy, nosie, rzadziej czole, ważne były też wzrost, piersi, ręce, czasem jeszcze nóżka (red. Percival, Tytler 2005).

Przytoczny fragment autoportretu skreślony ręką Wirydianny Fiszerowej:

Piękną nigdy nie byłam, ale często bywałam ładną [...] czoło gładkie, twarzy nie szpeci, nos ani brzydki, ani piękny, usta mam duże, zęby białe, uśmiech miły i ładny owal twarzy [...] kibić mam wysmukłą, gors może za chudy, rękę brzydką, ale za to nóżkę prześliczną i wiele wdzięku w ruchach. Twarz moja podobna w tym do umysłu – największy obojga powab zależał na zręczności, z jaką umiałam podwoić ich wartość (Fiszerowa 1975: 120).

Co ciekawe, pamiętnikarka konfrontuje swój wizerunek z wyglądem podziwianej, zwłaszcza przez mężczyzn, Izabeli Czartoryskiej:

[...] nie mogłam odgadnąć, czym mogła ta pani wzniecać podziw powszechny. Oczy – widziałam – miała okrągłe, spojrzenie twarde, rysy pospolite, cera jej nie miała barwy ani nawet świeżości. Jednym słowem twarz w wieku nieokreślonym [...] Drobną defekt w budowie ciała ukrywała, pochylając się w jedną stronę i wspierając rękę na biodrze, co nadawało jej wygląd swobodny i wdzięczny (Tamże: 120–121).

Fischerowa w końcu dochodzi do wniosku, że może to powab słynnej arystokratki sprawiał, że mężczyźni odbierali ją jako kobietę efektowną i piękną.

Mężczyznę, podobnie jak kobietę, opisywano w pamiętnikach krótko jednym epitetem odnoszącym się do całości wrażenia, jakie sprawiał (np. urodziwy), lub do samej jego twarzy, oraz poprzez wiek. Nie bez znaczenia był też strój albo jakiś jego element (np. broń), wzrost (np. obsesyjnie przywoływany zbyt niski u Stanisława Augusta Poniatowskiego) i sylwetka (np. smukła), przy bardziej szczegółowych opisach dostrzegano również zarost, włosy i uczesanie, cerę, sposób „noszenia się” (tak jak w przypadku kobiety oceniano ruch), oczy i spojrzenie (np. surowe), nos, brwi, kształt twarzy.

Przytoczmy autoportret króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Autoportret to swoisty, wielostronny, który budował podobnie, jak inne portrety w pamiętnikach, wzorując się na *Memuarach Grande Mademoiselle* (Anny Marii Ludwigi, księżniczki Orleańskiej (1627–1693), księżnej de Montpensier (Orléans Montpensier 1746)². Warto przypomnieć autoportret stworzony w 1756 roku, a cztery lata później uzupełniony:

Zadowolony byłbym z postaci swojej, gdybym tylko był o jeden cal wyższy, nogi miał kształtniejsze, nos mniej orli, biodra węższe, wzrok bystrzejszy i zęby bardziej wydadne. Nie znaczy to, abym po wszystkich tych poprawkach, uznał, iż nader jestem piękny, ale nie pragnę wcale piękniejszym być, znajduję bowiem, że fizjonomię mam szlachetną i wielce wyrazistą, a w ruchach i całej mej postawie na tyle mi dystynkcji dostaje, bym uwagę zwracał. Mój wzrok krótki często jednak sprawia, iż na zakłopotanego i ponurego wyglądam, ale trwa to tylko chwilę, a kiedy minie, to bywa niestety, że zbyt dumną mam postawę. Świetne wychowanie, którym był odebrał, wielce mi pomaga niedostatki wyglądu mego i rozumu ukrywać i lepiej z nich korzystać, niż tego są warte. Dostyc mam dowcipu, aby w każdej rozmowie brać udział, ale nie zawsze i nie długo starczy mi wątku, żebym mógł konwersacją

² Poniatowski pisze o tym następująco: „Mówiliśmy raz o *Memuarach Grande Mademoiselle* i o portretach, które na końcu książki swym współczesnym nakreśliła. Dało mi to okazję, bym sam siebie opisał na jej żądanie” (*Pamiętniki króla Stanisława Augusta* 2016: 189). O sposobie portretowania postaci w pamiętnikach króla zob. Kostkiewiczowa 2015a: 25–52 i też 2015b: 94–124.

kierować, chyba że uczuć ona dotyczy albo sztuk wszelakich, do których natura wielkie dała mi upodobanie (*Pamiętniki króla Stanisława Augusta* 2016: 190).

Jak widzimy, Stanisław August znajduje swoją fizjonomię w należywym kształcie, mimo paru niedostatków urody, o których wspomina. Jest to portret isticie królewski. Dla porównania przytoczmy opis wyglądu Poniatowskiego, skreślony w *Podróży po Polsce* Williama Coxe'a w 1779 roku:

Król polski jest przystojnym mężczyzną o bardzo wyrazistej twarzy, ciemnej cerze, rzymskim nosie i przenikliwym spojrzeniu; odznacza się on wyjątkowo miłym sposobem bycia i odnosi się do ludzi z ogromną słodyczą, okazując wiele łaskawości miarkowanej poczuciem godności. Miał na sobie pełny ubiór galowy, o czym wspominał dlatego, że jest on pierwszym królem w tym kraju, który nie nosi narodowego stroju ani nie goli głowy według polskiego zwyczaju (Coxe 1963: 655).

Zobaczmy, jak przedstawia polskiego władcę ponad 10 lat później inny pamiętnikarz – Fryderyk Schulz:

Król Stanisław, gdym go pierwszy raz zobaczył, miał rok sześćdziesiąty pierwszy, ale po nim tego poznać nie było można. Wprawdzie cera jego nie ma już świeżości męskiego wieku, kolor jego w żółtawy wpada, a włosy siwieją, ale skóra nie pomarszczona, twarz pełna, oko żywe i pełne ognia, a zarazem łagodności i dobroci. Siła i bohaterstwo nie są cechami jego osobistości i ukształtowania, ale tym mocniej oznacza się polor, dowcip i wdzięk, których jest pełen. Ust piękniejszych widzieć trudno. Głos jego, bardzo czysty, łagodny i w rozmowie giętki, traci, gdy z wysiłkiem publicznie użyć musi.

Postawa króla jest średniego męskiego wzrostu, bardzo kształtna, okazuje nieco skłonności do utycia. Noga i stopa nadzwyczaj foremne i piękne. Męskiej ręki delikatniejszej i piękniejszych form nie widziałem. Trzyma się jeszcze po młodzieńczemu prosto, nie postrzegam w nim nigdy żadnej niezgrabności w chodzie i trzymaniu się, które często u innych trafiają się panujących, bo im niewolniczo dworacy i mistrze dworu nigdy nie śmieją uczynić uwagi, że z obowiązków królewskich wypływa dla obudzenia poszanowania nie okazywać się śmiesznymi (Schulz 1956: 314).

Jak widzimy, powyższy opis przypomina ten zawarty w autoportrecie monarchy.

Przeważnie opis zewnętrznych cech danego człowieka w pamiętnikach płynnie przechodził w charakterystykę wewnętrzną, tak jakby charakter odzwierciedlał się w wyglądzie lub sposobie zachowania, często też uwagi dotyczące obu tych sfer przeplatały się, tworząc spójną całość (można tu odnaleźć echa popularnej wówczas fizjonomiki). Dostrzegano i odnotowywano również uczucia

wyrażające się na twarzach poszczególnych osób, choć naturalnie bez szczegółów dotyczących tego, w jakich poruszeniach się odzwierciedlały. Wreszcie niektóre gesty, zwłaszcza te znaczące, świadczące o uczuciach rzeczywistych lub odgrywanych (np. na sali sejmowej) nie umykały uwadze pamiętnikarzy i wywierały wrażenie na tyle mocne, by potem znaleźć się w zapisie. Z pewnym upodobaniem opisywane były wszelkie zmiany na ciele spowodowane chorobą lub ranami (np. Jakub Filip Kierzkowski, *Pamiętniki* (Kierzkowski 1903)).

Zwierzęta opisywane były znacznie rzadziej (np. Józef Dominik Gąsianowski, *Pamiętniki* (Gąsianowski 1861)). Najważniejsza informacja to kolor umaszczenia, przeważnie zbiór poszczególnych dostrzegalnych cech skracany był do epitetu oceniającego, takiego jak w prezentacji osoby. Określano też rasę lub rodzaj (w przypadku konia np. szłapak) i rozmiar.

Jeśli chodzi o przedmioty, najczęściej zwracano uwagę na materiał, z którego były wykonane. W krótkich opisach informacja o tworzywie łączyła się z rozmiarem lub kolorem (przy czym kolory najczęściej wymieniane to złoty i srebrny, gdyż wiążą się z materiałem, z którego przedstawianą rzecz wykonano), czasami z ogólną oceną (np. drogi). Jeśli przedmiot składał się z części, wyliczano je (np. W. Fiszerowa, *Dzieje moje własne...*). Zdarzało się, że prezentację zastępowało określenie kraju, z którego pochodzi wzór prezentowanego obiektu (np. fuzyja francuska). W przypadku odzieży najczęściej wyliczano, co opisywana osoba na sobie miała, przy czym dostrzegano nie tylko sam strój, lecz także dodatki (np. biżuteria). Następną często spostrzeganą rzeczą był kolor, nieco rzadziej materiał. Często, gdy autorowi nie zależało na dokładnym odtworzeniu widzianego obrazu, ograniczał się do określenia rodzaju stroju (np. suknie chłopskie). Szczegółowe przedstawienia uwzględniały krój, ogólną ocenę, rozmiar, kraj pochodzenia.

Pomieszczenia najczęściej charakteryzowano przez wyliczenie znajdujących się w nich obiektów i określenie ich położenia, następnie uwzględniano materiały, z jakich były wykonane, i ich kolory. Wreszcie rozmiar wnętrza, kolory, jasność, ogólna ocena, czasem kształt. Budynki opisywano przez określenie ich położenia w krajobrazie, materiał, z którego zostały zbudowane, liczbę i rodzaje znajdujących się w nich pomieszczeń. Opis przestrzeni zresztą często ograniczał się do wymienienia wypełniających ją rzeczy (obiekty, rośliny, zabudowania) oraz osób i przedstawienia ich wzajemnego położenia.

W przypadku wszelkich form zorganizowanego przemieszczania się do pierwszorzędnych informacji należał skład i układ orszaku czy procesji, wymieniano także ubiory uczestników, oceniano lub opisywano (podobnie jak przedmioty) pojazdy. Stosunkowo najmniej uwagi poświęcano pogodzie.

Opisy zdarzeń łączyły w sobie prezentację działań z wybranymi elementami z powyżej opisanych, dobranymi w zależności od celu autora. W utworach o nastawieniu historycznym „naoczność” to wyłącznie środek potwierdzenia autentyczności relacji, wrażenia wzrokowe nie odgrywają znaczącej roli i przeważnie sprowadzane są do minimum (np. J. Kiliński, *Pamiętnik...*), w utworach o charakterze osobistym wszystko zależne jest od wrażliwości autora (np. *Pamiętniki* Marcina Matuszewicza nie obfitują w szczegóły wizualne) oraz języka, którym się posługiwały.

Drugim czynnikiem wpływającym na zapis wrażeń zmysłowych, zwłaszcza zmysłu wzroku, jest zasób środków językowych, związany z czasem powstania konkretnych utworów pamiętnikarskich. Ponieważ jedynym sposobem literackiej prezentacji doznań zmysłowych jest opis, autorzy spisujący swoje wspomnienia wcześniej nie mają do dyspozycji środków, które w osiemnastym stuleciu polska proza dopiero wypracowuje. Z tej przyczyny zaprezentowany obraz jest zwykle uproszczony. Utwory w języku francuskim zawierają opisy znacznie bardziej szczegółowe, gdyż ówczesny stan francuszczyzny dostarczał pisarzom sposobów dokładnego przedstawiania rzeczy (np. S.A. Poniatowski, *Pamiętniki króla...*). Poza tym autorzy pamiętników posługujący się biegle francuszczyzną byli świadomi wpływów sensualizmu obecnych w utworach literackich, szczególnie w różnego rodzaju powieściach czy choćby wcześniejszych pamiętnikach spisywanych w Europie po francusku. Nic więc dziwnego, że opisy autorstwa Wirydianny Fiszorowej, Stanisława Augusta Poniatowskiego, Jana Potockiego (Potocki 1959), Augusta Moszyńskiego (Moszyński 1970) czy Walerii Tarnowskiej³ są znacznie bardziej rozbudowane, m.in. dzięki wykorzystaniu rozwiniętej w siedemnastowiecznej Francji sztuki portretowania, której świadectwem były m.in. listy Pani de Sévigné (1971) czy *Pamiętniki* Margrabiny von Bayreuth (1973).

Bibliografia

Źródła

- Coxe William (1963), *Podróż po Polsce 1778* (1794,) tłum. Ewa Suchodolska, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. 1, oprac. i wstęp Waław Zawadzki, Warszawa.
- Condillac Étienne Bonnot de (1749), *Traité des systèmes*, Lozanna.

³ W. Tarnowska, *Mes voyages*, zbiory Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. przyb. 121, 122/52. Tekst ten do dziś nie doczekał się pełnego przekładu na język polski, a w wersji oryginalnej ukazał się w latach 1924–1925 w kolejnych numerach czasopisma „La Revue de Pologne” redagowanego przez Jerzego Mycielskiego.

- Condillac Étienne Bonnot de (1787), *Essai Sur L'Origine Des Connaissances Humaines: Ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain*, Paris.
- Czartoryska Izabela (2006), *Dyżansem przez Śląsk. Dziennik podróży do Cieplic w roku 1816*, przekł. z francuskiego, wstęp i przypisy Jadwiga Bujańska, Wrocław.
- Czartoryski Adam Jerzy (1986), *Pamiętniki i memoriały polityczne 1776–1809*, wybór, oprac. i wstęp Jerzy Skowronek, Warszawa.
- Czasy Stanisława Augusta Poniatowskiego przez jednego z posłów Wielkiego Sejmu*, w: *Pamiętniki z ośmnastego wieku*, t. VII (1867), Poznań.
- Fiszerowa Wirydianna (1975), *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błahych*, tłum. z franc. Edward Raczyński, Londyn.
- [Gąsianowski Józef] (1861), *Pamiętniki pułkownika Józefa Dominika Gąsianowskiego z r. 1793–1794*, Lwów.
- Kaliński Wilhelm (1968), *Dziennik 1787–1788*, oprac. Łukasz Kurdybacha, Wrocław.
- Karpiński Franciszek (1987), *Historia mego wieku i ludzi z którymi żyłem*, oprac. Roman Sobol, Warszawa.
- [Kierzkowski Jakub Filip] (1903), *Pamiętniki Jakuba Filipa Kierzkowskiego kapitana wojska francuskiego, kawalera krzyża Legii Honorowej, a na ostatku majora wojska polskiego 1831 roku*, Warszawa.
- Kitowicz Jędrzej (1971), *Pamiętniki czyli historia polska*, oprac. i wstęp Przemysława Matuszewska, komentarz Zofia Lewinówna, Warszawa.
- Konopka Tadeusz (1993), *Historia Domu Naszego. Raptularz z czasów Stanisława Augusta*, red. i oprac. Marek Konopka, Warszawa.
- [Kopeć Józef] (1995), *Dziennik podróży Józefa Kopcia brygadiera wojsk polskich*, oprac. Antoni Kuczyński i Zbigniew Wójcik, Wrocław.
- [Kossakowski Jan] (1895), *Pamiętnik ks. Jana Nepomucena Kossakowskiego, biskupa wileńskiego (ur. 1755–1808)*, wyd. J. Weysenhoff, „Biblioteka Warszawska”, t. 2.
- Lavater Johann Caspar (1826), *Physiognomy*, Londyn.
- Locke John (1690), *An Essay Concerning Human Understanding*, London.
- Łusakowski Seweryn (1952), *Pamiętnik zdeklasowanego szlachcica*, oprac. Adam Czartkowski, Warszawa.
- Matuszewicz Marcin (1986), *Diariusz życia mego*, oprac. i wstęp Bogdan Królikowski, komentarz Zofia Zielińska, t. 1–2, Warszawa.
- Moszyński August] (1970), *Dziennik podróży do Francji i Włoch Augusta Fryderyka Moszyńskiego architekta JKM Stanisława Augusta Poniatowskiego 1784–1786*, wybór i przekł. z francuskiego Bożena Zboińska-Daszyńska, Kraków.
- Orléans Montpensier Anne Marie Louise de (1746), *Mémoires*, vol. 7, Londyn.
- Ostrowski Antoni (2012a), *Dziennik moich uczuć, czyli elegia serca*, w: Elżbieta Zofia Wichrowska, *Twoja Śmierć. Początki dziennika intymnego w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*, Warszawa, s. 331–417.
- Ostrowski Antoni (2012b), *Życie najlepszej żony opisane przez czulego jej małżonka dla kochanych dzieci*, w: Elżbieta Zofia Wichrowska, *Twoja Śmierć. Początki dziennika intymnego w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku*, Warszawa, s. 259–331.
- Pamiętnik Seweryna Łusakowskiego* (1953), red. Adam Czartkowski, Warszawa.

- Pamiętniki króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Antologia* (2013), wybór tekstu Dominique Triaire, przekł. Wawrzyniec Brzozowski, wstęp Anna Grześkowiak-Krwawicz, red. Marek Dębowski, Warszawa.
- Pani de Sévigné (1981), *Listy. Wybór*, wyboru dokonał Wojciech Karpiński, przełożyli Michał Mroziński i Anna Tatarkiewicz, wstępem opatrzył Michał Mroziński, Warszawa.
- Potocki Jan (1788), *Voyage en Turquie et en Egypte fait en 1784*, Warszawa.
- Potocki Jan (1959), *Podróże*, zebrał i oprac. Leszek Kukulski, Warszawa.
- Schulz Fryderyk (1956), *Podróże Infantczyka z Rygi i Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793*, przekł. Józef Ignacy Kraszewski, wstęp i oprac. W. Zawadzki, Warszawa.
- Tarnowska Waleria, *Mes voyages*, zbiory Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. przyb. 121, 122/52. [Zawisza Krzysztof] (1862), *Pamiętniki Krzysztofa Zawiszy, wojewody mińskiego, 1666–1721*, oprac. J. Bartoszewicz, Warszawa.
- [Zofia Wilhelmina] Margrabina von Bayreuth (1973), *Pamiętniki*, tłum. Irena Wachlowska, przedm. Zofia Libiszowska, Warszawa.

Opracowania

- Karpiński Adam (1983), *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju*, Wrocław.
- Kostkiewiczowa Teresa (2015a), *Galeria portretów w „Pamiętnikach” Stanisława Augusta*, w: *Pamiętniki Stanisława Augusta i ich bohaterowie*, red. Anna Grześkowiak-Krwawicz, Warszawa.
- Kostkiewiczowa Teresa (2015b), *Pamiętniki Stanisława Augusta na nowo odkryte*, Warszawa.
- Leszczyńska Klara, <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/widzenie-i-spisywanie-spojzenie-pamietnikarza-510/> [dostęp: 2.12.2021].
- Outram Dorian (2008), *Panorama Oświecenia*, przekł. Joanna Kolczyńska, Warszawa.
- Percival Mellisa (1999), *The Appearance of Character: Physiognomy and Facial Expression in Eighteenth-Century France*, Leeds.
- Percival Mellisa, Tytler Graeme (red.) (2005) *Physiognomy in Profile: Lavater's Impact on European Culture*. Uniwersytet Michigan.

DOI: 10.31648/pl.7864

GRZEGORZ IGLIŃSKI

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

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

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

Miniaturowe romantyczne bestiarium. Robactwo i owady w twórczości Romana Zmorskiego

A miniature romantic bestiary: vermin and insects in the works of Roman Zmorski

Słowa kluczowe: romantyzm, robak, robactwo, owady, Roman Zmorski

Keywords: romanticism, worm, vermin, insects, Roman Zmorski

Abstract

The article presents a review of Roman Zmorski's works, focusing on the author's use of expressions related to insects and vermin. The goal is to determine the intensity of occurrence of such names (the scale of this phenomenon) as well as their functions and meanings. Consequently, the paper adopts the style of a documentation catalogue. It employs thematic criticism and takes a micrological approach. Zoomorphic connotations, images, metaphors and comparisons are considered in the context of the cultural tradition and the resulting symbolism. The conducted analysis indicates that the name "worm" is almost absent. Instead, the following terms are used: "vermin", "vermin desires", "little vermin", "larva", "caterpillar" and "leech". The most frequent terms are "butterflies" and "ants" ("chills", "tingles", "swarm"). Among the infrequently used names there are "flies" ("little flies"), "bees", "grasshoppers" and "locust". Also "insect" is a rare term, yet it is used in a specific way: to describe a man dreaming of a great thought and suffering because of discovering it. While these names sometimes update the traditional meanings connected with vermin and insects, they occasionally convey such an unusual sense.

W dawnych systematykach zwierząt istniała nazwa „robaki” (łac. *Vermes*). Użył jej po raz pierwszy jako nazwy naukowej (w randze gromady) szwedzki uczoney Carl von Linné (Karol Linneusz) w poszerzanej z wydania na wydanie monografii *Systema naturae...* (pierwsza edycja: 1735; dziesiąta, uznawana za początek nomenklatury zoologicznej: vol. 1–2, 1758–1759). Z kolei francuski

badacz, Jean Baptiste de Lamarck, w pracy *Histoire naturelle des animaux sans vertèbres* (prwdr. t. 1–7, 1815–1822, pol. *Historia naturalna zwierząt bezkręgowych*) wprowadził jednostkę bezkręgowców, a w niej usytuował robaki (łac. *Vermes*, fr. *Vers*) i owady (łac. *Insecta*, fr. *Insectes*). Nazwy „robak” używał później inny ewolucjonista – Charles Darwin, w rozprawie poświęconej dżdżownicom: *The Formation of Vegetable Mould through the Action of Worms, with Observations on their Habits* (prwdr. 1881, pol. *O tworzeniu się gruntu przez działalność robaków, z obserwacjami ich nawyków*). Jeszcze w *Słowniku języka polskiego*, „ułożonym pod redakcją Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego”, traktuje się robaka jako nazwę jednostki systematycznej (obowiązującej w zoologii):

Robaki są zwierzęta małe, bardzo ruchawe, miękkie, żadnych kości, chrząstek ani ości niemające; część im jaka odcięta odrasta nazad a osobnym staje ś. robakiem. [...] Liszki a. gąsienice owadu niewłaściwie nazywamy robakami (Niedźwiedzki 1912: 538)¹.

Nazwa „robak” straciła jednak swój naukowy status i obecnie występuje przede wszystkim w języku potocznym. Określa zarówno stworzenia, które kiedyś zaliczane były przez zoologów do robaków, np. glisty, pijawki, tasiemce, jak też larwy owadów, np. czerwia, pędraka, gąsienicę (Jura 2007: 553–554). Zdarza się jednak, że nawet owad w stadium dojrzałym może zostać nazwany potocznie „robakiem”. Nie musi to oznaczać negatywnego wartościowania – w tradycji ludowej za „bożego robaka” uchodziła pszczoła (Wróblewska 2018: 471–476). W literaturze granica między owadami a robakami również jest płynna. Większy zakres znaczeniowy ma sformułowanie „robactwo”, może bowiem obejmować – oprócz owadów i robaków – także inne zwierzęta, np. pająki (jeszcze w XIX wieku uważane za owady, a teraz za pajęczaki) i stonogi (zaliczane do skorupiaków). „Robactwo” oznacza nasilenie występowania w danym miejscu małych, pełzających, biegających, skaczących czy latających istnień – zwykle dokuczliwych i nieprzyjemnych.

Nasilenie obrazowania eksponującego robactwo, robaki i owady nastąpiło w dobie romantyzmu. Próbę klasyfikacji tej fauny z punktu widzenia interesującej romantyków problematyki śmierci przeprowadziła Ewa Grzęda, wyróżniając cztery kategorie stworzeń: owady jako konsumenci; owady, w które wcielają się

¹ Przytoczona definicja jest tożsama z tym, co podał wcześniej słownik Samuela Bogumiła Lindego (1812: 34–35). Wywodzi się z pracy Krzysztofa Kluka (1780: 405–406). O dziejach wyrazów „owad”, „insekt”, „robak”, „robactwo” pisze Marcin Maciołek (2013: 57–144).

dusze; owady będące zwiastunami śmierci; owady symbolizujące ludzką śmiertelność (Grzęda 2001: 181–190). Sporo napisano o świecie owadów w twórczości Adama Mickiewicza, jest to bowiem świat bogaty i gatunkowo urozmaicony. Zwróciła na niego uwagę Zofia Stefanowska (1973: 289–309; 1976: 42–64), a za nią poszli inni (Ważyk 1979: 36–37, 49–55; Kott 1991: 251–284; Axer 1991: 181–191; Nawarecki 1993: 7–26; Igliński 2016: 7–37; 2021: 209–239; Burta 2019: 129–144). W mniejszym stopniu rozpoznano obecność owadów i robaków w twórczości pozostałych wieszczów (Kubacki 1963: 235–241; Kowalski 2012: 253–282; Igliński 2020: 215–244). W pracach badawczych z zakresu polskiego romantyzmu (zarówno emigracyjnego, jak i krajowego) pojawiają się czasem uwagi na temat takich zwierząt w ramach analizowania jakiegoś szerszego zagadnienia, a zatem w sposób przyczynkowy.

O życiu i twórczości Romana Zmorskiego badacze nie zapominają: „[...] Zmorski ma swoje trwałe miejsce w historii literatury polskiej, która [...] co pewien czas powraca do jego biografii i twórczości” (Krukowska 2014: 29–30). Za jedną z najważniejszych publikacji w ostatnich latach należy uznać wydanie krytyczne dramatu *Lesław. Szkic fantastyczny* (Zmorski 2014). Praca zawiera nie tylko tekst dzieła, ale też dwa obszernie studia: Haliny Krukowskiej o *Lesławie* (2014: 13–59) i Jarosława Ławskiego o legendzie literackiej Zmorskiego (2014: 127–166), a ponadto przynosi inne utwory pisarza, wypowiedzi krytyki XIX-wiecznej o *Lesławie*, prace wspomnieniowe o autorze i – co bardzo istotne – szczegółową bibliografię. Zabrakło jednak w niej kilku ciekawych opracowań: Edwarda Pieścikowskiego (1965: 119–133; 1997: 221–241), Zbigniewa Szkolnickiego (1980; 1985), Piotra Roguskiego (1993: 97–103), Marty Ziółkowskiej-Sobeckiej (1995: 46–50), Artura Timofiejewa (1999: 405–418), Magdaleny Roszczynialskiej (2003: 257–266). Z najnowszych zaś szkiców, które ukazały się później niż bibliografia, wskazać trzeba prace: Magdaleny Chołojczyk (2016: 193–205); Renaty Majewskiej (2016: 205–231); Jarosława Ławskiego (2016: 11–31); Dominiki Skiby (2016).

Zamierzeniem niniejszego szkicu nie jest zatem przypomnienie osoby Zmorskiego, ale przegląd jego twórczości pod względem występujących w niej określeń związanych z owadami, robactwem i robakami. Praca ma na celu ustalenie intensywności (skali) występowania takich nazw, ich funkcji i znaczeń. Z tego powodu uzyskuje charakter katalogowo-dokumentacyjny. Ucieka się do krytyki tematycznej oraz ujęcia mikrologicznego (Nawarecki 2003). Opiera się w istocie na kryterium funkcjonalnym i kryterium powtarzalności, czyniąc warstwę rejestracyjną niezbędną podbudową. Zoomorficzne skojarzenia czy wyobrażenia, metafory, porównania rozpatrywane są przez pryzmat tradycji kulturowej

i utrwalonej przez nią symboliki, dzięki czemu można pokazać to, co w realizacjach Zmorskiego wykracza poza ten krąg konwencjonalnych ujęć i znaczeń, jak też ujawnić sposób funkcjonowania (żywołność) znanych przedstawień w zmienionym kontekście – lub ich brak tam, gdzie zwykły występować. Skupienie się na zoomorficznych „drobiazgach” niewątpliwie jest jakimś zawężeniem perspektywy badawczej, analizowaniem tekstów w pewnym zakresie, jednak pozwala już na takim przeglądowym etapie dowieść, w jakim stopniu Zmorski pozostaje dłużnikiem tradycji kulturowej, literackiej, romantycznej, a na ile ją przekracza. Odkrycie czegoś niespodziewanego powinno skłonić do dalszych, bardziej już pogłębionych badań nad tym poetą – uzmysłwić, że wart jest uwagi. Rozważania niniejsze obejmują całość opublikowanej (oryginalnej i tłumaczeniowej) twórczości literackiej Zmorskiego, jednak ramy pracy nie pozwalają na szersze analizy (np. w planie ideowym lub gatunkowym). Wprowadzone wytluszczenia nazw służą większej przejrzystości stwarzanej siatki mikrologicznej.

Wydawałoby się, że zagęszczenie motywu robaka wyróżniać będzie dramat Zmorskiego *Lesław* (powst. 1843, prwdr. całości 1847), nazwany przez Marię Dernałowicz „paradą makabry, paradą frenezji” (1988: 239)². Tak jednak nie jest – to pierwsza z niespodzianek. Występują charakterystyczne dla sztafażu romantycznego zjawiska: noc, cmentarz, trumny i trupy (na dodatek ożywające, aby „żywych żarły” i piły krew). Obrazowanie nie przytłacza, choć może zaskoczyć czytelnika nieznaną tego rodzaju poetyki.

Cały kosmos w utworze Zmorskiego to przestrzeń czarnocmentarna, ponura, gdzie odbywa się pożeranie żywych przez powstającą z grobów zgrają upiórów [...]. Odносimy wrażenie, że [...] następuje nieustanne pomniejszanie bytu przez śmierć, jego ubywanie, bo przechodzi on w próchno, proch, zgniliznę, najniższe stany materii, której – o dziwo – Zmorski nie pozostawia w ziemi, w grobach, ale czyni współuczestniczką jakiejś koszarnej ewolucji wampirycznej (Krukowska 2014: 15, 17).

Robaków więc w zasadzie nie ma. Wskazać można fragment wypowiedzi Nieznajomego (Szatana) na początku utworu, traktującej o wyższości istniejącego piekła (jako ratunku przed śmiercią) nad nieistniejącym niebem. I tu druga niespodzianka – „robacze żądze” (dręczące jak robak lub właściwe robakom), blade, pospolite i poziome, przeciwstawione żądzom „górnym”, wielkim, ponadziemskim:

² Pierwsze recenzje i opinie o *Lesławie* omawia Edward Pieścikowski (1964: 69–70). Z nowszych opracowań zob. Roguski 1993: 97–103; Timofiejew 1999: 405–418; Chołojczyk 2016: 193–205.

Piekło to klątwa niczym nie zmazana,
 Wiecznie ciężąca na duchach tych,
 Co ogniem żądz, uczuć górnością
 Zdeptali blade **robacze żądze**,
 I karle tłumy uczucia. – Tak!

(Zmorski 2014: 70)

Lesław, uważając siebie za kogoś wyższego od skarłałego tłumy i jego niskich pragnień, łatwo ulega kuszeniu i uznaje piekło za swoje przeznaczenie (Krukowska 2014: 38, 40). A oto fragmenty wypowiedzi samego Lesława: „Martwym mnie kołem rzeczywistość blade / Oprzędła wkoło, jako **liszka kwiat**” (Zmorski 2014: 84)³; „Cóż znaczy pociąg niewypowiedziany, / Że wszystko, co się innych światów **larwą** / Zdaje, nadprzyrodzoną co poświeca barwą, / Z bliskaśmy dotknąć, z bliska poznać radzi?” (tamże: 89) – tutaj prawdopodobnie nie chodzi nawet o larwalną postać owada, ale o marę, upiora czy widmo bądź ewentualnie o maskę. Bohater postrzega świat jako pracujący bez przerwy „młyn śmierci”, śmierć jest tylko złudzeniem nieistnienia – w istocie nic ostatecznie nie ginie, ale wiecznie się rozkłada albo bez końca jest pożerane (za życia i po zgonie):

Okropnie! – Wszak to zgraja upiorów powstaje
 Na żer swój krwawy! – Więc z końcem żywota,
 Bytu się jeszcze nie kończy przekleństwo?
 Śmierci kosą przecięte, ono się jak gad
 Zrasta znowu – żyje znów! –

(Tamże: 111)

Robaków wprawdzie brak w tym obrazowaniu, ale jest bestiarius natury, a wewnątrz niego człowiek, któremu bliżej do zwierzęcia niż do Boga. Sam dla siebie stanowi zagrożenie, ulegając wrodzonym instynktom.

Trup w Lesławie to nie ciało, które nieodwracalnie upadło w ziemię, ale dwuznaczna materia przejściowa, bo zawracająca z grobu z powrotem na krwawy żer. To krew żywych okazuje się płynem życia trupów-wampirów, odradzających się gadów. W łonie ziemi, jak stwierdza Lesław, odbywa się wroga człowiekowi re-kreacja

³ Równie negatywny wydźwięk ma pajęczyna, przykładem wiersz *Sny i zbudzenia*: „Wtedy czarna nieufność, niby pajęczyna, / Wkoło serca się grubym całunem rozpina” (Zmorski 1900: 70); oraz baśń *O siedmiu krukach*: „Ale diabeł, co siedząc w kącie izby, uwinięty w starą pajęczynę, na wszystko bacznie uważał [...]” (Zmorski 1900: 798). Pozbawiona takiej negatywności jest „jesien na przędza pajęcza” w wierszu *O mroźnym ranku* (Zmorski 1900: 105) oraz „złota pajęcza mgła”, czyli świat ludowych podań – nazwany w ten ciekawy sposób w opowieści *Dzień dwudziesty trzeci czerwca* (Zmorski 1900: 777).

form. [...] Gwałtowne starcie Lesława ze śmiercią ma charakter czy cechy archetypicznej walki człowieka z potworem [...] – zbroczona, rozwartą paszczką śmierci [...] przypomina monstrum, potwora z pierwotnej dzikiej fazy natury. Wygląd śmierci kojarzy się z metamorfozą człowieka w straszne zwierzę, świadczy o regresie do pierwotnego, dzikiego i odrażającego poziomu istnienia, ze skłonnością do ludożerstwa, wampiryzmu (Krukowska 2014: 55–56).

Mądrość ludzką Lesław nazywa „ciemnym labiryntem”, a chwilę potem – następna niespodzianka – barwnym motylem. To drugi rodzaj kolistości i złudzenia. Nie dotyczy bytu, ale poznania. Człowiek znajduje się zatem w podwójnej pułapce. Poszukiwanie absolutnej, niepodważalnej prawdy przypomina kręcenie się w kółko:

Mądrość, to lśniące próchno leszczynowe –
Dotkniesz, rozsypie się w proch.
To **motyl** skrzący barw tęczyowych blaskiem;
Bieżysz jak dziecko łakomie – ostatnie
Siły wytężasz, by pojmać dziw świetny –
Zaledwieś ujął, blask uroczy znikł. –
(Tamże: 68)

Po raz kolejny Lesław wspomina o motylach podczas rozmyślań o miłości. Wiosna, a wraz z nią cała przyroda, wybrzmiewa miłosnym hymnem, na którego tle bohater silniej odczuwa swoją samotność: „**Motyli**, woniejących powiewów rój młody / Bujał [...] rozkosznie – jak dzieci po łące, / Jak anieli po niebie” (tamże: 75). Zestawienie motyli z dziećmi i aniołami, akcentujące niewinność, kontrastuje z miłosną żądzą bohatera.

W utworze-oskarżeniu *Żółwie*. (*Napis na żółwiej skorupie*), mającym pierwotnie tytuł *Wiersz napisany na żółwiej skorupie* (prwdr. 1844), wyrzuca się roszakom bezczynność, brak rewolucyjnego zapału, opieszałość, pozorność działań, strachliwość, dzięki czemu utrwała się tylko wroga rzeczywistość⁴. Taka postawa prowadzi do zguby, zagłady na własne życzenie, zepsucia duchowego, wydania na pastwę robactwa i kruków:

Za każdym wstrętem, duch ich trwoży się i waha,
Jako ptactwo na widok łachmannego stracha –
Że zanim się do celu doczołgną, to wpierw
Robactwu się i krukowi uczyni z nich ścierw.
(Zmorski 1900: 87)

⁴ Nie jest to odosobniony utwór w dorobku Zmorskiego skierowany przeciwko życiu bezideowemu (zob. Pieścikowski 1964: 56).

Uwaga o robactwie znalazła się w historyczno-topograficznym opisie *Miasto Czersk* (powst. 1848, prwdr. 1849) z tomu *Domowe wspomnienia i powiastki. Zbieranina* (prwdr. 1854). Chociaż stwierdza się tu fakt utraty przez opisywaną miejscowość wcześniejszego znaczenia, to podkreśla się poetycki urok Czerska. Nie widać w nim rozkładu i zgnilizny:

Czersk jest dzisiaj jednym z najlichszych miasteczek Mazowsza. [...]

Jak bądź jednakże smutnym jest ten widok, nie sprawia przecież przykrego wrażenia wstrętu i obrzydzenia, zwykłego w podupadłych, zwłaszcza przemysłowych miastach, brudnych, dusznych, szmatami dawnego zbytku świecących spod **robactwa** i błota. Dobroczynne rolnictwo bujną zielenią zakrywa gruzy ohydne, najuboższą zagrodę chroni przed brudną nędzą i stroi w kwiaty poezyi (Zmorski 1900: 767).

W baśni *O siedmiu krukach* (powst. 1850, prwdr. 1854) z tego samego tomu pojawia się stosowane często wobec dziecka określenie „robaczek”. Tym mianem nazywa główną bohaterkę – dziewczynę szukającą swoich zamienionych w kruki braci, wygnanych na kraj świata – piastunka Miesiąca: „O, mój ty biedny **robaczku!** [...] ty ani sobie pomyśleć możesz co ciebie czeka za droga!” (Zmorski 1900: 802). O morskim robactwie mówi z kolei jeden z braci dziewczyny, uskarżając się na nieszczęsny los:

A my oto, drugi rok już, trawim nasze młode lata na tej nagięj opoce, nie widząc ludzkiego oblicza, nie słysząc tylko plusk morza i wycie wichru, jako prawdziwe kruki zmuszeni karmić się morskim **robactwem** i na wpół zgniłą rybą z morza wyrzuconą! (Tamże: 805).

W poemacie *Wieża Siedmiu Wodzów. Pieśń z podania*⁵ (prwdr. 1850) tytułowi wodzowie postanawiają przed śmiercią wznieść wieżę sięgającą nieba, aby upamiętnić siebie i zostawić dla potomnych „na dziw i cześć” coś trwałego i wielkiego, co przypominałoby o tożsamości narodowej, było skarbnicą istotnych dla życia narodu wartości, jednoczyło naród, stanowiło oparcie, źródło mocy, nadziei i wiary, znak orientacyjny wskazujący drogę postępowania lub zbawczą ideę. W Biblii wieżą obronną jest Bóg: „[...] Ty jesteś dla mnie obroną, / wieżą warowną przeciwko wrogowi” (Ps 61 [60], 4). W utworze Zmorskiego budowniczy wieży (drużyna wojów) przypominają mrówki-robaki:

Jak więc w **mrowisku**, gdy się **robacy**,
Kwapiąc około wiosennej pracy,

⁵ Utwór „jest sumą różnych motywów wziętych z wielu podań, a spojonych literacką fikcją” (Pieścikowski 1964: 72).

Rzeszą dokoła wysypią czarną:
 Takowym tutaj męże przykładem,
 Takim pośpiechem i zgodnym ładem,
 Ku przedsięwziętej pracy się garną.
 (Zmorski 1866: 66)

Dwukrotnie zostały wprowadzone do tekstu muszki. Kiedy wodzowie opuszczają naród, wznosząc się na wieży ku niebu, cichnie magiczna muzyka ich srebrnych gęśli:

Tylko, zśród ciszy, gęśli i pienia
 Płyną z wysoka ostatnie brzmienia,
 Zmięszane w ledwie słyszalny dźwięk,
 Jak srebrny **muszek** wiosennych brzęk,
 Lub szmer kwitnącej trawy na łące,
 Gdy ją rozwija słońce wschodzące...
 (Tamże: 75)

Zanikający dźwięk nie oznacza ginącej nadziei, przeciwnie – skrywa nadzieję wiosenną. Tak pobrzmiewa zapowiedź powrotu wodzów, którzy swoim graniem obudzą w przyszłości ducha walki w narodzie, gdy zło opanuje świat. Wieża, niewidoczna dla śmiertelnych, stoi przez wieki, lecz czasem nocą świadczy o jej istnieniu światło gwiazd i cicha muzyka srebrnych gęśli:

Olbrzymia wieża stoi, jak mara.
 Ale czar na nią taki rzucony,
 Że jej nie dojrzy człowiek wcielony;
 [.....]
 Tylko w pogodne dni, nocną porą,
 Na głowach wodzów hełmów siedmioro
 Siedmią gwiazd drobnych miga z jej szczytu,
 Wśród gwiazd drugich, z nieba błękitu.
 Tylko czasami z wyżyn podniebnych
 Czarowne echo gęśli ich srebrnych,
 Zmięszane w ledwie słyszalny dźwięk, –
 Jak srebrny **muszek** wiosennych brzęk,
 Lub szmer kwitnącej trawy na łące
 Gdy ją rozwija słońce wschodzące, –
 Zaleci wespół północnej ciszy.
 (Tamże: 76)

Wieża Siedmiu Wodzów przyniosła popularność Zmorskiemu, tak jak wiersz *Anioł-niszczyciel* (prwdr. 1842). Reszta jego skromnego dorobku poetyckiego

została przesłonięta przez działalność translatorską – autor zdobył uznanie jako tłumacz ludowej poezji serbskiej. Pod koniec życia dokonał także swobodnego przekładu utworu serbskiego dyplomaty, poety i dramaturga Matije Bana (serb. Матија Бан): *Мейрима или Бошняци. Позоришно дѣло у петъ раздѣла* (powst. 1849, prwdr. 1851, pol. *Mejrima albo Bośniacy. Dzieło teatralne w pięciu rozdziałach*)⁶. Określenie „robactwo” wprowadza Zmorski w wypowiedzi jednego z dostojników tureckich, dyskutujących o sułtańskim zarządzeniu (akt I, sc. 1):

Доста, Богме, гдѣ и саслушасмо;
Него баци то сметлиште тамо
Гдѣ и друге Стамбулске фермане
Прахъ покрива а **гризлице** еду.
(Ban 1851: 5)

Dość, żeśmy go cierpliwie słuchali.
Teraz rzuć go na to samo śmiecie,
Gdzie już tyle stambulskich ukazów
Proch ukrywa i **robactwo** toczy.
(Zmorski 1900: 589)

Żywan – w rozmowie z Ali baszą, który ofiaruje mu swą córkę Merimę za żonę, pod warunkiem przyjęcia wiary muzułmańskiej – nie potrafi wyrzec się swojego chrześcijańskiego wyznania i uznaje siebie za niegodnego daru. Swoją małość podkreśla poprzez zestawienie z mrówką (akt I, sc. 9): „Ты си великъ и силанъ господарь, / А я ситный прама теби **мравакъ**” (Ban 1851: 33). Zmorski zastąpił mrówkę robakiem (akt I, sc. 7): „Tyś potężny pan na Bośnię całą, / А ja – drobny **robak** u nóg twoich” (Zmorski 1900: 616).

Podczas narady w domu Ali baszy jeden z obecnych gości skarży się, że gospodarz wypowiada się enigmatycznie. Zarówno w oryginale (akt III, sc. 3), jak i w tłumaczeniu (akt III, sc. 1) próby uchwycenia sensu przypominają bohaterowi łapanie much w ciemnościach:

Нут! падосмо опеть у витиства,
Да **мушице** хватамо по мраку.
Окани се твоиохъ прича', пашо,
И што мислишь изреци намъ ясно.
(Ban 1851: 88)

⁶ Przekład Zmorskiego, zatytułowany *Merima, czyli powstanie w Bośni. Tragedia w pięciu aktach z serbskiego*, ukazał się w latach 1866–1867 w „Przeglądzie Powszechnym” – czasopiśmie „naukowym, literackim i artystycznym” wydawanym w Dreźnie. W pięciu zeszytach tego periodyku publikowane były osobno poszczególne akty tłumaczonego przez poetę dzieła.

Znów wracamy tedy do zagadek!
 Każesz **muchy** łapać nam po zmroku!
 Porzuć, baszo! twoje przypowieści,
 A otwarcie, co masz mówić, powiedz!
 (Zmorski 1900: 648)

Więszą wiernością charakteryzują się przekłady serbskich pieśni, chociaż i wśród nich zdarzają się poważne zmiany⁷. Zmorski oparł się głównie na trzech pierwszych tomach zbioru, który opracował Vuk Stefanović Karadžić (serb. Вук Стефановић Караџић), serbski językoznawca i etnograf. We wprowadzeniu *Słowo o narodowych pieśniach serbskich i niniejszym ich przekładzie* (prwdr. 1852) poeta charakteryzuje źródła, z których korzystał (Zmorski 1900: 188–189). W kilku tłumaczonych utworach powtarza się to samo nieoczekiwane skojarzenie ludzkich brwi z morskimi pijawkami. Oto fragment opisu panny na wydaniu w wierszu *Удаја сестре Љубовића*: „Очи су јој два драга камена, / А обрве морске **пијавице**” (Karadžić 1894: 529). W dwutomowym zbiorze Zmorskiego *Narodowe pieśni serbskie*, opublikowanym w 1853 roku, tekst otrzymał tytuł *Wesele Hajkuny, siostry Beja-Ljubowicza*: „Оczy u niěj – два drogie kamienie, / Brwi – dwie czarne morskie **pijawice**” (Zmorski 1900: 345; por. Zamarski 1853: 2, 188). Część tej pieśni włączył Zmorski do przekładu dramatu *Merima, czyli powstanie w Bośni*, mimo że w oryginale sztuki nie występuje. Pieśń śpiewa muzułmanin Jussuf (Zmorski 1900: 678–679).

W podobny sposób swoje piękno przedstawia bohaterka utworu *Дјевојка сама себе онуцује*, któremu Zmorski nadał tytuł *Dziewczyzna Smederewska*:

Јеси л' иш'о покрај мора?
 Јес' видео **пијавице**?
 Онаке су обрвице.
 (Karadžić 1891: 341)

Byłeś kiedy ponad morzem?
 Widział morskie **pijawice**?
 Takie gładkie są brwi moje!
 (Zmorski 1900: 398; por. Zamarski 1853: 2, 301)

Równie interesujący jest przykład kolejny. W wierszu *Сестре без брата*, zatytułowanym przez Zmorskiego *Siostry bez brata*, bohaterki tworzą wizerunek

⁷ „Wypada przyznać, że liczba dokonanych przez Zmorskiego przekładów jest imponująca, a większość z nich mieści się w granicach poprawności, wiele ma wysoką wartość artystyczną, lecz niektóre zawierają istotne błędy i czasem dalece odbiegają od pierwowzorów” (Lis-Wielgosz 2016: 178–179). Por. Jakóbcówna 1965: 61–97.

brakującej im osoby, używając tego, co dla nich najcenniejsze (jedwabiu, drogich kamieni, pereł) oraz tego, co przesądza o urodzie (bukszpan, pijawki):

Двије сеје брата не имале,
 Па га вију од бијеле свиле,
 Од бијеле и још од црвене;
 Струк му међу дрво шимширово,
 Црне очи два драга камена,
 Обрвице морске **пијавице**,
 Ситне зубе два низа бисера.
 (Karadžić 1891: 234)

Dwojga siostrom brata niedostało;
 Tak z jedwabiu brata sobie wiją,
 W pół z białego, przez pół z czerwonego.
 Zamiast oczu dają dwa brylanty,
 Dwie **pijawki** morskie za brwi krucze,
 Dwa pereł rzędy zamiast zębów białych.
 (Zmorski 1900: 382; por. Zamarski 1853: 2, 265)

W twórczości Zmorskiego nazwa „owad” prawie nie występuje. Wyjątkiem jest wiersz *Myśl* (prwdr. 1843), w którym odgrywa istotną rolę:

[...] *Myśl* stanowi prawdziwą niespodziankę w polskiej poezji krajowej. *Myśl* przedstawiona jest tutaj jako czarodziejские kwiecie, które okazuje się krwiożerczą rośliną, wampirem duszącym swoje ofiary i żywiącym się ich ciałem i duszą. Jest to utwór o męce, na jaką skazany jest człowiek myślący odważnie i do końca (Dernałowicz 1988: 235).

Owad byłby zatem wyobrażeniem człowieka złaknionego pięknej, szczytnej, wielkiej myśli (idei) – jednak jej odkrycie powoduje, że nie może już się od niej uwolnić, zatrzuwa mu ona życie, nie przystaje bowiem do rzeczywistości, wypalając wewnątrz próby przeobrażenia jej w czyn⁸.

Kwiat [...] rozwinięty, lśniący łą słodczy,
 Jak wpół z szat obnażony biały gors dziewiczy,

⁸ Por. wiersz *Na zwaliskach zamku w Czersku* (powst. 1840, prwdr. 1842 pt. *Na ruinach Czernieckiego Zamku*), optymistyczny w swej wymowie – podmiotowi udaje się osiągnąć szczyt:

I nagle dziwaczna, szalona, zuchwała
 Myśl-żądza mi w głowie i sercu zawrzała:
 Na baszty olbrzymiej wybiegły szczyt wnijść,
 I w pamiętce z niego zerwać dębu liść.
 (Zmorski 1900: 60)

Przynęca do rozkoszy, – łakome biesiady
 Siadają w nim ucztować skrzydlate **owady**.
 Lecz za ledwie słodkiego dotknęły kielicha,
 Kwiat, co jak rozbójnik na łup tylko czyha,
 Balsamicznym je swoim całunem obwija,
 I wonnemi uściski zdradziecko zabija.
 (Zmorski 1900: 57)

Utwór nazwano „parabolą o wampiryzmie myśli romantycznej” (Janion 1984: 263), mającej szatański i zwodniczy charakter (Krukowska 2014: 42–43). Upiorność myśli, wskazana w ostatnich wersach tekstu: „Myśl-upiór, życiem ofiar żywi się i tyje” (Zmorski 1900: 57), okazuje się paralelna wobec przekonań zawartych w *Lesławie*. Zamiast wabiącego kwiatu („myśli czarodziejskie kwiecie”) jest w tym dramacie Dziewica-Chmura:

[...] skrzydlata myśl poety, [...] jakaś wieczna tęsknota artysty, [...] jakaś żądza miłości nieziemskiej, idealnej, która, oddalając od życia realnego, ludzkiego, okazuje się ciemną, zdradliwą, zabijającą siłą, choć najpierw, mocą omamienia, wydaje się czymś niezwykle świecącym, unoszącym wzwyż (Krukowska 2014: 39).

Miłość przegrywa z myślą, ale to myśl – jak ją nazywa bohater – błyskawica. Umożliwia chwilowe i nagłe ujście prawdy, a więc nie jest narzędziem poznania racjonalnego, lecz „błyskiem porażającym rozum”, „zamętem bezdennym szaleństwa”:

Myśl zrywająca „kotwięc rozumu” może być zatem określona jako jakaś pełnia świadomości [...], wyłamująca się z granic ludzkiego rozumu, jako nieludzki już [...] pierwiastek tkwiący w człowieku, a szerzej – w całej naturze (Timofiejew 1999: 414).

Myśl rozświetla tajemnicę istnienia, demaskuje świat, ukazuje otchłań nocy i zła.

Można taką myśl nazwać duchem negacji ontologicznej, odsłaniającym byt [...] w jego strasznej prawdzie [...]. Mówiąc językiem poezji, wszystkie marzenia ludzkiego ducha obleka ona w kir, pogrąża w ciemną czeluść zwątpienia, które jest groźbą wciągnięcia myśli w tę przestrzeń, czyli w wielką mogiłę (Krukowska 2014: 42).

Spośród konkretnych rodzajów owadów wyróżnia się u Zmorskiego motyl. Oprócz wskazanego wcześniej *Lesława*, pojawia się w utworze *Wieszcz* (powst. 1841, prwdr. 1843), który nawiązuje do Mickiewiczowskiej „Wielkiej Improwizacji”. Tekst przeciwstawia się idei ofiary i pokory, jest przejawem wiary w siłę poezji (zob. Zeler 1978: 52–54). Prometejskie dążenia i pragnienia tytułowego

wieszca, uznającego siebie za Bożego wybrańca, który ma ożywiającą i stwórczą moc oraz trzyma „pochodnię myśli” rozświetlającą ludziom prawdę, unoszą go aż do nieba, aby poznać przyszłość, i powodują, że ustępują mu nawet anieli. Doświadczą kosmicznej harmonii milionów krążących światów i anielskich duchów:

Toczą się, gonią, przyciągają wzajem –
 Każdy świat strojny, jak młoda dziewica,
 Natury rozkwita rajem,
 Na każdym wielka życia tajemnica.
 Wśród nich, jak w młodych dniach wiosny,
 Rój **motyli** wpośród kwiatów,
 Jasnych duchów tłum radosny
 Buja na światy ze światów...

(Zmorski 1900: 81)

O innym „bujaniu” traktuje fragment wiersza *Niewierna* (powst. i prwdr. 1840). Z motylem zestawiona zostaje kochanka dwóch upiórów, nieświadoma czekającej ją kary za niewierność:

A za dworem, na łące,
 Błyszczą kwiatów tysiące;
 Wśród nich, zorzolica,
 Niby **motyl** skrzydlaty,
 Buja płocho dziewica.

(Zmorski 1900: 122)

Kolejne porównanie przynosi wspomnieniowa opowieść *Niebieski Płaszcz. Ostatni lirnik warszawski* (powst. i prwdr. 1852) z tomu *Domowe wspomnienia i powiastki*. Odniesienie obrazu motyla w bursztynie do starego lirnika podkreśla nie tylko trwałość, z jaką bohater utkwił w pamięci narratora, ale chyba również pewne piękno i szlachetność tej postaci (zob. Janion 1984: 258–259).

Był to stary dziadek, lirnik, *Niebieskim Płaszczem* zwany, ostatni w Warszawie i podobno w całej Polsce, z tych licznych niegdyś wędrownych śpiewaków szczątek. Dzięki może uderzającej powierzchowności, może tym pieśniom i powieściom, których tak chciwie słuchałem, może memu przeczuciu przyszłego powołania, postać ta wywarła na mnie wrażenie niewypowiedzianie głębokie i silne, i w pamięci mej przechowała się utkwiona, jak **motyl** w kropli bursztyna zakrzepli (Zmorski 1900: 831).

Obraz motyla w bursztynie ma swoją tradycję w literaturze. W podobnej roli występowały różne owady (choćby mucha i pszczoła). Wersję z motylem znamy na przykład z *Konrada Wallenroda* (prwdr. 1828; VI, w. 111–112) Adama

Mickiewicza: „Tak **motyl** piękny, gdy w bursztyn utonie, / Na wieki całą zachowuje postać” (Mickiewicz 1994: 131). W opracowaniach odmiennych drugiego rapsodu *Króla-Ducha* (powst. 1845–1849) Juliusza Słowackiego motyw uzyskuje nowy kontekst, dotyczy prawdy kryjącej się w starych, świętych pieśniach „o pradiada czynach”, śpiewanych Ziomomysłowi: „Pieśń tę za bajkę wezmą ludzie zdrowi, / Lecz w niej prawda jest – jak **motyl** w bursztynach” (Słowacki 1975: 325). Obraz powtarza się w innym fragmencie: „W niej prawda – jakaś, jak na dnie bursztynu / **Motyl** błyszczący – w niej przyszłość jaśnieje...” (tamże: 349).

Pszczoły występują w patriotycznym wierszu Zmorskiego *Do dębu (w L..... w Wielkopolsce)* (powst. 1844–1845, prwdr. 1849), hołdzie złożonym dawnej potędze Polski, prorokującym przyszlą wolność (zob. Pieścikowski 1964: 61). Z wieszczych dębów płynął niegdyś głos bogów wzywających do walki, na który reagowali wszyscy:

Jak do ula **pszczół** brzęczący rój,
 Jak ćma kruków do padła, z łonazarnych puszc
 Do stosów zbrojna zbiegała się tłuszcz,
 I na śmiertelny szła bój...

(Zmorski 1866: 137)

Z pszczołami można ponadto zetknąć się w tłumaczeniach Zmorskiego. Przykładem *Dwa ustępy z sagi o Frithjofie Izajasza Tegnéra* (prwdr. 1852). Szwedzki poeta, Esaias Tegnér, jest autorem poematu *Frithiofs saga* (prwdr. całości 1825, pol. *Frithiofowa saga*), romantycznej adaptacji staroislandzkiej sagi. Zmorski przełożył z niemieckiego tłumaczenia dwie pieśni tego utworu. W pieśni trzeciej wspomina się o zmarłym Thorstenie, ojcu Frithiofa, lubiącym opowiadać gościom swoje przygody: „Tyst satt lyssnande lag, och dess blickar hängde vid gubbens / läppar, som **bi't** vid sin ros” (Tegnér 1888: 20). Fragment ten w przekładzie Zmorskiego brzmi: „Wszyscy natenczas, milczący, / cisnęli się wkoło niego, / Jak **pszczoly** do pełnej róży” (Zmorski 1900: 139)⁹.

W serbskiej pieśni *Женуѡба кнеза Лазара*, przełożonej przez Zmorskiego pod tytułem *Ożenienie kniazia Lazara*, pszczoła jest synonimem dobrobytu. Jej brak oznacza nieszczęście. Stary Jug-Bogdan czyta podczas wieczerzy „księgę starosławną” zapowiadającą niedostatek w czasach ostatecznych:

⁹ Całość poematu Tegnéra tłumaczono na język polski kilkakrotnie. W przekładzie Jana Nepomucena Wiernikowskiego przytoczony fragment otrzymał taką formę: „Goście doń lgnęli oczyma, jako do róży lgną **pszczoly**” (Tegner 1861: 21). Natomiast we współczesnym przekładzie Stanisława Wałęgi ma taki kształt: „Milczeli wtedy i wzrokiem u warg ust jego wisieli / Jak **pszczola** na róży kwiecie” (Tegnér 1957: 36–37).

Видите ли, како књига каже:
 Настануће пошљедње вријеме,
 Нестануће овце и вшенице
 И у пољу **челе** и цвијета.
 (Karadžić 1895: 176)

Widzicie li, co księga powiada!
 Ondy przyjdą czasy ostateczne:
 Ni dobytku, ani zboża w polach,
 Ani kwiecica, ani **pszczół** nie stanie.
 (Zmorski 1900: 716; por. Zmorski 1860: 14)

W utworze *Љуба Богатога Гавана*, noszącym w przekładzie Zmorskiego tytuł *Zona bogatego Gawana*, z pszczołami zostają porównani aniołowie, których Bóg posyła na ziemię, aby sprawdzili, czy ludzie wyznają i czczą jego imię:

Па пођите по свету,
 Као **пчела** по цвету,
 Од Божијег прозора,
 Од сунчевог истока,
 [.....]
 Па пођоше по свету,
 Као **пчела** по цвету,
 Од Божијег прозора,
 Од сунчевог истока.
 (Karadžić 1891: 134–135)

I tak idźcie dokoła,
 Jako po kwiatach **pszczola**.
 Od niebieskiego progu,
 Od słonecznego wschodu,
 [.....]
 Pójdą światem dokoła,
 Jako po kwiatach **pszczola**,
 Obchodzą rzędem grody
 Wszelkiej wiary narody.
 (Zmorski 1900: 236–237; por. Zamarski 1853: 1, 176–177)

Mrówki i mrowisko (tak jak pszczoły i ul) sporadycznie pojawiają się w oryginalnej twórczości Zmorskiego. Widzieliśmy je poemacie *Wieża Siedmiu Wodzów*. Częściej napotkać można określenie „mrowie”. W *Lesławie* oznacza ono rzeszę upiórów: „Grób wszędy widzę rozwartý przed sobą, / Niezliczonym upiórów rojący się **mrowiem**” (Zmorski 2014: 113). Cmentarz przypomina

beżładne kłębowisko agresywnych i okrutnych stworzeń, ujawnia demoniczność bezwzględnej natury, pierwotny potworny chaos, odwieczną nienawiść.

W zwierzęcym obliczu śmierci skupiają się wszystkie przerażające fantazmaty zwierzęcości, kojarzące się „z łaknieniem pożerania”. [...] Również rojące się mrowiem „wyblakłe upiory”, ich anarchiczne ruchy nad grobami budzą przerażenie [...]. Anarchia, chaos ruchu upiorów, trupów budzi odruch archetypicznego strachu (Krukowska 2014: 53).

W znaczeniu gromady przybyłych we swaty gości wprowadził poeta wyrażenie „mrowie” w tłumaczeniu serbskiej pieśni *Женидба Максима Црнојевића*, którą w swoim zbiorze przekładów zamieścił pod tytułem *Wesele Maksyma Czernojewicza*:

Од Жабљака до воде Цетиње
Све широко поље притискоше:
Коњ до коња, јунак до јунака,
Бојна копча како чарна гора.
(Karadžić 1895: 528)

Od Żablaku do Cetyny wody
Całe pole **mrowiem** się okryło.
Koń przy koniu, junak przy junaku,
Długie kopie jak las gęsty sterczą.
(Zmorski 1900: 282; por. Zamarski 1853: 2, 70)

Podobnie Zmorski uczynił w tłumaczeniu utworu *Марко Краљевић и кћи краља Аранскога* (tekst uzyskał wierny tytuł: *Marko królewicz i córka króla arabskiego*). W oryginale również nie ma zbliżonego znaczeniowo wyrazu. Jednak tym razem zastosowane przez Zmorskiego sformułowanie „mrowie” wskazuje dreszcz strachu. Królewicza przeraża wygląd arabskiej dziewczyny, która go uratowała z więzienia:

Кад погледах, моја стара мајко,
Она црна, а бијели зуби,
То се мене мучно учинило.
(Karadžić 1895: 367–368)

Jak ja spojrzę na nią, moja matko!
Cała czarna, zęby jej się bielą!
Tak mnie od niej przeszło zimne **mrowie**.
(Zmorski 1900: 512; por. Zmorski 1859: 151)

We wspomnieniowej opowieści *Dzień dwudziesty trzeci czerwca. Ustęp z podań i zwyczajów ludu* (powst. 1843, prwdr. 1844), umieszczonej w tomie *Domowe*

wspomnienia i powiastki, „mrowie” równoznaczne jest z „mrowieniem”, dreszczami strachu, których doświadcza bohater-narrator na widok magicznych zabiegów parobka: „[...] nie bez jakiegoś tajemniczego **mrowia**, dalej na obrządek jego patrzałem” (Zmorski 1900: 783). W takim sensie zostaje użyte również w utworze *Jaś Grajek i Królowa Bona. Z baśni gminnej w Mazowszu* (powst. 1852), opublikowanym w tymże zbiorze *Domowe wspomnienia i powiastki*. Lęk ogarnia tytułowego bohatera na widok zjawy Królowej Bony: „[...] wtem stał się przed nim dziw, który go od stóp do głów przejął **mrowiem**” (Zmorski 1900: 787). Potem, „choć go **mrowie** przechodziło na samo wspomnienie zamkowej góry” (tamże: 791), szuka u Królowej pomocy, bowiem stracił jedną z wypasanych jałówek. Ponieważ pomoc okazała się skuteczna, bohater odważy się niedługo po raz wtóry pójść do Bony – tym razem po to, aby pomogła mu w miłości. A ta znajduje proste rozwiązanie, w którym ważną rolę odgrywa mrowisko:

Chcesz żeby cię twoja dziewczka kochała? sposób łatwy na to – [...] złap żywego nietoperza, włóż go w nowy garnek i obwiąż rzeszociskiem, a potem o północy zagrzeb we **mrowisku**. Tylko pamiętaj odchodząc, nie oglądać się; bo by ci się złe zdarzyć mogło. Nazajutrz idź do **mrowiska**, a znajdziesz w garnku kościane widelki i grabki: którą dziewczynę zechcesz, żeby cię kochała, przyciągnij ją skrycie ku sobie grabkami, a nie będzie mogła żyć bez ciebie; która ci zaś niemiła, a wdzięczy się k'tobie, odepchnij ją jeno widelkami, to będziesz miał pokój od niej (tamże: 793)¹⁰.

Sformułowanie „mrowie”, znaczące dreszcze strachu, występuje w utworze *Nocleg w zamczku. Opowiadanie dawnego wojskowego* (powst. 1846, prwdr. 1847 pt. *Zdarzenie w podróży*), także wydanym w tomie *Domowe wspomnienia i powiastki*. Bohater doznaje lęku w chwili, w której jego sen zaczyna znajdować odzwierciedlenie w rzeczywistości: „[...] **mrowie** mimowolnego przerażenia, wstrząsające duszę moją, znać dawało, że życie me ziemskie zetknęło się ze sprawami niewidzialnego świata...” (Zmorski 1900: 845).

Podobne uczucie staje się udziałem parobka z baśni *Skarb ukryty* (prwdr. 1847) z tomu Zmorskiego *Podania i baśni ludu w Mazowszu (z dodatkiem kilku szlązkich i wielkopolskich)*, sygnowanego nazwiskiem Roman Zamarski (prwdr. 1852). W lochach pod cmentarną kaplicą bohater zamyka się w trumnie i obserwuje przez szparę wyjście z sąsiedniej trumny upiora niegodziwego dziedzica, który codziennie nawiedza nocą swoje włości: „[...] czuł jak mu zimne **mrowie** od wielkiego palca w nogach szło do głowy i włosy dębem stawały” (Zamarski 1902: 103). W tego rodzaju

¹⁰ O słowiańskim wierzeniu dotyczącym mrowiska i umieszczania w nim garnka z żabą lub nietoperzem w celach miłosnych zob. Kowalski 2007: 329.

baśniach poety, ukazujących chciwość i okrucieństwo panów, „chłop jest [...] zawsze stroną, która nie tylko ma rację, ale ostatecznie zwycięża” (Dernałowicz 1988: 245). Za motto utworu *Skarb ukryty* posłużył wierszyk Aleksandra Niewiarowskiego, członka (tak jak Zmorski) Cyganerii Warszawskiej, pisarza i publicysty:

Jan parobczak był to zuch,
 Śmiał się z strachów i upiorów,
 A topielców, czartów, zmorów
 Bał się – gdyby **pająk much**.
 (Zamarski 1902: 100)

Tekst motto sugeruje, że opowieść będzie o ludzkiej odwadze – bohater nie boi się żadnych wyzwań, każde jest niczym mucha dla pająka. Inny rodzaj wyzwań stał się przedmiotem baśni *O dziadowym synu* (prwdr. 1845), która również znalazła się w tomie *Podania i baśni ludu w Mazowszu*. Bohaterem jest jedynie, którego ojciec – za namową żony (macochy młodzieńca) – wyprowadza z domu i pozostawia samemu sobie w leśnej gęstwinie. Szukając jakiejś drogi, bohater najpierw spotyka mrówkę olbrzymką walczącą z pajakiem, potem uwięzioną w sieci ogromną rybę o ludzkiej głowie, w końcu zaś czarownicę, którą próbują utopić dwaj pijani chłopcy. Nie odmawiając nikomu z proszących o ratunek, chłopak przywraca im wolność. Każda z oswobodzonych istot obiecuje mu odwdziżyć się w przyszłości. Tak też się dzieje – bohater trzykrotnie otrzymuje pomoc i zdobywa szczęście u boku królowej. Wszystko zaczyna się jednak od mrówki, która wskazuje bohaterowi drogę do tego przyszłego szczęścia, proroczo je zapowiada¹¹:

A gdy tak wodzi po drodze oczyma, zobaczy na żółtym piasku **pajaka** niezmierniej wielkości, który mocuje się zdusić **mrówkę** ogromną – w dziesięćkroć wielką nad inne **mrówki**; i zaczął im się ciekawie przyglądać, jako się z sobą parają. Aż ci na raz posłyszysz, jak **mrówka** ludzkim odzywa się głosem:

– Człowiecze! dobry człowiecze! ratuj mnie!

Zadziwił się niepomału i, niedowierzając uszom, stanął w milczeniu, jak wryty; alic **mrówka** zawołała znowu:

– Ratuj mnie, przez imię Boże!... swojego czasu ja ci odwdzięczę się za to.

Dziadowy syn, nie czekając dłużej, poskoczył i zgniótł **pajaka**, a oswobodzona **mrówka**, podziękowawszy, w las biegła.

– **Mrówkoż** moja, **mrówko!** – zawołał za nią – kiedyż ci głos ludzki dany, wskaż mi drogę, żeby się z lasu dostać na świat żywy.

– Idź prosto drogą za słońcem, a o świcie zajdziesz do wielkiego miasta, gdzie cię wielkie czeka szczęście – odrzekła **mrówka** i znikła (Zamarski 1902: 25).

¹¹ Zdolności wróżebne przypisywano mrówkom w starożytnym Rzymie (Kowalski 2007: 329).

O ile utwór *Skarb ukryty* opiewał odwagę w walce ze złem, o tyle baśń *O dziadowym synu* jest pochwałą wolności. Nie tylko główny bohater wybawia z kłopotów tych, którzy znaleźli się na jego drodze, sam też zostaje uwolniony – i to dzięki mrówkom. Omyłkowo wzięty za mordercę, trafia do więzienia i zostaje skazany przez króla na śmierć. Władca, słysząc zapewnienia bohatera o niewinności, poddaje go straceńczej próbie: odzyska wolność, jeśli w ciągu doby uda mu się oddzielić mak od zmieszanego z nim piasku.

– **Mrówko** przekłeta! tyś to mnie za to, żem cię od śmierci wybawił, kazała dążyć w tę stronę; otóż mam teraz to szczęście, coś mi je przyrzekła!...

– Com rzekła, prawdę wyrzekłam – odezwał się głos z kąta – przeto nie smuć się przedwcześnie; oto idę ci z pomocą.

Chłopiec obejrzał się i zdziwiony ujrzał przez wąską szczelinę cisnący się do więzienia rój nieprzeliczony **mrówek**, a przodem znajomą **mrówkę**, którą wydarł **pająkowi**. Całe **mrowie** w jednym oka mgnieniu obsiadło naczynie, kędy mak z piaskiem pomieszany stał, i z głośnym szmerem jęło się do roboty. Nie wyszło kilka godzin, jużci na kamiennej podłodze w dwu gromadach, osobno mak, osobno piasek leżał do najmniejszego odebrany ziarnka.

Ucieszony więzień podskoczył z radości i tysiąc dzięków dobrej **mrówce** składał; tymczasem rój ów niezmierny, jak wszedł, tak wyszedł szczeliną (tamże: 29).

W ten sposób bohater będzie mógł znowu pomagać innym. Odzyskuje wiarę w sens niesienia pomocy. Najpierw ratuje królewską koronę, która wpadła do wody. Pomaga mu w tym co prawda ryba z ludzką głową, ale niewzywana przez młodzieńca. Potem ratuje on córkę króla, na którą rzucone zostało zaklęcie. W tym przypadku przyzywa jednak ocaloną przez siebie czarownicę, bowiem dzięki zwierzętom pełen jest już ufności wobec człowieka: „Kiedyć mi stworzenia marne dały pomoc w swej porze, jako obiecały, czemuż by li człowiek nie miał dać jej wedle przyrzeczenia?” (tamże: 34). Baśń uczy zatem, że warto być dobrym – od tego zależy wolność i szczęście.

Dobroci poświęcona została także baśń *Dwaj towarzysze*, po raz pierwszy publikowana w tomie *Podania i baśni ludu w Mazowszu*. Młody stolarz, podsłuchawszy trzech złych czarodziejów przechwalających się, co niedobrego ostatnio uczynili, pomaga m.in. miastu pozbawionemu wody: „[...] ludzie z braku wody poczęli już mrzeć jak **muchy** i trza się było bać powietrza” (Zamarski 1902: 70). Wyrażenie „mrzeć (ginać, padać) jak muchy” oznacza śmierć na dużą skalę – ludzie umierają łatwo i szybko.

W opowieści *O diable Borucie. Gawęda w karczmie pod Łęczycą* (prwdr. 1852), włączonej do tomu *Domowe wspomnienia i powiastki*, gości świerszcz domowy, ale też nie odgrywa tu znaczącej roli. Sygnalizuje koniec spotkania

w karczmie, czyli koniec opowiadanych przez chłopów historii o Borucie, a początek zapisywania jednej z nich przez bohatera-narratora: „Cichość nastała w gospodniej izbie, **świerszcz** zaczął grać za piecem, [...] a ja, korzystając z resztki dogorywającego w kominie łuczywa, spisałem na kolanie za świeża zasłyszana tylko co gawędę” (Zmorski 1900: 829).

W wierszu *Pieśń pielgrzymów. (Z zaginionej powieści „Przednówie”)* (powst. 1856), odwołującym się do Matki Boskiej Częstochowskiej, która wiernej jej lud darzy wsparciem i nadzieją, wrogowie ojczyzny są nazwani szarańczą:

Nie pierwsza ci to
 Na tę obfitą,
 Polską naszą ojczyznę,
Szarańcza sroga,
 Spadła ćma wroga,
 Pustosząc łany żyzne.
 (Zmorski 1866: 158)

Niejednokrotnie posługuje się Zmorski określeniem „ćma”, zwykle jednak w znaczeniu „chmary”, „tłumu” czy „gromady”, czasem zaś chyba ciemności, mroku. Wątpliwości można mieć wobec wiersza *Wróżby Mazura* (prwdr. 1845): „Ćmy się ptactwem zlatują” (Zmorski 1900: 88) – wydaje się, że chodzi tu raczej o gromady ptaków niż motyle nocne. Podobnie w *Lesławie*, gdzie jedna z topielic ma na myśli ciemność, a nie owady: „Ja nie widzę nigdy świata, / Tylko poza ćmą!...” (Zmorski 2014: 93).

*

Robaków i owadów jest w twórczości Zmorskiego stosunkowo niedużo. Nazwę „robak” trudno znaleźć. Występuje w przekładzie dramatu Matije Bana w celu zaznaczenia ludzkiej małości i uległości. Tutaj też wprowadza Zmorski nieobecne w oryginale, ale obecne w różnych pieśniach serbskich, przez siebie tłumaczonych, zestawienie ludzkich brwi z morskimi pijawkami (w XIX wieku badacze klasyfikowali pijawki jako robaki).

W dziełach poety istnieje „robactwo” – objaw duchowej zgnilizny, miejskiego brudu, nędznego pokarmu, rozkładu. Pojawiają się „robacze żądze” jako pejoratywne określenie przyziemnych pragnień pospolitych ludzi. Koresponduje z tym „liszka” (gąsienica), z którą zestawiono napierającą zewsząd marną rzeczywistość niszczącą to, co ponad nią wyrasta duchem i marzeniem (kwiat). Tylko

zdrobienie „robaczek”, dotyczące dzielnej bohaterki jednej z baśni, ma pozytywne nacechowanie.

Spośród owadów najliczniej reprezentowane są motyle i mrówki. Motyl jest u poety wyobrażeniem kuszącej, lecz ulotnej i zawodnej mądrości ludzkiej, nie-trwałej prawdy, znakiem wiosny, miłości, młodości, niewinności, rozkoszy – tego wszystkiego, co przemijające. Bywa również synonimem kobiecej płochości i niestałości, ale też wiecznego szczęścia będącego udziałem aniołów, na zawsze młodych i nieskażonych. Trwałość obrazowana jest za pomocą motyla w bursztynie – to trwałość utkwionej w pamięci postaci lirnika spotkanego w dzieciństwie.

Mrowisko i mrówki (w jednym z utworów nazwane robakami) wiążą się tradycyjnie ze sprawną organizacją i pracowitością. Motywy te odgrywają istotną rolę w baśniach Zmorskiego, w których mrówce przypisywana jest (poza pracowitością) odwaga, zdolności prorocze, wdzięczność, słowność, natomiast mrowisko funkcjonuje w ramach magii miłosnej. Czasem wprowadzane zostaje określenie „mrowie”, oznaczające albo nieprzebrany tłum (rzeszę), albo „mrowienie” (dreszcze strachu).

Mucha bądź muszka należy do rzadkości. Muchę kojarzy poeta ze słabością – czymś, co łatwo przewyciężyć lub czymś, co łatwo i masowo ginie. W poemacie *Wieża Siedmiu Wodzów* muszki podkreślają delikatność lub słabość dźwięku niosącego nadzieję odrodzenia. Najoryginalniejsza fraza znajduje się w dramacie Bana – muchy w ciemnościach oznaczają trudny do uchwycenia sens słów lub niezrozumiałe słowa.

Równie rzadkie jak muchy okazują się pszczoły – wprowadza je poeta w porównaniach wskazujących wielkie ludzkie zgromadzenie albo zbiegowisko. W przekładzie jednej z serbskich pieśni pszczoły znamionują dostatek, w tłumaczeniu innego utworu stają się wyobrażeniem aniołów (w tekstach własnych poety – *Lesław* oraz *Wieszcz* – anielską naturę obrazują motyle).

Do nazw, które można odnaleźć w dziełach Zmorskiego na zasadzie wyjątku, należą ponadto świerszcz i szarańcza. Świerszcza, jak wspomniane muszki, przywołuje się z uwagi na jego dźwięk, aby oddać wrażenie panującej ciszy i nocnego nastroju, a szarańcza oznacza niezliczonych wrogów gnębiących ojczyznę. Wyjątkiem jest też ogólnikowa nazwa „owad”. Użyto jej jednak w niecodziennym kontekście. Owad w wierszu Zmorskiego wyobraża człowieka marzącego o wielkości, spragnionego głębokiej, pięknej, szczytnej myśli (idei) i cierpiącego z powodu jej odkrycia. Cudowna myśl staje się dręczącą myślą-upiorem (*idée fixe*). Warto ten przypadek odnotować, bowiem w twórczości Zmorskiego odwołania do interesujących nas zwierząt nie są częste, ale za to – chociaż aktualizują czasem tradycyjne znaczenia przypisywane robactwu lub różnym rodzajom

owadów – przynoszą właśnie takie nietypowe przedstawienia, ujęcia czy konteksty lub nawarstwiające się znaczenia. Niespodzianek jest więc sporo. Należą do nich (upraszczając przeprowadzone analizy) m.in. liszka-świat (robakowata, larwalna rzeczywistość), muchy-słowa (nieczytelne wypowiedzi), motyl-lirnik (wzorzec artysty), motyl-mądrość (ulotna prawda), motyle-anioły lub pszczoły-anioły (nieskazitelność), owady-marzyciele (górnolotność dążeń), pijawki-brwi (piękno), robaki-żądze (zwierzęcość). Osiągnięcia poety trzeba docenić – zasługują one na dalsze, poszerzone działania badawcze.

Bibliografia

Źródła

- Ban Matija (1851), *Mejrima ili Bošnjaci. Pozorišno dĕlo u pet razdĕla*, Novi Sad [Бань Матія (1851), *Мејрима или Бошняци. Позоришно дĕло у петъ раздĕла*, Нови Сад].
- Karadžić Vuk Stefanović (oprac.) (1891), *Srpske narodne pjesme*, skupio ih i na svijet izdao Vuk Stefanović Karadžić, knjiga 1, Beograd [Караџић Вук Стефановић (oprac.) (1891), *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стефановић Караџић, књига 1, Биоград].
- Karadžić Vuk Stefanović (oprac.) (1894), *Srpske narodne pjesme*, skupio ih i na svijet izdao Vuk Stefanović Karadžić, knjiga 3, Beograd [Караџић Вук Стефановић (oprac.) (1891), *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стефановић Караџић, књига 3, Биоград].
- Karadžić Vuk Stefanović (oprac.) (1895), *Srpske narodne pjesme*, skupio ih i na svijet izdao Vuk Stefanović Karadžić, knjiga 2, Beograd [Караџић Вук Стефановић (oprac.) (1891), *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стефановић Караџић, књига 2, Биоград].
- Mickiewicz Adam (1994), *Dziela*, komitet red. Zbigniew Jerzy Nowak [i in.], t. 2: *Poematy*, oprac. Władysław Floryan przy współpracy Konrada Górskiego i Czesława Zgorzelskiego, Warszawa.
- Pismo święte Starego i Nowego Testamentu* (1989), w przekł. z języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńieckich, wyd. 4, Poznań–Warszawa.
- Słowacki Juliusz (1975), *Dziela wszystkie*, pod red. Juliusza Kleinera i Władysława Floryana, t. 17: *Król-Duch – opracowania odmienne rapsodów I–IV*, przygotował Jan Kuźniar z udziałem Władysława Floryana, Wrocław.
- Tegnér Esaias (1888), *Frithiofs saga*, med teckningar af August Malmström, Stockholm.
- Tegner Izajasz (1861), *Frytjof (z sagi islandzkiej pod tytułem: „Sagann af Frithjofe Fräkna”)*. *Poemat bohaterki we XXIV pieśniach*, wierszem polskim przez Jana Wiernikowskiego opowiedziany, Petersburg.
- Tegnér Jezajasz (1957), *Frithiofowa saga*, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył Stanisław Wałęga, Wrocław–Kraków.
- Zamarski [właśc. Zmorski] Roman (oprac.) (1853), *Narodowe pieśni serbskie*, wybrane i przeł. przez Romana Zamarskiego, t. 1–2, Warszawa.

- Zamarski [właśc. Zmorski] Roman (1902), *Podania i baśni ludu w Mazowszu (z dodatkiem kilku szlązkich i wielkopolskich)*, Warszawa.
- Zmorski Roman (tł.) (1859), *Królewicz Marko. Narodowe pieśni serbskie*, przeł. przez Romana Zmorskiego, Warszawa.
- Zmorski Roman (tł.) (1860), *Lazarica. Ustęp z narodowych pieśni serbskich*, przekł. Romana Zmorskiego, Warszawa.
- Zmorski Roman (1866), *Poezye Romana Zmorskiego*, Lipsk.
- Zmorski Roman (1900), *Pisma oryginalne i tłumaczone*, Warszawa.
- Zmorski Roman (2014), *Lesław. Szkic fantastyczny*, wstęp i oprac. tekstu Halina Krukowska, red. tomu i Aneksu Jarosław Ławski, Białystok.

Opracowania

- Axer Jerzy (1991), *Strindbergowski wariant Mickiewiczowskiego kołatka*, w: *Filolog w teatrze*, Warszawa: 181–191.
- Burta Małgorzata (2019), *O jedwabnej stronie wiersza [Snuć miłość...] Adama Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 67, z. 1: 129–144.
- Chołojczyk Magdalena (2016), *Walka duszy ze śmiercią. Śmierć romantyczna (na przykładzie „Lesława” Romana Zmorskiego)*, w: *Ciało i duch w obliczu śmierci*, red. Bożena Kuklińska, Marta Gudowska, Arkadiusz Gudowski, Lublin: 193–205.
- Dernałowicz Maria (oprac.) (1988), *Roman Zmorski 1822–1867*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria III: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 2, zespół red. Maria Janion, Maria Dernałowicz, Marian Maciejewski, Kraków: 229–270.
- Grzęda Ewa (2001), *Romantyczna „tanatoentomologia” literacka. Rekonesans badawczy*, w: *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna, antropologia kultury, humanistyka*, pod red. Jacka Kolbuszewskiego, [t. 5], Wrocław: 181–190.
- Igliński Grzegorz (2016), *Z Mickiewiczowskiego bestiariusza. Owady i robaki w „Dziadach”*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” R. IX (LI): 7–37.
- Igliński Grzegorz (2020), *Słowacki „świerszczem głośny”. Muzykujące owady w „Królu-Duchu”*, w: *Studia o „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, wstęp Jarosław Ławski, red. nauk. Michał Kuziak, Jarosław Ławski, Kraków–Białystok: 215–244.
- Igliński Grzegorz (2021), *Z Mickiewiczowskiego bestiariusza. Owady i robaki w wierszach z okresów wileńsko-kowieńskiego i rosyjskiego*, w: *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia. W 200. rocznicę debiutu wieszca: 1818–2018*, red. nauk. Jarosław Ławski i Łukasz Zabielski, Kraków: 209–239.
- Jakóbcówna Milica (1965), *Roman Zmorski jako znawca i tłumacz ludowej poezji serbskiej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie”, t. 7: 61–97.
- Janion Maria (1984), *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa.
- Jura Czesław (2007), *Bezkręgowce. Podstawy morfologii funkcjonalnej, systematyki i filogenezy*, wyd. 3, Warszawa.
- Kluk Krzysztof (1780), *Zwierząt domowych i dzikich, osobliwie krajowych, historyi naturalnej początku i gospodarstwo...*, t. 4: *Z figurami o owadzie i robakach*, Warszawa.
- Kott Jan (1991), *Cudowny kołatek z mickiewiczowskiego kantorka*, w: *Pisma wybrane*, t. 1: *Wokół literatury*, wybór i układ Tadeusz Nyczek, Warszawa: 251–284.

- Kowalski Grzegorz (2012), *Motyl i lew. Figura trickstera w „Mazepie” i „Księdzu Marku” Juliusza Słowackiego*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 1: *Principia*, studia pod red. Jarosława Ławskiego, Krzysztofa Korotkicha, Grzegorza Kowalskiego, Białystok: 253–282.
- Kowalski Piotr (2007), *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa.
- Krukowska Halina (2014), „*Lesław. Szkic fantastyczny*” Romana Zmorskiego, czyli o przekraczaniu tabu śmierci, w: Zmorski Roman, *Lesław. Szkic fantastyczny*, wstęp i oprac. tekstu Halina Krukowska, red. tomu i Aneksu Jarosław Ławski, Białystok: 13–59.
- Kubacki Waław (1963), *Zagadkowe pszczoły w „Irydionie”*, „Ruch Literacki”, z. 5–6: 235–241.
- Linde Samuel Bogumił (1812), *Słownik języka polskiego*, t. 3 [vol. 5]: R – T, Warszawa.
- Lis-Wielgosz Izabela (2016), „*Zbiór ten nie zostanie bezużytecznym w księgarstwie ciężarem*”, czyli „*Narodowe pieśni serbskie*” wybrane i przełożone przez Romana Zmorskiego, „Przekłady Literatur Słowiańskich”, t. 7, cz. 1: 165–182.
- Ławski Jarosław (2014), „*Zmora*” i „*Romanisko*”. *Legenda literacka Romana Zmorskiego*, w: Zmorski Roman, *Lesław. Szkic fantastyczny*, wstęp i oprac. tekstu Halina Krukowska, red. tomu i Aneksu Jarosław Ławski, Białystok: 127–166.
- Ławski Jarosław (2016), *Rzeka jasna, rzeka ciemna. „Nad Wisłą. (Improwizacja)” Romana Zmorskiego*, w: *Wiersz-rzeka*, pod red. Miłosza Piotrowiaka i Mariusza Jochemczyka, Katowice: 11–31.
- Maciołek Marcin (2013), *Kształtowanie się nazw owadów w języku polskim. Procesy nominacyjne a językowy obraz świata*, Katowice.
- Majewska Renata (2016), *Imaginarium śmierci w twórczości Romana Zmorskiego*, w: *Romantyzm warszawski 1815–1864*, red. nauk. Olaf Kryszowski, Warszawa: 205–231.
- Nawarecki Aleksander (1993), *Mickiewicz i robaki*, w: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*, pod red. Ewy Graczyk, Zbigniewa Majchrowskiego, Gdańsk: 7–26.
- Nawarecki Aleksander (2003), *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*, Katowice.
- Niedźwiedzki Władysław (red.) (1912), *Słownik języka polskiego*, ułożony przez Władysława Niedźwiedzkiego z udziałem Kazimierza Króla, t. 5: *Próba – R.*, Warszawa.
- Pieścikowski Edward (1964), *Poeta-tulacz. Biografia literacka Romana Zmorskiego*, Poznań.
- Pieścikowski Edward (1965), „*Święto majowe*” Romana Zmorskiego, „*Slavia Occidentalis*”, t. 25: 119–133.
- Pieścikowski Edward (1997), *Roman Zmorski – po latach*, w: *Nie tylko o Norwidzie*, red. Jolanta Czarnomorska, Zbigniew Przychodniak, Krzysztof Trybuś, Poznań: 221–241.
- Roguski Piotr (1993), *Nocne rozmowy z Nieznajomym („Lesław” Romana Zmorskiego)*, w: *Kuszenie Polaków. Diabeł w świecie dramatu romantycznego*, Warszawa: 97–103.
- Roszczyńska Magdalena (2003), *Nowa baśń. „Strzyga” Romana Zmorskiego i „Wiedźmin” Andrzeja Sapkowskiego*, „*Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*”, t. 3: 257–266.
- Skiba Dominika (2016), *Cyganeria artystyczna i cyganowanie w romantycznej Warszawie*, Wrocław.
- Stefanowska Zofia (1973), *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów”*, w: *Studia romantyczne*, pod red. Marii Żmigrodzkiej, Wrocław: 289–309.

- Stefanowska Zofia (1976), *Świat owadzi w czwartej części „Dziadów”*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa: 42–64.
- Szkolnicki Zbigniew (1980), *Roman Zmorski na Ślęży*, Wrocław.
- Szkolnicki Zbigniew (1985), *Roman Zmorski na Ślęży*, wyd. 2, Wrocław.
- Timofiejew Artur (1999), *Pasja według Fausta. (Wątek teoriopoznawczy w „Lesławie” Romana Zmorskiego)*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, pod red. Haliny Krukowskiej i Jarosława Ławskiego, t. 1, Białystok: 405–418.
- Ważyk Adam (1979), *Cudowny kantorek*, Warszawa.
- Wróblewska Violetta (2018), *Owad/Robak*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. nauk. Violetta Wróblewska, t. 2: *f–o*, Toruń: 471–476.
- Zeler Bogdan (1978), *Kręgi tematyczne w liryce Romana Zmorskiego*, „Prace Historycznoliterackie”, t. 11: 47–68.
- Ziółkowska-Sobecka Marta (1995), *Roman Zmorski (1822–1867)*, „Zeszyty Łużyckie”, nr 12: 46–50.

DOI: 10.31648/pl.7865

BARBARA BANDZAREWICZ

Siedlce University of Natural Sciences and Humanities

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8368-422X>

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

Młodopolskie miłośnice i okrutnice. Skrajne doświadczenia bohaterek utworów Ewy Łuskiny jako manifestacja obyczajowej odwagi

Young Poland lovers and cruel women. The extreme experiences of the characters of Ewa Łuskina's works as a manifestation of moral courage

Słowa kluczowe: Ewa Łuskina, *Viraginitas*, kobieta, dekadentyzm, sadomasochizm

Keywords: Ewa Łuskina, *Viraginitas*, women, decadence, sadomasochism

Abstract

This article aims to present the works of a lesser-known Polish writer – Ewa Łuskina, taking into consideration their feminist dimension. The conducted analysis shows that the decadent prose convention adopted by Łuskina helped her freely introduce not only an element of cruelty, but also that of murder. What is significant, however, is that the atrocities are primarily committed against the opposite gender.

Ewa Łuskina: życie w cieniu młodopolskiej cyganerii

Wybitna badaczka Młodej Polski, Maria Podraza-Kwiatkowska w swoim głośnym szkicu *Młodopolska femina: garść uwag* dowodziła, że: „Inwazja pań na teren literatury polskiej – po udanych próbach w pozytywizmie – przypada na Młodą Polskę; i to zarówno w wysokim, jak i w niższym obiegu. Przyrostowi ilościowemu autorek towarzyszy w literaturze ciągle zainteresowanie fenomenem kobiecości” (Podraza-Kwiatkowska 1993: 36). Oczywiście, należy przyznać rację uczoney, jednak spośród tej swoistej „inwazji” autorek nie wszystkim

dane było doświadczyć zasłużonej nobilitacji, a niektóre zostały nawet niemal całkowicie zapomniane. Ewa Łuskinina to obecnie słabo kojarzona polska pisarka, której lata najbardziej wzmożonej aktywności literackiej przypadają na okres neoromantyzmu. Urodzona 10 września 1879 roku w Krakowie, jako córka Włodzimierza oraz Wiktorii z Greków, wychowywana była w trudnych warunkach, co pośrednio spowodowało, iż uzyskała jedynie średnie wykształcenie ogólne. W tymże czasie przyszła literatka utrzymywała się z dorywczych prac zarobkowych. Lata 1907–1909 spędziła w Rabce, pracując w biurze zakładu zdrojowego. Z kolei od roku 1911 przebywała w Gołąbkach pod Warszawą, skąd trzy lata później powróciła do miasta rodzinnego. Mieszkała również w Zakopanem, gdzie razem z matką założyły i prowadziły kameralny pensjonat. Później ponownie znalazła się w Krakowie i to właśnie tam, wyłączając trzyletni pobyt w Warszawie, przebywała do końca życia (Skręt 1973: 568).

Właściwy debiut literacki Łuskiny przypadł na 1898 rok, kiedy redakcja krakowskiego dwutygodnika „Życie” (1898, nr 9) ogłosiła konkurs na nowelę. Jej tekst zatytułowany *Z obłąkań* (opublikowany, co ważne w kontekście niniejszych rozważań, pod pseudonimem Włodzimierz van Roy), znalazł się pośród czterech innych utworów wyróżnionych przez jury. Należy jednak w tym miejscu podkreślić, że czytelnicy wyżej wymienionego pisma w specjalnym głosowaniu przyznali pisarce drugą nagrodę¹. W „Życiu” Łuskinina zamieściła kilka swoich kolejnych prób prozatorskich, inne zaś drukowała między innymi w „Nowej Reformie”, „Nowym Słowie”, „Gazecie Porannej” oraz prestiżowej „Chimerze”.

Znamienny charakter twórczości Łuskiny niewątpliwie sytuuje ją głównie w kręgu tradycji młodopolskiej. Niemal w każdym z jej utworów jesteśmy w stanie odnaleźć elementy wyobraźni literackiej, wyraźnie przynależące do wskazanego okresu w historii literatury polskiej. Właściwym ówczesnej atmosferze było również połączenie nietzscheanizmu z fascynacją filozofią indyjską, co znalazło swój wyraz w mesjanistyczno-mistycznym eseju pióra Łuskiny – *Genesis z ducha Ariów*. Jak bowiem dowodził polski historyk, Jan Reychman: „Mistycyzm indyjski i czarna magia, teozofia i satanizm, pesymizm i propaganda jarskiego odżywiania – czarnoksiężstwo i filozofia wszechbytu – wszystko to mieszało się w tej bujnej epoce w jakiś przedziwny amalgamat, wszystko zlewało się w jakąś mętną symbiozę” (Reychman 1976: 73). Godne odnotowania jest tutaj również to, że na

¹ Pierwsza nagroda przypadła Kazimierzowi Przerwie-Tetmajerowi za nowelę *Pan* (262 głosy), trzecia trafiła do Michała Duszkiewicza-Czajkowskiego za utwór *Krew* (218 głosów), natomiast czwartą uhonorowano *Kapryś* Henryka Piątkowskiego (146 głosów). Łuskinina za *Z obłąkań* otrzymała drugą nagrodę, zdobywając aż 225 głosów czytelników „Życia” (1898, nr 11).

ostateczny kształt prozy nowelistki wpłynął inny pisarz, Stanisław Przybyszewski, z którym po raz pierwszy zetknęła się podczas swojego paroletniego pobytu w Krakowie. To autor *Requiem aeternam* wprowadził ją do grona artystów, skupionych wokół krakowskiej bohemy², których sposób bycia Tadeusz Boy-Żeleński porównał do swoistego teatru *dell'arte* (Boy-Żeleński 1983: 123). Jednak Łuskińska egzystowała raczej w ich cieniu, co może wydawać się trochę zastanawiające, mając na uwadze fakt, iż była postacią niezwykle barwną i fascynującą.

Szczególne więzy łączyły autorkę *Genesis z ducha* z żoną Przybyszewskiego. Ewa Kossak, biografka Dagny, niejednokrotnie podkreślała, że obie kobiety zwykły ze sobą spędzać dużo czasu, a sama Łuskińska wspominała ją następująco: „Dystygowana, cicha pani jest tajemnicza i daleka, jak dalekim jest jej uśmiech, jak dalekim spojrzenie oczu podłużnych, mglistych, znad których ciężkich szczerolotych rzęs unosi się ledwie do połowy... Pani Morza!” (Kossak 1975: 254). Przybyszewska była reprezentantką kobiet zdolnych do transgresji, do wielostronnego oraz spektakularnego wychodzenia poza role płciowe, jakie wyznaczała im kultura, a to musiało robić wrażenie na początkującej pisarce (Tytkowska 2007: 48). Ważne w kontekście obecnych dociekań jest niewątpliwie to, iż Łuskińska, przebywając w towarzystwie „Smutnego szatana”, zaczęła niejako wzorować się na nim w sposobie kreowania świata przedstawionego swoich nowel. Twórczość wspomnianych artystów wypływa bowiem z dramatycznego pojmowania płciowości, utrwalając w konsekwencji to przekonanie i sprawiając jednocześnie, że podobieństwo wewnętrznego rytmu ich utworów prozatorskich jest uderzające.

Co prawda nie jest to głównym tematem niniejszego szkicu, jednak warto tutaj pokrótce omówić jedną kwestię. Otóż miłość, tuż obok śmierci, stanowi bodaj najbardziej istotne doświadczenie egzystencjalne. Takiej właśnie hierarchii zdają się trzymać zarówno Przybyszewski, jak i Łuskińska. Deprawacyjny status „kondycji” erotycznej sprawia, że zakochani bohaterowie ich utworów odczuwają nie tylko szczęście, ale i pewien niepokój. Przechodzą oni od stanu euforii i najwyższego napięcia do stanu letargicznej apatii, cierpiąc od gorączki oraz podniecenia po to, by ostatecznie na długo popaść w stan skrajnego wyczerpania, czy sennego otępienia, przerywanego przez halucynacje albo jakąś psychosomatyczną

² Warto tutaj dodać, że Łuskińska była niezwykle baczna obserwatorką wspomnianego środowiska artystycznego. Świadczy o tym chociażby krótki fragment tekstu, w którym pisarka, po jednym z wieczorów u Przybyszewskich, nakreśliła wizerunek Stanisława Korab-Brzozowskiego: „Obok na krześle ktoś, czyje rysy na początku zacierają się w mojej pamięci, jak gdyby w owej chwili – już nie istniał... Jakaś postać męska, wyniosła i kosmopolityczna, jakaś głowa ostra i blada, z zastrygłym stygmatem bardzo starej rasy i skupionej sile woli – katalęptycznie zapatrzona w piękną panią” (Podraza-Kwiatkowska 1985a: 256).

chorobę. Jak bowiem podkreślała Grażyna Borkowska: „Modernistyczna udręka miłości wstrząsa nie tylko duszą, ale i ciałem” (Borkowska 2000: 81).

W utworach Łuskiny miłość łączyła się zazwyczaj ze śmiercią, natomiast bohaterami byli często artyści, którzy ulegali niszczycielskiej sile sztuki, bowiem, jak konstatował Przybyszewski: „Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie kielznany żadnym prawem, nie ograniczany żadną siłą ludzką” (Przybyszewski 1972: 239). W związku z tym sumujący dotychczasowy dorobek pisarki zbiór nowel *Chińskim tuszem* (wydany w Krakowie w 1906 roku) przyjęto przede wszystkim jako nieco spóźnioną odpowiedź na dokonania literackie autora *Confiteora*. Ciepłe słowa znalazła krytyka dla opublikowanego w tym samym roku *Viraginitas* (Sten 1907: 176–180), który stanowił właściwie serię nowel, obrazujących walkę płci na przestrzeni wieków. Predylekcja do ukazywania sytuacji bardzo wyszukanych, nierzadko graniczących z psychopatologią, a także do rozległych opisów przepychu architektury, drogocennych kamieni, przepięknych ciał, bujnej roślinności, zdaje się sprawiać, że *Viraginitas* stanowi intrygujący przykład literatury dekadencjonalnej (niejednokrotnie krytykowanej niegdyś przez chociażby Wilhelma Feldmana (Feldman 1972: 125–128), ale – co znamienne – w wersji kobiecej. Łuskina, zachęcona odniesionym sukcesem, kontynuowała analogiczny rodzaj twórczości, na przykład na łamach „Chimery” czy „Krytyki”. Z kolei napisana wspólnie z aktorem Leonem Stępowskim sztuka patriotyczna *Szopen* – nie zyskała wśród krytyki większego zainteresowania. Artystka dopisała również piątą część powieści swojego ojca zatytułowaną *Wielki Rok*.

Warto przy okazji nadmienić, że w kręgu jej zainteresowań, oprócz oczywiście twórczości literackiej, znalazła się publicystyka. W rozmaitych pismach publikowała między innymi portrety polskich artystów jej współczesnych, wiele pisała również o sztuce stosowanej³. Po 1930 roku wszelka twórczość spod pióra Łuskiny pojawiać się zaczęła w druku rzadko. Pisarka opanowana melancholią po śmierci swojej ukochanej matki w 1930 roku, wykonywała zarobkowo ekspertyzy grafologiczne na potrzeby sądów krakowskich. Z kolei tuż po wybuchu

³ W 1910 roku Towarzystwo Upiększania Miasta Krakowa i Okolicy zgodziło się wydać jej obszerny, niezwykle sprawnie napisany szkic zatytułowany *W obronie piękności kraju*, mający na celu wezwanie do ochrony zabytków polskiej architektury. Poza tym uprawiała też eseistykę, której tematyka oscylowała wokół charakterystycznej dla epoki tematyki. A zatem pisała na przykład o sprawie źródeł symbolu niejednokrotnie dawała również wyraz swojej fascynacji kulturą Indii, starając się wykazać jej powinowactwa z ludową kulturą polską, szczególnie zaś górali tatrzańskich. W trakcie, jak i po pierwszej wojnie światowej, artystka ogłaszała, głównie na łamach prasy krakowskiej, recenzje, felietony oraz utwory beletrystyczne. Te ostatnie stanowiły już tylko typową produkcję odcinkową. W latach 1919–1922 pisała także niebanalne recenzje teatralne w „Gońcu Krakowskim”.

drugiej wojny światowej, artystka zamieszkała w przytułku dla starców w Krakowie, gdzie, nieco zapomniana, zmarła 3 października 1942 roku.

Doświadczenia bohaterek *Viraginitas*: okrucieństwo, masochizm, mord jako manifest obyczajowej odwagi

By swobodnie przejść do głównego toku niniejszych rozważań, należy w tym momencie poruszyć pewne aspekty w celu usystematyzowania informacji. W niektórych krajach na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku obalono romantyczną mitologię kobiecości, zasadniczo zastępując ją mitologią kobiety Innej: antyetycznej, ale jednocześnie fascynującej i złowrogiej. Jak bowiem dowodził wybitny sławista szwajcarski, German Ritz:

Kulturowe wykluczenie kobiety jako Innego kultury w mieszczańskim wieku XIX prowadzi do przeciwnej reakcji w modernizmie. Powrót kobiety przemawia jeszcze językiem wyparcia. Demonizacja (*femme fatale*), fetyszyzacja (domina) i mityzacja stają się obrazowym i myślowym stereotypem modernizmu w różnych krajach, a przede wszystkim stają się zjawiskiem masowym (Ritz 1999: 167).

Bodaj największe zasługi w wykreowaniu fantazmatów demonicznej kobiecości (w skali oczywiście ogólnoeuropejskiej) miał Artur Schopenhauer. Utożsamiał on niewiastę z medium natury, a także z wysłanniczką ślepej woli życia dążącą do pomnażania istot skazanych jedynie na cierpienie i śmierć. Również Friedrich Nietzsche ukazywał kobietę jako jednostkę zmienną, kapryśną, próżną, niesprawiedliwą, fałszywą, a nade wszystko – kochającą rozkosz triumfu, skupioną na wabieniu męskich ofiar (Nietzsche 1907: 202).

Kompleksu miłosnych konfliktów oraz perwersyjnych pragnień, trzeba upatrywać w kontekście kryzysu kultury zachodniej, mającego miejsce pod koniec dziewiętnastego wieku. Jak pisała Maria Podraza-Kwiatkowska:

Apokaliptyczna wizja kobiety w literaturze końca XIX wieku i przełomu XX wieku stanowi zatem drobny fragment wielkiego symbolu: apokaliptycznej wizji świata. Symbolu, w którym skupiają się wszelkie niepokoje końca wieku związane z poczuciem zagrożenia dotychczasowych wartości (Podraza-Kwiatkowska 1969: 376).

Kobieta jako przedmiot kultu, odrazy, a także nienawiści, pragnąca poskromić swoją kobiecość, kochankowie zespoleni destrukcyjnym uczuciem – to zatem uczestnicy dramatu ontologicznego, który towarzyszy młodopolskiemu „bankructwu ideałów i wierzeń” (Gutowski 1997: 21–29).

Warto przy okazji poruszyć aspekt znaczenia płci autora czy autorki tekstu literackiego, bowiem nierzadko stanowi on swoisty problem w środowisku badaczy. Francuski filozof, Jacques Derrida był zdania, że płeć nie powinna w sposób znaczący oddziaływać na percepcję konkretnego utworu, gdyż nie należy pozwalać sobie na prosty redukcjonizm. Zgodnie z założeniami twórcy dekonstrukcji autor nie posiada zatem płci, a może nią mieć jedynie sam tekst:

[...] niektóre dzieła wysoce «fallocentryczne» w swej semantyce, zamierzonym znaczeniu, nawet w swoich tezach mogą wytwarzać paradoksalne, paradoksalnie antifallocentryczne efekty dzięki śmiałości swego pisarstwa, w rzeczywistości zakłócającego porządek lub logikę fallocentryzmu [...]. Niezależnie od tego, czy ich autorami są mężczyźni, czy kobiety (Derrida 1998: 197–206).

W związku z powyższym głosem płeć jest konstytuowana przez tylko jeden mechanizm, tj. fallocentryczność, natomiast symboliczna kobiecość była odbierana jako zasadnicze podważenie tego efektu.

Trzeba jednak od razu uściślić, że obecnym dociekaniom zasadniczo towarzyszyć będzie koncepcja Joanny Bednarek. Co ważne, badaczka wyraźnie rozgranicza swoistość literatury, którą tworzą zarówno kobiety, jak i mężczyźni, uznając przy tym płeć za jeden z najważniejszych aspektów prowadzących do prawidłowej interpretacji tekstu (Bednarek 2015: 14–22). Zdanie reprezentowane przez Bednarek niewątpliwie stanowi pewien fundament dla współczesnych badań nad literaturą, ponieważ analizując niektóre (w niniejszym przypadku) z problemów nowel Łuskińskiej można dostrzec istotność, jaką odgrywa płeć autora w kreowaniu elementów świata przedstawionego, a szczególnie zaś – postaci żeńskich. Warto w tym miejscu również dodać, iż czytając „tekst męski” czytelnik jest raczej skupiony nie na autoprezentacji, autorefleksji, czy też specyfice doświadczeń życiowych kobiety, lecz na sposobie, w jaki została ukazana, zadając tym samym pytanie o kształt kultury, a także o formę patriarchy.

Tworzące kobiety wniosły do literatury zupełnie nowy sposób postrzegania świata, odkrywając przy tym „piekło kobiet: od służących i prostytutek, poprzez pensjonarki, kobiety poszukujące pracy, aż po panie z «towarzystwa»” (Podraza-Kwiatkowska 1993: 40). Nie ulega zatem wątpliwości, że utwory pióra pań, szczególnie dramat i proza, wspierały niejako walkę o prawa dla kobiet oraz uświadamiały społeczeństwu (i sobie samym) ich bardzo często opłakane położenie. Ponadto przedstawicielki płci pięknej chciały nie tylko dorównać mężczyznom, ale też, pokonując swój kompleks niższości, posunąć się znacznie dalej niż oni. Przejawiało się to głównie poprzez przyjmowanie postawy bądź też konstruowanie kreacji literackich uważanych za co najmniej ryzykowne. I to nie tylko

w erotyce, która w prozie niektórych autorek bywała zaskakująco śmiała. Jak bowiem konstatowała Podraza-Kwiatkowska: „Podejmowane są niekiedy – wręcz prowokująco – tematy, o których z góry wiadomo, że zostaną źle przyjęte” (Podraza-Kwiatkowska 1993: 40).

W polskiej literaturze młodopolskiej utwory o charakterze dekadentkim, niemające, jak już wspomniano, zbyt dobrej opinii, a niemal zawsze szokujące czytelnika, były pisane właśnie przez kobiety, czego badacze zdawali się nie dostrzegać. Należy w tym momencie podkreślić, że tworzące panie zdecydowanie najslabiej zaznaczyły swoją obecność w dekadentkim nurcie pesymistyczno-inercyjnym, który był reprezentowany przez Kazimierza Przerwę-Tetmajera, bowiem chętniej reprezentowały postawę aktywną.

Łuskina niewątpliwie pragnęła nie tylko, jak większość ówczesnych pisarek, zmanifestować obyczajową odwagę, ale i dać wyraz swoim utajonym kompleksom, których zasadniczą przyczyną był mężczyzna. Autorka *Genesis z ducha* wzbogaciła w tym celu dekadentyzm związany z pewnym wyrafinowaniem kulturowym, nieco rzadziej pojawiającym się w polskiej literaturze⁴. Śmiało można by dla niego przyjąć nazwę zaproponowaną niegdyś przez Romana Zimanda, tj. „rzymsko-verlaine’owski” od tytułu liryku Paula Verlaine’a – *Jam cesarstwo na schyłku wielkiego konania...* (Zimand 1964: 54). Dekadentyzm ten jest bodaj najbardziej bliski wzorcowi francuskiemu, a spokrewniony, co niezwykle istotne, z dandyzmem⁵. Odznacza go zatem wyszukana, charakterystyczna dla schyłkowych kultur sceneria, reżyseria własnego życia, sybarytyzm, zwalczanie nudy poprzez nowe podniety (w pierwszej kolejności będą to perwersja i narkotyki),

⁴ Trzeba przy okazji mieć na uwadze, że pomijanie milczeniem kobiecej odmiany tego rodzaju dekadentyzmu jeszcze bardziej uszczuplało oraz fałszowało obraz młodopolskiej schyłkowości.

⁵ O dandyzmie ciekawie i klarownie pisał Dawid Osiński: „Dandyzm jako kategoria i fenomen kultury dziewiętnastowiecznej stanowi sposób na opowiedzenie chaosu świata, nieobliczalnej natury ludzkiej. To styl życia, postawa filozoficzna wywodząca się z dziedziny mody, obyczajowości, to «sztuka życia». To także pochwała różnicy (pragnienie odróżnienia się od reszty świata, od kultury i jej norm). Dandyzm przekracza granice dekadentyzmu (często jednak doświadczenie dekadentyzmu staje się punktem wyjścia, momentem pierwotnego rozpoznania sytuacji) i modernizmu (choć niewątpliwie wpisuje się w tę szeroko rozumianą kategorię formacji kulturowej), określa zespół cech bohatera, wyraża kształt podmiotowości w kulturze nowoczesnej, ujmuje problem potrzeby widowni, by przez różnicę ubioru – na poziomie wizualnym i różnicę bycia – na poziomie świadomości (czy egzystencji) zmanifestować inność. Dandyzm to zjawisko ujawniające kształtowanie się podmiotowości i osobowości w kulturze nowoczesnej. [...] Dopiero w kulturze modernizmu (nowoczesności) z dziedziny mody wkracza w dziedzinę filozofii kultury i tu widać największą zmianę paradygmatu w myśleniu o dandyzmie. Wychodząc z romantycznego kanonu doświadczeń zewnętrznych, wchodzi się płynnie w doświadczenie ciała w przestrzeni nowoczesności/modernistyczności” (Osiński 2008: 34).

estetyzm łączący się nierzadko z okrucieństwem. Według właśnie takiego wzorca Łuskińska tworzyła swoje nowele, a w związku z tym – i same występujące w nich postaci kobiece.

W drugim cyklu nowel (po *Chińskim tuszem*) Łuskińska zatytułowanym *Viraginitas* niewątpliwie mamy do czynienia z seksualną transgresją, która rozgrywana jest jedynie na płaszczyźnie literatury. Autorka przedstawia się w nim bowiem jako kobieta, jak ujął to niegdyś German Ritz „na miejscu tradycyjnie męskiego podmiotu wyobraźni sadomasochistycznej” (Ritz 1999: 170). Charakterystyczna dla okresu Młodej Polski męska figura projekcyjna, tj. *femme fatale* bądź domina, staje się podmiotem zdarzenia, natomiast kobiecy autor sadomasochistycznych nowel jest wyraźnie rozpoznawalny. Co istotne, na cykl Łuskiński, w warstwie „zewnętrznej” niewątpliwie wskazują stały motyw Erosa i Thanatosa, a także silna stylizacja historycznych (nieco przy tym eklektycznych) obrazów, w warstwie „wewnętrznej” zaś jest koncepcja *viraginitas* oraz tekst autotematyczny. Natomiast koncepcja androgyne związana jest z próbą językowego jej wyartykułowania.

Owa koncepcja *viraginitas* bodaj najmocniej zaznacza się w noweli *Maska żelazna*. Jest to historia Carnei, morderczyni mężczyzn, która została przedstawiona w niezwykle plastycznej scenerii Wenecji doby renesansu, to utwór o charakterze modelowym. Losy głównej bohaterki czytelnik poznaje w pierwszej kolejności ze wspomnień powiernika oraz partnera szachowego, weneckiego pralata, czyli przez pryzmat wyobraźni mężczyzny, a nie od niej samej. Jak słusznie dopowiadał German Ritz:

Nawet zewnętrzne znamię dominy, tytułowa żelazna maska, nie jest jej własnym znakiem tożsamości, lecz pochodzi od powiernika, który na początku opowiadania chce ją instrumentalnie uwikłać w polityczny mord na florentyńczyku Pawle Borgii (Ritz 1999: 101).

Trzeba powiedzieć, że nie tylko w pierwszej części Carnei jest obiektem męskiej wyobraźni – jest nim też później dla Borgii, którego w dosyć dziwny sposób pociąga niebezpieczeństwo śmierci z miłości: „Gdybyś jednak mniejszą cenę nałożyła na rozkosz – gdybyś nie postawiła szkieletu u drzwi twej sypialni – nie byłbym cię pożądał” (Łuskińska 1906: 134).

Co ważne w kontekście niniejszych dociekań, dominacja męskiej wyobraźni w pierwszych dwu rozdziałach omawianej noweli nie sygnalizuje zależności autorki płci pięknej od męskiej wizji. Z kolei w trzecim rozdziale Łuskińska pozwala męskiemu pożądaniu na usamodzielnienie. Dzieje się to wtedy, gdy z perspektywy Carnei jako podmiotu włącza afunkcjonalny opis uczty u Pawła Borgii. Mężczyznom podawane są w charakterze deseru kobiety na tacach, a to powoduje,

że stają się one jedynie przedmiotem estetycznym. Utwór nie rozstrzyga jednak, czy w postaci dwunastej wniesionej niewiasty ukryta jest główna bohaterka. Specjalnie zainscenizowane uprzedmiotowienie kobiety służy tu jednak nie tyle demaskacji ról płciowych na tle emancypacyjnym, ile raczej analizie męskiego pożądania, bowiem „W tej inscenizacji męskie pożądanie chce być aktem estetycznym i ukazuje się jako składnik repertuaru masochistycznego” (Ritz 1999: 103). Mężczyzna zatem sam czyni się obiektem, jednoczy pozycję podmiotu oraz przedmiotu: „Zobaczysz mnie nagim. Uznasz, czy proporcja mych bark i bioder formuje wymagany przez ciebie klasyczny trójkąt, czy między antykami Grecyi zdarzyło ci się spotkać tors męski sklepiony wspaniałej” (Łuskińska 1906: 135).

W tym przedstawieniu Ja jako ciała wyraźnie manifestuje się również wola przezwyciężenia inności ciała przez estetyzację: „Przekonasz się także, czy umiem dawać rozkosz. Luxuria jest sztuką, nie mniej doskonałą, gwiazdzistą i boską – jak poezya...” (Łuskińska 1906: 13). Inscenizowane, a przez to zwrócone na zewnątrz męskie pożądanie zderza się na końcu noweli z perspektywą kobiecą: to perspektywa wewnętrzna, między strumieniem świadomości Carnei a jej zapośredniczeniem w medium narratora albo narratorki. W zakończeniu bohaterka przejmuje męską figurę językową, traktując ją dosłownie. Wzywa kochanka, by razem w skorupce jaja wyruszyli na spotkanie śmierci:

Zeusie – kochanku... – witaj!... Jam ci powiła śmierć – w łupinie jaja... Pójdź ze mną!... Na pełnym morzu – Jak na hebanowych nurtach Styksu, chybotcie się jajo białe... Łabędź u steru je wiedzie – Przez niebo czarne, jak łąka Tartaru – porośla asphodelami – idzie Amorów brat – bóg śmierci: Thanatos... (Łuskińska 1906: 142).

*

Łuskińska uczyniła swoimi bohaterkami głównie wielkie miłośnice, nierzadko nawet kurtyzany, ale, co ważne, takie panujące nad własnym pożądaniem, a dręczące nieustannym odmawianiem siebie swoim partnerom (to niewątpliwie *leitmotiv* tego rodzaju utworów, nie tylko u autorki *Chińskim tuszem* oraz Marii Komornickiej). Te wspomniane miłośnice, czasem perwersyjne *demi-vierge*, owszem, bywają mądre, jednak przede wszystkim są nadzwyczaj okrutne. Kapłanka jednej z postaci, Mylitty jest szczodra w pieścizotach, lecz równocześnie przypomina, iż Mylitta jest, podobnie jak ona, boginią dziewiczą. „Thanatos, «Amorów brat», jest ciągle na podorędziu” – zaznaczała Podraza-Kwiatkowska (1993: 47). Carneia z cytowanej już noweli *Maska żelazna* to bowiem kurtyzana wenecka, która swoim kochankom przedkładała jako warunek posiadania siebie – właśnie

śmierć, a po kąpielu w ich krwi, brutalnie i bez zastanowienia rozrywa lancetem ich serca. Wyjątkiem okazał się jedynie Paweł Borgia, który wzbudził w kobiecie miłość, ocalając tym samym swoje życie. Swoista klęska okrutnych miłośnic, jednakże niepozbawionych całkowicie zdolności kochania, nie jest zupełnie odosobniona na kartach *Viraginitas*. Rodanthe-Semiramis ze znamienego utworu *Astarte Syriaca* daje bowiem swemu miastu, oprócz wspaniałego pałacu ze słynnymi ogrodami, wyzwolenie kobiecie poprzez ogłoszenie prawa matriarchatu: „Jako dziewicy, matki, żony, nieograniczoną ma być jej wola i działanie, a sąd nad nią odjętym mężczyźnie, a dzieci jej imię nosić będą, gdyż ona to w boleści je rodzi” (Łuskińska 1906: 10). Trzeba od razu dopowiedzieć, że bohaterka utraciła swą moc, swój „męski” umysł, rodząc dziecko oraz wiążąc się z żołnierzem-Wenedą, z którym ostatecznie, rezygnując z ogromnego przepychu, odchodzi. Jak zatem słusznie dopowiadała Podraza-Kwiatkowska: „Wniosek jest prosty: ówczesnym pisarkom nie było łatwo wyobrazić sobie możliwość pogodzenia sukcesu kobiety w pracy zawodowej z jej życiem rodzinnym” (Podraza-Kwiatkowska 1993: 47).

Wspomniany w poprzednim akapicie przepych stanowi w *Viraginitas* również ważny aspekt, jak i problematyka miłości.

Jest tak ważny jak w powieściach J.-K. Huysmansa, G. Flauberta, Rachilde, Remy de Gourmonta, Paula Adama i innych francuskich pisarzy, którzy wyraźnie kobiecemu nurtowi dekadenskiemu w młodopolskiej literaturze patronują (Podraza-Kwiatkowska 1993: 47).

Można zatem przypuszczać, że chodzi o takie opisy wnętrza, które są niewątpliwie zgodne z ówczesnym kultem wytworów jednostki oraz sztucznej, więc nie podlegającej śmierci natury. Warto w tym momencie przytoczyć odpowiedni fragment tekstu noweli *Klejnoty Brabancji*:

Stąpa po wygładzonej posadzce „Dziedzińca mirtów”, po powierzchni jaspisu, złączonej z wodami czworokątnego basenu [...] wklęsłe kopuły stropu zamajaczyły nad nim, jak wywrócone czary z lazulitu – do dna których przywarły złote sentencje Koranu, jak sznury drobnych amuletów (Łuskińska 1906: 115).

Kobiety, ich stroje, biżuteria, ale również sama nagość, przedstawione zostały z niezwykłą pasją. Dla bardziej spektakularnego efektu piękne niewieście ciało umieszczone pośród drogich makat oraz kosztowności zaczyna się rozkładać. W związku z tym Thanatos jest niemal zawsze obecny, nieubłagane przypominając tym samym o Vanitas. Co istotne w kontekście niniejszych rozważań – w *Klejnotach Brabancji* można dostrzec zjawisko nekrofilii. Należy tylko

zaznaczyć, iż chodzi tu o jej wariant ekstremalny (analogicznie jak u Przybyszewskiego) „ekstremalny”, „krańcowy”, czyli zestaw obrazów oraz motywów, eksponujących w pewien sposób identyczność, jedność powabu erotycznego i fascynacji rozkładem, agonią, a ostatecznie – zabójstwem partnera bądź autodestrukcją. W przypadku noweli Łuskiny, mówiąc o tak zwanej „wyobraźni nekrofilskiej”, zasadniczo wykracza się poza wąskie znaczenie samej „nekrofilii” (tj. kontakty seksualne ze zwłokami), penetrujemy bowiem sferę obrazowości, w której dominuje znamienna aktywność afektywna oraz poznawcza, związana z doświadczeniem śmierci zespolonej z przeżyciami erotycznymi⁶.

Łuskińska stara się konsekwentnie oddać sybarycką atmosferę *décadence*. We wspomianej już wielokrotnie *Masce żelaznej* nie brakuje bowiem opisu wspaniałej uczty, gdzie deserem były wnoszone na srebrnych płytach „kobiety przepiękne”. Paradoksalnie to właśnie jedna z nich mści się okrutnie za instrumentalne traktowanie. Dyskusji towarzyszącej uczcie autorka nie podejmuje się wprowadzić do tekstu, ale daje jej w ten sposób metaforyczny ekwiwalent:

Zanurzeni w pięknie [...] jak delfiny w rodzimym oceanie – podnieceni obrazami lubieżnymi, światłem osłepiającym – mocą stuletniego wina – wiodą dysputy zaciekłe – na przemian cyniczne i głębokie – do szaleństwa smagając krew i mózg, by rodził myśli niespodziane – paradoksy cudowne i nagłe – jak błyskawice Zeusa (Łuskińska 1906: 136).

Słowo podsumowujące

Kończąc już niniejsze rozważania trzeba powiedzieć, że narracyjny pasaż Łuskiny przez galerię obrazów męskiego pożądania oraz masochistycznego pożądania w szczególności przybiera nieoczekiwany obrót. Kobięcy głos autorski w męskiej wyobraźni zaznacza się bowiem nie w zawłaszczeniu czy reinterpretacji, ale w nieco odmiennym podejściu do Innego seksualności. „Inne nie zostaje estetycznie zakłęte w masochistycznym pakcie, ale przełamuje ten pakt” – konstatawał niegdyś German Ritz (1999: 107). Protagonistka utożsamiona zostaje z Innym pożądania, opuszczając przy tym sferę sadomasochistycznej wyobraźni. Kobięca tożsamość tworzona jest tu zasadniczo w obrębie męskiego dyskursu, który autorka *Chińskim tuszem*, najpierw „po kobiecemu”, rekonstruuje i tym samym w równym stopniu akcentuje, by następnie ukazać go jako nie swój własny

⁶ Nekrofilję jako pewien typ charakterologiczny, a także zjawisko kulturowe szczegółowo omawia niemiecki filozof, Erich Fromm (Fromm 1998: 366–490).

dyskurs i ostatecznie porzuca. Kobięce pisarstwo w kanonicznym tekście męskiej wyobraźni sadomasochistycznej staje się pisarstwem dekonstrukcji. Jak pisał cytowany wyżej badacz:

Inne seksualności jest tu znów dyskretne, jak w tekście romantycznym, a jego lektura rozpoczyna się niejako dopiero wraz z odtworzeniem męskich stereotypów kobiety, które w kobiecym tekście wzywają do kontrlektury. Inne seksualności, o którym pozornie traktuje tekst, otrzymuje znów swoje miejsce u granic tekstu (Ritz 1999: 107).

Ponadto przyjęta przez Łuskinę konwencja prozy o charakterze dekadenckim niewątpliwie pomogła jej swobodnie wprowadzać element okrucieństwa, a nawet zabijania. Co jednak znamienne, okrucieństwa przede wszystkim wobec płci przeciwnej (nowela *Żelazna maska*). Jak pisała Podraza-Kwiatkowska:

Akceptacja wzorca powieści dekadenckiej wydaje się szczególnie interesująca: żałosnym «siłaczkom» i Joasiom, zagrożonym gruźlicą, biegającym po mieście z jednej korepetycji na drugą w nicowanym płaszczu i przemakających butach przeciwstawiona została kobieta-dandy, w całym przepychu, na jaki stać było wyobraźnię polskich literatek, żyjących raczej w skromnych warunkach (Podraza-Kwiatkowska 1993: 53).

Jednak, co może trochę zaskakuje, stworzone głównie przez mężczyzn, a wspomniane przez badaczkę „siłaczki” i Joasie niewątpliwie mogły zachować własną indywidualność, podczas gdy kobieta-dandy w przypadku autorki *Viraginitas* została wykreowana po to, by to właśnie z jej perspektywy pokazać relację między kobietą a mężczyzną. Aspekt płci jest w tym nurcie bodaj najważniejszy, sprawiając, iż mimo „groźnych póż” panie zadają się nie wychodzić poza obszar zainteresowania mężczyzną. Koncepcja utworu dekadencko-dandysowskiego umożliwiła bowiem pisarce nie tylko swoiste, nieco historyczne oraz przesadne dowartościowanie siebie, nie tylko na manifestację swojej obyczajowej odwagi, ale również na ekspresję swoich utajonych kompleksów, których zasadniczą przyczyną był mężczyzna.

Bibliografia

Źródła

Łuskina Ewa (1906), *Viraginitas. Romans stylizowany*. Kraków.

Opracowania

Bednarek Joanna (2015), *Linie kobiecości. Jak różnica płciowa przekształciła literaturę i filozofię?* Warszawa.

- Borkowska Grażyna (2000), *Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nałkowska*, w: *Nowa świadomość płci w modernizmie*, red. German Ritz, Christa Binswanger, Carmen Scheide, Kraków.
- Boy-Żeleński Tadeusz (1983), *Znaszli ten kraj?...*, Wrocław.
- Derrida Jaques (1998), *Ta dziwna instytucja zwana literaturą (z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge)*, przeł. Michał Paweł Markowski, „Literatura na Świecie” nr 11–12.
- Feldman Wilhelm (1972), *Nasi dekadenci*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław.
- Fromm Erich (1988), *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. Jan Karłowski, Poznań.
- Gutowski Wojciech (1997), *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków.
- Kossak Ewa K. (1975), *Dagny Przybyszewska. Zbłąkana gwiazda*, Warszawa.
- Nietzsche Friedrich (1907), *Poza dobrem i złem*, przeł. Stanisław Wyrzykowski, Warszawa.
- Osiński Dawid (2008), *Dandysa dziewiętnastowieczny tekst o ciele. Przyczynek do teorii cielesności dandysa*, „Tekstualia” nr 1(8).
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1969), *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, w: tejsze, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Warszawa.
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1985a), „*Ciemność na nas uderza...*” (O Stanisławie Korab-Brzozowskim, w: tejsze, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków.
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1985b), *Wieża z kości słoniowej i kazalnica, czyli między Des Esseintesem a Piotrem Skargą*, w: tejsze, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków.
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1993), *Młodopolska femina: garść uwag*, „Teksty Drugie” nr 4–6.
- Przybyszewski Stanisław (1972), *Confiteor*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. Maria Podraza-Kwiatkowska, Wrocław.
- Reychman Jan (1976), *Peleryna, ciupaga i znak tajemny*, Kraków.
- Ritz German (1999), *Seks, gender i tekst albo granice autonomii literackiej*, „Teksty Drugie” nr 1–2.
- Skręt Rościsław (1973), *Ewa Łuski*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVIII/1, Wrocław.
- Sten Jan (1907), *Profile autorek*, „Krytyka” 1907, t. 1.
- Tytkowska Anna (2007), *Czar(ne) anioły. Fantazmaty mrocznej kobiecości w młodopolskim dramacie*, Katowice.
- Walas Teresa (1986), *Ku otchłani: dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*, Kraków.
- Zimand Roman (1964), „*Dekadentyzm*” warszawski, Warszawa.

DOI: 10.31648/pl.7866

ŁUKASZ WŁASIUK

University of Warsaw

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0830-5859>

e-mail: l.wlasiuk@student.uw.edu.pl

Z problematyki relacji rzeczy – ludzie w *Starym motywie* Jerzego Jankowskiego

On the issue of the relationship between things and people in Jerzy Jankowski's *Stary motyw*

Słowa kluczowe: Jerzy Jankowski, futuryzm, studia nad rzeczami, Młoda Polska, autonomia

Keywords: Jerzy Jankowski, futurism, studies of things, Young Poland, autonomy

Abstract

The article focuses on the issue of the relationship between people and things as well as the need for human autonomy in Jerzy Jankowski's *Stary motyw* – a border work between the Young Poland and the Futurist periods observed in the author's literary biography. The methodology of the analysis is based on the relation model proposed by Marek Krajewski. The results of the analysis are compared with the futurists' views on the theme in question to indicate the elements in which Jankowski's views come close to the later proposals of poets associated with this trend.

Niniejszy szkic stanowi analizę stosunku rzeczy i ludzi w *Starym motywie* (Jankowski 1914a: 11–13; 1914b: 12–13¹) Jerzego Jankowskiego, opublikowanym w 1914 roku. Jest to jego ostatni znany utwór, który nie znalazł się w *Tramie wpoprzek ulicy* (Jankowski 1919). Czyni to tę nowelę pod wieloma względami tekstem granicznym – wciąż nie należy ona do tekstów futurystycznych, lecz jednocześnie powstała już po napisaniu innych, włączonych do tego zbioru, a także na kilka miesięcy przed wydaniem pierwszych utworów typowo

¹ W dalszej części szkicu cytaty z publikacji będę oznaczał w nawiasach skrótem SM, oznaczeniem cyframi rzymskimi numeru czasopisma i stroną po przecinku.

futurystycznych – *Splonu lotnika* (Jankowski 1914c: 9–10) i *Maggi* (Jankowski 1914d: 11–12).

Ze względu na tę graniczność i powszechny brak znajomości tekstu², niewymienionego nawet w monograficznym opracowaniu twórczości autora *Battlesongu* (Majerski 1994), warto dokonać analizy tej noweli, zastanawiając się nad jej znaczeniem dla rozwoju polskiej literatury futurystycznej.

Wysuwające się w *Starym motywie* na pierwszy plan: obecność rzeczy, ich oddziaływanie na człowieka i pewna oniryczność spowodowały, że głównym tematem podjętych tu dociekań będzie próba interpretacji utworu Jankowskiego charakteryzująca relacje zachodzące na linii rzeczy (później w futuryzmie głównie maszyny) – ludzie.

Podstawy metodologiczne

Bjørnar Olsen w klasycznej pracy *W obronie rzeczy* wskazuje na konieczność stosowania w przypadku badań nad rzeczami bricolage'u oraz pewnego pluralizmu metodologicznego (Olsen 2013: 24–27).

Za punkt wyjścia wybrałem model relacyjny proponowany przez Marka Krajewskiego w artykule *Ludzie i przedmioty – relacje i motywy przewodnie* (Krajewski 2008: 131–152³), opierający się na siedmiu elementach, nazywanych założeniami, związanych z funkcjonowaniem rzeczy i ludzi we wspólnej przestrzeni. Ze względu na dość wysoki poziom ogólności zaproponowanego ujęcia umożliwia ono opis wielu tekstów i łączenie z innymi teoriami. Jednocześnie wyraźna struktura modelu zmniejsza ryzyko niezwrócenia uwagi na ważne kwestie w relacji rzeczy – ludzie w *Starym motywie*.

² Z tego powodu warto przynajmniej skrótowo przytoczyć fabułę noweli: narrator tekstu spotyka się z Julianem, starzejącym się restauratorem dzieł sztuki, któremu bardzo zależy na kupnie obrazu przedstawiającego wizerunek pięknej kobiety. Prosi więc swojego gościa o opowiedzenie historii, która związana jest z przeszłością dzieła. Julian opowiada o tym, jak zimą (niedługo po swoim ślubie) wyjechał do dworku na Podolu, by odnowić zbiory tamtejszego arystokraty. Na miejscu poznał małżeństwo właścicieli: księżną Elwirę i jej męża księcia K., niewiele poświęcającego czasu swojej żonie. Podczas sylwestrowego wieczoru czująca się opuszczoną, samotną i starzejącą się kobieta, próbuje uwieść Juliana i prosi go, by zabił jej męża oraz zniszczył portrety jego przodków, ponieważ czuje się przez nie zniewolona. On się jednak opiera i następnego dnia ucieka. Okazuje się, że monumentalny portret choć przedstawia Elwirę z czasów jej młodości, to nie oddaje jej aktualnej natury, jest więc tylko jej idealnym odbiciem. Na obrazie zależy nie tylko Julianowi, ale także jego żonie, która kierowana litością uważała, że powinien spełnić życzenie księżnej, tzn. dać się ponieść pożądaniu.

³ Dalsze odwołania do tego tekstu oznaczane będą nawiasem z inicjałami MK i numerem strony po przecinku.

Pierwsze założenie

Pierwsze założenie mówi, że każde działanie ma „swoją materialny wymiar – jest skierowane na rzeczy, odbywa się w ich kontekście, jest przez nie zapośredniczone, polega na ich wykonywaniu lub niszczeniu” (MK, s. 134). W krótkim utworze Jankowskiego już od pierwszego zdania wyraźnie widać materialny wymiar działania: „Stary tak natarczywie domagał się sprzedania obrazu, że po krótkim wahaniu zgodziłem się na to” (SM I, s. 11), a w późniejszych partiach tekstu nie ulega to zmianie. Autor zauważa znaczenie rzeczy nie tylko jako celu czy przyczyny działania, lecz także wpływu wywieranego przez otoczenie. Owo oddziaływanie ujawnia się w opowieści Juliana. Nie może być ona swobodnie prowadzona ze względu na wciąż wychodzącą na pierwszy plan rzeczywistość:

- Co? Nie dosłyszałem.
- Nic. Słucham. Słyszysz Pan, jak huczy...
- To na dole tramwaj przebiega NowyŚwiat i huczy na dole. Pogłos idzie aż tu, na czwartak... Tak, to tramwaj. O! Ma Pan, dzwoni. Tak, to tramwaj (SM I, s. 12).

Element tła staje się nagle częścią dyskursu, modyfikuje go i uniemożliwia powrót do niego nieuwzględniający przerwy, która przez krótką chwilę wcieliła się w rolę uczestnika.

Zawód opowiadającego historię również podkreśla, że działanie pozostawia po sobie materialny ślad, a co więcej, ustala niepodważalną hierarchię, ponieważ przez to „rzeczy są infantylizowane; wymagają bowiem takiej opieki, jak dzieci. [...] osoba, którą się opiekujemy, uznawana jest za słabszą; opiekun jest tym, który rości sobie pretensje do opieki, a zatem kontroli” (Domańska 2008: 49).

W dalszej części tekstu kwestia materialnego wymiaru działań komplikuje się, ponieważ dla księżnej przedmioty stają się materializacją konkretnych reguł i określeniem możliwości podmiotu (MK, s. 134), określają to, co możliwe do pomyślenia, a skutek tego także i możliwe zachowania: „(b)łagała mnie, abym zabił jej męża oraz wszystkich jego malowanych przodków” (SM II, s. 13), ponieważ to zniszczenie obu więzów konieczne jest, by w pełni się uwolnić, a kompromisowe rozwiązania nie zostają nawet uwzględnione. Obrazy w posiadłości księcia odgrywają dwojaką, zależną od osoby rolę – celu działań i aktywnego aktora, co tworzy interesujący kontrast, do którego powrócę w późniejszych fragmentach tego szkicu.

Portrety w posiadłości pełnią także funkcję semiofor,

przedmiot(u) uznawan(ego) w danej społeczności za nośnik znaczeń, a zatem tak wytwarzanym lub wystawianym, by przyciągać spojrzenie z wyłączeniem wszelkiej innej funkcji bądź zachowując przy tym również funkcję użytkową (Pomian 2006: 100).

Jankowski akcentuje ten fakt już w pierwszych fragmentach tekstu: „była tam, ma pan, wcale grzeczna galeryjka antenatów, trochę rzeczy flamandzkich, przeważnie dobrych kopii, nieco włochów, autentyczny Weronez i prześliczna stara porcelana. Zapuszczone wszystko bez Boga Ojca...” (SM I, s. 12). Przedmioty pozbawiono wymiaru użytkowego, nawet typowej dla nich funkcji reprezentacyjnej, a uczyniono wyłącznie symbolem statusu, który nie musi być pokazywany (zwłaszcza, że w *Starym motywie* arystokrata nie należy do najbogatszych, a raczej biedniejszych) – sama świadomość posiadania niezależnie od stanu wystarczy, by obraz-semiofora zaspokajał potrzeby księcia. Jednocześnie zakodowane w tych przedmiotach symboliczne znaczenia, mogą realizować się inaczej w zależności od relacji zachodzących między nimi a daną postacią.

Znaczenia symboliczne inaczej oddziaływają na księżną – mają inny stopień i kierunek wpływu niż w przypadku księcia, u którego sfera symboliczna jest zdominowana przez rzeczywistość materialną, nieduchową. Miast podporządkowywać sobie rzeczy, traktuje je ona jako równe sobie podmioty, wskutek czego ich wpływ na nią jest zdecydowanie większy: wyznaczają one granice świata podmiotu. Jak wskazuje Krajewski za Arendt, Douglasem i Isherwood, świat realny jednostki jest skonstruowany z obiektów będących jej dziełem, odzwierciedlających jej kategorie poznawcze. Przypadek księżnej jest jednak o tyle trudniejszy do interpretacji, że nie ma ona możliwości wyboru, a nawet zmiany przedmiotów znajdujących się w domu męża (Jankowski zarysowuje tradycyjne relacje rodzinne z mężem mającym moc decyzyjną) posiadających największą wartość symboliczną w tym miejscu. Od przeszłości obecnej w tym domostwie mężczyzna ucieka częstymi wyjazdami. Księżę zostawia wtedy swą żonę, która w domu jest osaczona i pozbawiona wsparcia, co wybrzmiewa niemal w samym centralnym punkcie opowiadania (to kluczowy dla rozważań nad zagadnieniem rzeczy w *Starym motywie* fragment):

- Dwunasta... Nie boisz się przodków mego męża? Przychodzi godzina duchów...
- Nie, nie boję się – odparłem z uśmiechem. – Moje kwasy są mocniejsze od ich olejnych mieczów i puklerzy. Mogę z łatwością uśmiercić wszystkich, w krótkim przeciągu czasu.
- Ach, jakżebym byłabym ci wdzięczna za to. Byłbyś moim jedynym rycerzem (SM II, s. 12).

Zniszczenie obrazów byłoby zatem warunkiem wyjścia poza schemat kultury przodków, a także pozwoliłoby znaleźć cel i przekroczyć wszechobecną nudę objawiającą się w codziennym życiu. Księżnej trudno pogodzić się z poczuciem braku sensu w otaczającym ją świecie, dlatego pojawienie się mieszczańska (w wątku odświeżającego spotkania przedstawicieli różnych klas społecznych

przebijają się związki Jankowskiego z socjalizmem), pracującego i pełniącego określoną funkcję w społeczeństwie, jest czynnikiem wyzwalamym, zwłaszcza, że to przedstawiciel tej klasy ma możliwość oddziaływania na tradycję, a przez to na kształt społeczeństwa i kultury (Sierocki 2008: 175).

Co więcej, Jankowski, znający z pewnością Marinettiego i jego postulat spalania muzeów, przynosi tym fragmentem futurystyczny sposób myślenia na polski grunt – zniszczenie wcześniejszego dorobku to gest wyzwalamy z ograniczeń narzucanych przez zastaną kulturę.

Drugie założenie

Model Krajewskiego zakłada pewien sposób rozumienia rzeczy („każdy materialny obiekt, który został wpleciony w ludzkie działanie” (MK, s. 134)). W przypadku *Starego motywu* da się wyróżnić trzy główne typy przedmiotów, które mają różne relacje z podmiotami. Dzięki temu autor uzyskuje większą głębię w przedstawieniu cech posiadanych przez obiekty materialne. Umożliwia to dość łatwe wpisanie tego ujęcia w definicję Krajewskiego oraz tradycję spojrzenia na rzeczy rozciągającą się od ich rozumienia jako nośnika cech po rzeczowość nieuchwytną, na którą wskazuje Andrzej Kowalski (2008: 16–19).

Trzy wspomniane typy wiążą się bezpośrednio ze stosunkiem na linii rzecz – podmiot:

- przedmioty pozornie niezwiązane z podmiotem – innymi słowy rzeczy-tło, czyli wszystkie, które wydają się nie wchodzić w relacje z podmiotem, ale projektują dyskurs czy zachowanie; dobrym przykładem jest cytowany już fragment z tramwajem;
- przedmioty będące narzędziami – dominująca funkcja, pełnią ją np. przyrządy do renowacji, karty itp.;
- przedmioty będące celem działania – bezpośredniego i pośredniego – obrazy.

Powyższe typy dość łatwo wpisują się w definicję Krajewskiego, dzięki czemu opis *Starego motywu* zgodnie z tym modelem nie powinien stwarzać problemów na rudymenarnym poziomie.

Trzecie założenie

Trzeci element modelu relacji ludzi i przedmiotów dotyczy tego, że stosunek człowieka do rzeczy jest raczej praktyczny niż kontemplacyjny. *Stary motyw* przedstawia takie właśnie ujęcie.

Dominuje ono nawet w przypadku przedmiotów, które powinny charakteryzować się większą wartością kontemplacyjną niż inne, czyli przedmiotów estetycznych. Mogą one dzięki swoim właściwościom przede wszystkim dostarczać doznań estetycznych czy skłaniać do namysłu, a wreszcie odwoływać się do przeszłości, tworzyć z nią więzi, dzięki którym staje się ona faktycznym elementem teraźniejszości – zdezaktualizowana jest minioność – o takiej roli rzeczy wspomina Olsen i określa ją jako nawarstwienie: przedmioty pochodzące z przeszłości powodują powstanie „spłaszczonego wieloczasowego pola”, przez co teraźniejszość składa się z nagromadzonych przeszłości, co gwarantuje pewną stabilność, a w długim nawet okresie zdrowie psychiczne (Olsen 2013: 245–246).

W inicjalnych fragmentach dzieła Jankowskiego na pierwszy plan wysuwa się funkcja kontemplacyjna, ponieważ dominuje tam obraz nie do końca-księżnej. Jednak i tutaj pojawia się aspekt praktyczny – niegdysiejszy portret Elwiry, który odstaje co prawda od jej wizerunku z momentu spotkania, ma umożliwić łatwiejsze przywołanie wspomnienia, a nawet zagłuszenie wyrzutów sumienia Juliana, który nie sprostał jej ówczesnym oczekiwaniom. Dalsza część utworu dość szybko zmienia tę perspektywę. Okazuje się, że w przestrzeni, do której trafił Julian, zbiory służą głównie wskazaniu na pochodzenie, status i legitymizację za sprawą tradycji zachowań nieakceptowanych z punktu widzenia innych grup społecznych (takich jak np. przepuszczenie fortuny w grach hazardowych), a nie reprezentowaniu gustu posiadaczy czy dawaniu im przyjemności: „Była tam, ma pan, wcale grzeczna galeryjka antenatów, trochę rzeczy flamandzkich, przeważnie dobrych kopii, nieco włochów, a u t e n t y c z n y W e r o n e z (podkr. Ł.W.) i prześliczna stara porcelana. Zapuszczone wszystko bez Boga Ojca...” (SM I, s. 12). Nawet wysoka wartość artystyczna nie wystarczy, by obraz stał się obiektem wzmożonej troski. Wpływ otoczenia na księżną również jest praktyczny – nie zastanawia się ona nad przyczynami swoich odczuć czy nie przejawia śladów pogłębionej refleksji nad rzeczami w jej otoczeniu.

Podobny efekt osiąga Jankowski, gdy Juliana – którego spojrzenie odbiega od typowego, jest przyzwyczajone do skupiania się na aspektach *sensu stricto* estetycznych – najpierw wyrывa z dyskusji spojrzenie na zegarek, ukazujące upływ czasu, a później – rzeczy z zewnątrz wdzierające się do świadomości narratora.

Czwarte i piąte założenie

W przypadku przedmiotu jako zbioru wielu ofert, czyli „możliwości trybów, poprzez których uaktywnienie staje się on przedmiotem, elementem

świata jednostki i elementem społecznej rzeczywistości” (MK, s. 136), nowela Jankowskiego realizuje wszystkie typy wymienione przez Krajewskiego: fizyczne własności przedmiotu, afordancje (podstawowe sposoby wykorzystania przedmiotu wpisane w niego, w tym sposób użytkowania), praktyczne i instrumentalne funkcje przedmiotu (cele, do jakich stworzono przedmiot), kulturowe i społeczne znaczenie przedmiotów, ekonomiczne znaczenie przedmiotów, estetyczne znaczenie przedmiotów (MK, s. 136–137). Ze względu na to, że „jednostka ustanawiająca relację wobec obiektu materialnego bardzo rzadko korzysta ze wszystkich składanych przezeń propozycji” (MK, s. 138), zależnie od przedmiotu i jednostki wyszczególnione mogą być inne typy ofert (co także wzbogaca konstrukcję bohaterów) wykorzystywanych w trakcie tworzenia relacji.

Spośród wspomnianych w *Starym motywie* przedmiotów pod względem liczby potencjalnych związanych z nimi ofert na plan pierwszy zdecydowanie wysuwają się zgromadzone w domu księcia obrazy. Warto zwrócić uwagę przede wszystkim na różnorodność podstaw relacji, mających także wpływ na wybór ofert, i ich zmienność w czasie (co daje wrażenie niezwyklej spójności tekstu). Można wyróżnić dwa opozycyjne typy postaw:

- pragmatyczna (najwyraźniejsza w przypadku księcia, mimo że w tekście jest on niemal nieobecny) charakteryzuje się wyborem oferty z perspektywy tego, co może ona dać jednostce, cech fizycznych, wartości ekonomicznej – spojrzenie, w którym „(p)rzecmiot zajmuje określone miejsce i czas, oddziela się bytowo od innych przedmiotów [...]. Jest to nowożytnie spojrzenie na rzeczy, spojrzenie analityczne, uprzedmiotowiające” (Kowalski 2008: 21);
- podmiotowa (najwyraźniejsza w przypadku księżnej) pod wieloma względami przypomina przednowoczesne, średniowieczne, a nawet wcześniejsze spojrzenie, kiedy to „dopuszczano myśl o aktywności rzeczy, o wzajemnych oddziaływaniach i związkach między materialnymi przedmiotami [...] – co więcej – (w) starożytności, a wcześniej jeszcze w kulturze wczesnotradycyjnej, rzeczy były obdarzone własnościami odczuwanymi jako «podmiotowe»” (Kowalski 2008: 22–23). Oddziaływanie rzeczy z dworku na księżną ma niezaprzeczalnie cechy oddziaływania między-podmiotowego, co więcej, to ona jest zdominowana, przytłoczona.

Zmienność w podejściu można zauważyć natomiast u narratora, dla którego obraz nie do końca-księżnej to początkowo przedmiot transakcji. Wraz z tokiem opowieści zaczyna się to zmieniać, ponieważ narrator zaczyna dostrzegać pewną siłę sprawczą w dziele, które sprzedaje.

Szóste założenie

Szóste założenie modelu Krajewskiego mówi o tym, że związki ludzi i obiektów materialnych „mają tendencję do zestalania się w taki sposób, iż wytworzone w ich efekcie przedmioty ulegają materializacji” (MK, s. 140). To proces, w ramach którego cechy nadawane przez człowieka przedmiotom materialnym postrzega on nie jako nadane, ale jako obiektywne.

Materializację w *Starym motywie* Jerzy Jankowski pokazuje w sposób niezwykle wyrazisty i akcentuje możliwość zmiany dostrzeganych ofert oraz oddziaływanie właściwości już zmaterializowanych u jednej osoby na inne, którym zostały one przedstawione. Ponownie obrazują to przytaczane fragmenty dotyczące relacji księżnej i pamiątek znajdujących się we dworze, pamiątek, które stały się dominantą jej rzeczywistości. Gdy Elwira powiedziała bohaterowi o działaniu przedmiotów, uświadomiła mu tym samym nieoczywistą ofertę, wyznaczającą przewodni dla niej samej motyw. Sposób, w jaki to przekazała: „Nie boisz się przodków mego męża? Przychodzi godzina duchów...” (SM, II, s. 12), a zwłaszcza jej uwaga, która pokazuje, że na równi traktuje ona męża i wizerunki jego przodków, postrzegając zagrożenie z ich strony jako równie realne co z jego: „(b) łągała mnie, abym zabił jej męża oraz wszystkich jego malowanych przodków” (SM II, s. 13), daje mocne przesłanki, by uznać to za przejaw uznawania właściwości przedmiotów za obiektywne.

Wszystko to obrazuje, w jaki sposób postrzeganie pewnych wartości jako obiektywnych oddziałują na zachowanie i funkcjonowanie w otoczeniu przedmiotów, dlaczego to od relacji z nimi, od poczucia wspólnoty w ustalonych zasadach użytkowania zależy to, czy podmiot czuje się wyobcowany czy nie. Można nawet wysunąć tezę, że u Jankowskiego pojawia się to, co później będzie stanowiło element teorii semiofor Pomiana – nadanie pewnego nieużytkowego znaczenia daje szansę na wspólne odnalezienie się w przestrzeni (Rodak 2016). Wskazują na to relacje księżnej i jej męża, a także jego żony. Niezdolność lub niechęć do dostrzeżenia wartości symbolicznej semiofory (w ujęciu Pomiana) lub materializacji (by wykorzystać termin Marka Krajewskiego) stanowi przyczynę wzajemnego niezrozumienia, podobieństwo wzmacnia natomiast więzi, może nawet stanowić ich podstawę, jak we fragmencie, gdy Julian miał kontestować przyłącza się do narracji księżnej i mówi o obrazach jak o istotach żywych:

– Dwunasta... Nie boisz się przodków mego męża?

– Nie, nie boję się — odparłem z uśmiechem. – Moje kwasy są mocniejsze od ich olejnych mieczów i puklerzy. Mogę z łatwością uśmiercić wszystkich, w krótkim przeciągu czasu.

– Ach, jakżebym była ci wdzięczna za to. Byłbyś moim jedynym rycerzem. (SM I, s. 12)

Widać to także w opozycji, którą tworzą oba małżeństwa, ponieważ mimo pewnych podobieństw – częstej nieobecności męża, istotnej roli w przedmiotów w życiu jednej z osób – uwidaczniają się jednak podstawowe różnice, np. podobne zachowania Juliana i jego żony (modlitwa w trudnych chwilach (SM II, s. 13)), a brak wspólnego języka w przypadku drugiej pary. U konserwatora i jego żony wyróżniają się jednak przede wszystkim współdzielenie postrzegania rzeczy lub umiejętność pojęcia tego: „Moja żona to litościwa kobieta... Ucieszy się, gdy zobaczy ten portret” (SM II, s. 13). Wspólne zrozumienie świata materialnego powoduje, że jednostka nie widzi siebie jako samotnej.

Siódme założenie

Ostatni komponent modelu Krajewskiego to próba określenia tego, co decyduje o używaniu przez jednostki przedmiotów w konkretny sposób. Autor koncepcji uznał to za efekt odmienności narzędzi poznawczych jednostek. Ze względu na specyfikę utworu, w tym także jego długość, zapośredniczoną narrację pierwszoosobową, która mimo konfesyjnego charakteru Julina nie daje podstaw do zakładania pełnej wiarygodności i wiedzy, czy wreszcie wiele czynników składających się na relację człowiek – rzecz, określenie odmiennych narzędzi poznawczych jest niemożliwe. Jednocześnie chciałbym podjąć próbę opisania różnic w podejściu do przedmiotów i motywów przewodnich znamienych dla poszczególnych postaci – w znaczeniu czegoś, „co działanie warunkuje, wyznacza jego ramy, stanowi refren towarzyszący podejmowaniu każdej decyzji, określając tym samym również to, co ma być/co może być przyczyną określonego działania” (MK, s. 145).

Wśród doświadczeń i dominujących przekonań w przypadku Juliana wyróżniają się, a przez to stanowią najprawdopodobniejszy motyw przewodni, połączone sprawczość i poczucie odrębności światów: przedmiotów nieożywionych i ludzko-duchowego. Najlepiej obrazuje to przytaczany wcześniej fragment, w którym postawa Juliana zderza się z podejściem księżnej i mężczyzna jednoznacznie wskazuje na dominację materialności nad ewentualnym duchowym charakterem przedmiotów. Ten gest neguje także możliwość oddziaływania rzeczy zniszczonych, o której wspomina Olsen: „ruiny stają się potencjalnymi czynnikami zakłócenia, zaktualizują one to, co zapomniane i niechciane [...]. Nawet

gdy rzeczy zostają wyrzucone, zniszczone lub zdemolowane, niemal zawsze coś zostaje, mówiąc inaczej, gromadzi się” (Olsen 2013: 254–256). Jednocześnie naleganie księżnej, by konserwator chronił ją dłużej, a nie tylko zniszczył pamiątki, stanowi mocną przesłankę do postawienia tezy o przeczuwaniu przez kobietę wpływu nawet szczątków przedmiotów.

Postępowanie tego mężczyzny wyznacza sposób zachowania i traktowania przedmiotów, w którym to znaczenie nadaje jednostka, a przedmiot może oddziaływać w kontrolowanym zakresie przez nią ustalonym.

Drugi z motywów przewodnich określających podejście Juliana to wartość estetyczna przedmiotu. Wpływa ona na ocenę nie tylko rzeczy, lecz także jednostek żyjących w otoczeniu dzieł i sposobu, w jaki je traktują (książę jako przedstawiciel kultury bezmyślności (SM I, s. 12)).

Spośród motywów przewodnich dotyczących księżnej tekst pozwala na określenie tylko jednego – wartości symbolicznej (a po uwzględnieniu „życia” rzeczy – nawet siły symbolicznej) wynikającej z historii lub tradycji. Julian podaje dwie możliwe przyczyny powstania takiego motywu przewodniego – samotność: książę „wyjeżdżał na całe tygodnie do miasta” (SM I, s. 12), a kobieta „(z)aczęła się skarżyć na swoje klasztorne życie” (SM I, s. 13); druga to wiek: „W tym okresie każda kobieta jest szczególnie nieodpowiedzialna. Nie wie, czy jest bardzo piękna, czy też bardzo brzydka. Czy ma tak zwany «cel» życiowy, czy go nie ma” (SM II, s. 12). Dodatkowo ciekawa jest informacja o możliwym wpływie choroby: „Księżna umarła w pół roku po moim nagłym odjeździe z Zielonych Wstęg” (SM II, s. 13).

Podsumowanie

Jankowski pokazał relacje rzeczy – ludzie, które mimo że niezwiązane z maszynizmem, wpisują się w obecne w innych tekstach futurystycznych przedstawienie rzeczy jako oddziaływających na człowieka, czy to przez warunkowanie życia, czy rzeczywisty wpływ (Delaperrière 2017); reakcja jednostki również koresponduje z tym, co proponował później polski futuryzm w odniesieniu do maszyn:

futuryści polscy bronili organizmu społecznego będącego wspólnym ciałem przeciwstawiając utopiom przemysłowym utopię samoobronnej wspólnoty fizjologicznej, w której – jak pisał Jasiński – „wprowadzenie maszyny w życie człowieka” pociąga za sobą „przebudowanie psychiki”, która ma wytwarzać odpowiednie przeciwciała (Delaperrière 2017: 306).

W *Starym motywie* nie ma drastycznej zmiany psychiki czy biologii człowieka, co później pojawiło się w przewidywaniach Peipera (1972: 30–49), ale proces, o którym jest tam mowa, ma zbliżony przebieg: znalezienie się w nowym otoczeniu → dostosowanie do nowych warunków → próba zdobycia autonomii. Znamienność pojawienia się tego procesu w tekście przedfuturystycznym ma o tyle duże znaczenie, że sami futuryści w Polsce musieli przeprowadzić podobny proces z zastanym dziedzictwem kulturowym. Jasiński w *Do narodu polskiego. W sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* kilka lat po powstaniu *Starego motywu* postulował konieczność zniszczenia wcześniejszych zdobyczy kultury:

Trzeba otworzyć na oścież wszystkie drzwi i okna, niech wywieje stąd ten swą piwnic i kościelnego kadziła, którym od dziecka uczyli was oddychać. Zaopatrzeni w gigantyczne respiratory, idziemy wam na spotkanie.

Ogłaszamy za St. Brzozowskim wielką wyprzedaż starych rupieci. Sprzedaje się za pół darmo stare tradycje, kategorie, przyzwyczajenia, malowanki i fetysze.

Wielkie ogólnonarodowe panopticum na Wawelu.

Będziemy zwozić taczkami z placów, skwerów i ulic nieświeże mumie mickiewiczów i słowackich. Czas opróżnić postumenty, oczyścić place, przygotować miejsca tym, którzy idą (Jasiński 1972: 200).

Podobne wnioski dotyczące wpływu rzeczy i dobytku kulturowego na możliwość rozwoju i postępu dostrzegamy wierszu Iwazkiewicza *Pamiętnik*:

Jakże to wszystko spisać
 Gdy się nie jest w dwudziestym,
 A było się w dziewiętnastym
 Tak prawie wieku?
 [...]
 Siwe konie, spacerzy i spokojnie ludzie,
 takie to wszystko nie do pomyślenia?
 Jakże mam być futurystą, ludzie,
 kiedy mam takie wspomnienia?
 Wszak nie urodził się Marinetti
 w takim pokoju z taką komodą
 – ojca młodego miał i matkę młodą –
 a może po prostu urodził się z aeroplanu?
 (Iwazkiewicz 2010: 20)

Zbliżoną relację widać w utworze autora *Maggi* – tu także uzyskanie wolności od wpływu czynników ograniczających najtrudniejsze jest dla osób wychowanych w otoczeniu rzeczy z historią, odsyłających do tradycji. Przedstawiciel mieszczaństwa, nawet wykształconego, dzięki mniejszemu przywiązaniu do niej

w młodości mógł pozwolić sobie na stosunek pragmatyczny i bardziej nowożytny, czyli świadomy wpływu rzeczy na ludzi i sposobów przezwycięzania go.

Tekst Jankowskiego nie wartościuje różnych podejść, ale jedno z nich przedstawia jako wyraźnie przestarzałe, wymierające, związane z przeszłością, co potęgują pojawiające się regularnie odniesienia do pojęć stylizowanych na średnio-wieczne. Człowiek nowożytny natomiast, jakkolwiek wciąż w nim jest wiele z tego, który miał bardziej podmiotowy związek z rzeczami, musi zmierzać ku podejściu pragmatycznemu: wymaga konserwacji czy odpowiedniego obchodzenia się z nimi, by nie zawładnęły światem jednostek. Wielość i różnorodność funkcji pozwala jednocześnie na pewną fetyszyzację przedmiotów umożliwiających przekroczenie naturalnych ograniczeń, co często pojawia się chociażby u Jasińskiego. Koncepcja człowieka jako doceniającego walor artystyczny w przedmiotach życia codziennego obecna w wielu projektach futurystycznych (Jaworski 2018) to także jeden z aspektów, w których dochodzi do związków twórczości późniejszych innych futurystów i autora *Maggi*. Poeta przecież uwzględnił w swoim tomie poetyckim fragmenty swoich tekstów publicystycznych i użytkowych, a odrzucił teksty o walorach bardziej literackich, w tym *Stary motyw* (Jankowski 1919).

Patrząc z perspektywy rozwoju literackiego, *Stary motyw* wskazuje na wyzwanie stojące przed Jankowskim jako autorem przenoszącym na polski grunt nowe rozwiązania artystyczne. Dodatkowo początki twórczość tego poety wpisują się w schemat rozwoju futuryzmu opisany przez Radosława Okulicz-Kozaryna. Badacz ten wskazuje, że ów nurt wyrasta z dorobku Młodej Polski i stanowi jej kontynuację, mimo że poeta informuje o swojej próbie wyzbycia się jej dziedzictwa, stanowiącej nową wartość opartą na innych kategoriach (Okulicz-Kozaryn 2016). Z tego powodu przy przyszłych rozważaniach dotyczących rozwoju ruchu należałoby przynajmniej uwzględnić analizowany w niniejszym artykule tekst.

Bibliografia

Źródła

- Iwazkiewicz Jarosław (2010), *Pamiętnik*, w: tegoż, *Sprawy osobiste i inne wiersz rozproszone*, Warszawa: 20.
- Jankowski Jerzy (1914a), *Stary motyw*, „Widnokrąg”, nr 1: 11–13.
- Jankowski Jerzy (1914b), *Stary motyw*, „Widnokrąg”, nr 2: 12–13.
- Jankowski Jerzy (1914c), *Splon lotnika*, „Widnokrąg”, nr 22: 9–10.
- Jankowski Jerzy (1914d), *Maggi*, „Widnokrąg”, nr 25: 11–12.
- Jankowski Jerzy (1920 (1919)), *Tram wpopszek ulicy*, Warszawa.
- Jasiński Bruno (1972), *Do narodu polskiego. W sprawie natychmiastowej futurystycznej życia*, w: tegoż, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, opr. Edward Balcerzan, Wrocław: 198–209.

Peiper Tadeusz (1972), *Miasto. Masa. Maszyna*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, przedm., kom. i nota biogr. Stanisław Jaworski, opr. tekstu i red. Teresa Podoska, Kraków: 30–49.

Opracowania

Delaperrière Maria (2017), *Polski futuryzm jako „projekt niedokończony”*, w: *(W) sieci modernizmu: historia literatury – poetyka – krytyka*, red. Agnieszka Kluba i Magdalena Rembowska-Płuciennik, Warszawa: 295–320.

Domańska Ewa (2008), *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski i in., Olsztyn: 27–60.

Jaworski Krzysztof (2018), *Futurystyczna koncepcja człowieka – w kontekście wczesnych wypowiedzi programowych oraz artystycznych europejskich i polskich futurystów*, w: tegoż, *Znani – nieznan, ale zawsze ciekawi*, Kraków: 65–81.

Kowalski Andrzej P. (2008), *Kulturoznawcza genealogia kategorii materialności rzeczy*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski i in., Olsztyn: 15–26.

Krajewski Marek (2008), *Ludzie i przedmioty – relacje i motywy przewodnie*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski i in., Olsztyn: 131–152.

Majerski Paweł (1994), *Jerzy Jankowski*, Katowice.

Pomian Krzysztof (2006), *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin.

Rodak Paweł (2016), *Obiekty muzealne i archiwalne a praktyki kulturowe (wstępne rozwiązanie)*, w: *Wśród ludzi, rzeczy i znaków. Krzysztofowi Pomianowi w darze*, red. Andrzej Kołakowski i in., Warszawa: 365–373.

Sierocki Radosław (2008), *Kultury rzeczy*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski i in., Olsztyn: 175–184.

DOI: 10.31648/pl.7867

IRENEUSZ SZCZUKOWSKI

Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6520-2218>

e-mail: iszczukowski@wp.pl

Baroque Tradition in the Poetry of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki. Reconnaissance

Tradycja barokowa w poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Rekonesans

Słowa kluczowe: Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, tradycja barokowa, poezja współczesna

Keywords: Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, baroque tradition, contemporary poetry

Abstract

Eugeniusz Tkaczyszyn Dycki (born 1964) belongs to the group of poets whose work has been awarded many times in prestigious literary competitions; the poet received, among others, The Nike Literary Award (2009), the Gdynia Literary Award (twice: in 2006 and 2009) and the Silesius Wrocław Poetry Award (twice: in 2012 and 2020). His poetry has been systematically elaborated on the themes of madness, disease and the obsession with death. When writing about death Dycki refers to the baroque tradition. Therefore, the aim of this article is an attempt to interpret the works of Tkaczyszyn-Dycki in the context of questions about the Baroque tradition and its various continuations in contemporary Polish poetry. Dycki certainly refers to the Baroque (or more broadly the Old Polish tradition), but this Baroque undergoes a far-reaching metamorphosis. It is an obscure, non-obvious Baroque, functioning rather as a specter haunting the language, through which Dycki fights for his own speech, still watching death.

In her important book *Teksty w ruchu* [*Texts in movement*], Elżbieta Dąbrowska aptly says that what can be noticed in Polish modern poetry are not only references to the literary output of 17th-century authors (with regard to stylistics, genology and motifs) but also the ways in which the “properties of Baroque literature and culture” are uncovered in the texts of contemporary poets and writers (Dąbrowska 2001: 19). There are two significant aspects to this reflection.

The first is the presence of still alive Baroque tradition, its continuations and creative transformations; the second is related to much broader and more complex problem of understanding and interpreting the Baroque as a specific culture which produced not only certain patterns in music, literature, painting and other visual arts but also provided – often diverse – ways of experiencing oneself and the world¹. It should be noted that post-Renaissance tradition has appeared at different levels of meaning, particularly in the works of Ernest Bryll, Jerzy Harasymowicz, Stanisław Grochowiak, Stanisław Barańczak, Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz and Wisława Szymborska². Attempts are made to expand this well-known catalogue of names by adding authors from the interwar period –, Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Libert and Wojciech Bąk (Łozowska-Patynowska 2011; Łozowska-Patynowska 2020) – as well as poets active at the turn of the 21st century. Therefore this article aims at interpreting the works of Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki in the context of questions asked about Baroque tradition and its diverse transformations and continuations in contemporary Polish poetry.

Eugeniusz Tkacyszyn Dycki (born 1964) is a poet whose works have been nominated in many prestigious literary competitions; he received the Nike Literary Award (in 2009 for the volume *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach* [*A Song of Dependencies and Addictions*]), Gdynia Literary Prize (twice, in 2006 for the volume *Dzieje rodzin polskich* [*History of Polish Families*] and in 2009 for *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach* [*A Song of Dependencies and Addictions*] and the Silesius Poetry Award (twice, in 2012 for the volume *Imię znamię* [*Name and Birthmark*] and in 2020 for his lifetime's work). His poetry has been the subject of comprehensive analyses, focusing on the motifs of madness, illness or homoerotic experiences, so strongly marked in Dycki's texts (Śmieja 2010: 222–245; Świeściak 2010: 147–181; Śliwiński 2012; Hoffmann 2012).

The single focus of his poems, which deal mostly with death and dying – so emphasized by critics – had to evoke association with the works of 17th-century writers. In particular, early readings of Dycki's poems, which concentrate on death and dying, were linked to questions about the “dark light of the Polish Baroque”. Marian Kisiel wrote:

¹ The fundamental problems related to defining and understanding Baroque are well known to the historians of pre-Enlightenment Polish literature and thus will not be discussed here. See e.g. Pelc (2004); Mrowcewicz (2005), Nowicka-Jeżowa (2009–2011).

² Besides the texts mentioned above, see also e.g. *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, Kaczmarek, (1985); M. Eustachewicz, (1993); A. Nawarecki (1993); a special issue of *Znak* no. 7 1995.

Barok sarmacki? Ale barokowe są tutaj zdania-zawijasy, barokizująca frazeologia i leksyka (i to w ograniczeniu), a nie klimat wiersza. Jeżeli już odnosić lirykę Dyckiego do tej epoki, to trzeba powiedzieć i to, że jego barok jest współczesny, może przefiltrowany przez (tutaj waham się) Ernesta Brylla, Stanisława Grochowiaka i Jarosława Marka Rymkiewicza, choć jakże od nich różny. Sarmackość jest tu rzeczą wtórną, bo przecież redukcja jej do jakiejś bratersko-szlacheckiej familiarności wypacza całą istotę tego nurtu w literaturze, a zwracanie uwagi jedynie na rekwizyty barokowej *pompy funebris* ogranicza jej znaczenie (Kisiel 1998: 109).

[Sarmatian Baroque? Yet what is Baroque-like here are convoluted sentences, Baroque-style phraseology and lexis (and this only in a limited way), and not the atmosphere of the poem. If Dycki's poetry is to be discussed in relation to this period, it must be said that his Baroque is modern, perhaps filtered through (I hesitate to say) Ernest Bryll, Stanisław Grochowiak and Jarosław Marek Rymkiewicz, yet so different from them. Sarmatism here is a secondary matter, as reducing it to a form of brotherly-gentry familiarity distorts the essence of this style in literature, while drawing attention only to the props of Baroque *pompa funebris* limits its meaning].

Let us emphasize how cautious this answer is, how it tries to avoid the almost instinctive association between Polish culture of the 17th c. with Sarmatism and excessive affectation of death. Slightly later Kisiel pointed out that Baroqueness of Dycki's work is extremely intimate and private, yet it registers the most important events in the lives of his neighbors and relatives, as did pre-Enlightenment Polish family chronicles called *silva rerum* (Kisiel 1998: 109–110; zob. Sosnowski 2001: 44). This conclusion is fitting, as Dycki registers all the signs of everyday existence; however, they are marked with omnipresent death.

Kisiel's observations should be read in the context of a thematic issue of *LiteRacje* focused on the Baroque or, to be more precise, the neo-Baroque in contemporary poetry³. It was Paweł Koziół who emphasized that "some of what today's authors do with their texts corresponds to what the 17th c. authors did" (Koziół 2004: 11), he included here abandonment of traditional stylistics of texts, obsessive returns to the same motifs as well as emotionality (Koziół 2004: 12). So understood, the neo-Baroque easily encompasses the poetry of Dycki, whose writing practices include the above features. In another essay Koziół analyzed

³ The list of essays on the literary output of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki and on neo-Baroque included in the special issue of *LiteRacje* 2004 no. 1 should be expanded by a number of works that problematize this category. Their starting point is Gilles Deleuze's (2014). The topic of neo-Baroque, so strongly present in the area of research on (post)modern culture and literature, would require much broader and deeper reflection, which definitely exceeds the frames of this essay and should be a topic of a separate article. Thus I mention here only examples of such literature: Zamora, Kaup (2010); Egginton (2010), „Perspective. Actualité en histoire de l'art" (2015). See also sample theses: Chiappetta (2012) Young (2012).

Dycki's poems, justly rejecting the earlier autobiography-based interpretations: "For example, there is a phrase 'My friends Andrzej Zbychu write poems'. One could browse different local publications to trace which poets the author had in mind, and it is even possible that such persons can be found – yet for the benefit of interpretation I would like to assume that the poem refers to Andrzej and Zbigniew Morsztyn [...]" (Kozioł 2004: 58) – important figures of the Polish Baroque literature. Kozioł evidently is not interested in meticulous exegesis of a text but rather in suggestiveness of interpretation, in its persuasive dimension.

In turn, Sylwia Omiotek in her essay *Książkowe peregrynacje* perceives similarities between contemporary authors and the Baroque in the "obsession of literariness", which makes 21st-century authors speak in a way similar to Baroque poets (Omiotek 2004: 13–16). According to Omiotek, we cannot escape the magma of literature, connections, quotations and references. She also focuses on Dycki, whose literary output is connected with the Baroque primarily through "using a ponderous phrase [...] a fleshy word [...]. By pinning his poetic vision upon antinomies" (Omiotek 2004: 53)⁴.

The above – important – voices need to be completed not only by analyses of specific poems but also by applying much broader interpretative contexts. What seems to be an interesting and at the same time the most useful perspective for reading Dycki's literary output – a perspective which allows indirect reference to the code of the Baroque – is the approach proposed by Alina Świeściak, who primarily perceives the poet's texts through the lens of broadly understood melancholy. The selected interpretation tools, drawn from the works of e.g. Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jacques Lacan, Michel Foucault and Julia Kristeva, enabled Świeściak to present a multi-faceted discussion of stylistic devices associated with depressive position of the lyrical I, founded on the experience of loss (Świeściak 2010: 147–181). It should be added that cultural approach to the issue of melancholy naturally drifts towards the Baroque⁵. However, this does not mean simple analogies but rather the problem of poetic language attempting to struggle with the sense of finality, which appears radical and ultimate. In this context, it is worth mentioning a fragment from Deleuze's *The Fold*, where he described a crypt as a place in which the Baroque invests (Deleuze 2014: 64). This place can be considered as an aspect of a particular geography of melancholy

⁴ Omiotek's remark corresponds to the analyses of styles in today poetry – see Wilkoń (1993:19–20).

⁵ What must be evoked here is Robert Burton and his *The Anatomy of Melancholy*, published multiple times in the 17th c. See Burton (2010); see „Literatura na Świecie” (1995) nr 3; Bałus (1996); Bieńczyk (2012); Benjamin (2013).

associated with location of the subject on the border between life and death, as Waclaw Forajter noted (Forajter 2001: 179–201). Poetic topography is related both to the symbolic darkness of a house (the place of writing and madness) and that of a grave (the image of a coffin, funeral, necropolis). Dycki constantly intones words about decay. Below are two sample poems from the volume *Nenia*:

szedłem za twoją trumną aż po dzień dzisiejszy
szedłem do ciebie aż zblądziłem w rozkład
moje ręce nie napotkały twojego ciała
a to co mogłem dotknąć było już we mnie

*XLI.*⁶

jest naga odkąd przyszedłem na świat
i teraz kiedy podglądam śmierć już tylko w sobie
wychwalać pod niebiosą materię która tylko we mnie
przedziwnie żywa w której można jeszcze myśleć

o rozkładzie bo gdzie indziej
rozkład przychodzi przepada bez wieści

XXXIX. Idziemy we dwóch i nie boli

[*We two are walking together and it does not hurt*]

I walked behind your coffin until this day
I walked to you till I got lost in decay
my hands did not meet your flesh
and what I could touch was already in me

she's⁷ been naked since I was born
and now as I peep at death only in myself
to glorify the matter that's only in me
amazingly alive a place to still think

about decay because where else
decay comes and vanishes without a word

The quoted texts, like Dycki's entire literary output, persistently return to the motif of a friend's death (a phrase monotonously appearing in different volumes is "my friend is dead"). The subject in the second of the above poems not only sees the end in himself but also turns his eyes towards matter, an artifact of life as well as a portent of inevitable end, associated also with a mother's womb (see e.g. *IX.*, *XI.*). The sight turned towards what is earthly – "sand is a crumbling sucking mouth of death" (*XII.*) – and constant evocations of bones of the dead are a look of a melancholic, which was diagnosed among others by Walter Benjamin in his discussion of Baroque tragic drama⁸. Obviously, cultural representations of the experience of loss differ but they all involve inventing a language capable of expressing it or inventing a space to regain it (Świeściak 2010: 171). Thus the poet writes in another poem:

⁶ If no other editions are referred to, Dycki's poems in Polish are quoted after E. Tkaczyszyn-Dycki (2010). In the text, titles of poems (if there are any) and their numbers according to this edition are given in parentheses.

⁷ In Polish the noun for death (*śmierć*) is feminine, and thus death is culturally perceived as female [Translator's note].

⁸ See Benjamin (2013:175–204). Marek Bieńczyk writes: "A melancholic imagination speaks – directly or metaphorically – about dirt, magma, soil; about flesh and meat; [...] it belongs to heavy matter which has weight, which sullies, which sticks and clings" – Bieńczyk (2012: 48).

to jesteś ty która mnie wysławiasz i ty prowadzisz mnie niewysłowionego w załążek słowa to jesteś ty czarna ziemia bo moja matka zagubiona	you are the one who utters me an you lead the unuttered me into a germ of word it is you black earth because my lost mother
zaleca każdy grób i każdy załążek słowa jeżeli mówi ktoś zwróci uwagę że nie powiedziała jest we mnie słowo lecz słowo to taki grób	recommends every grave and every word germ if she speaks who will notice she did not say there is in me a word but word is such a grave
w którym spodziewam się tylko ciebie	in which I expect only you
XLII.	

This poem is built on enjambments and blending of phrases that, while unexpected, can be arranged into a semantic string of juxtapositions – mother-earth, word-grave – As we read it, we can clearly see that it escapes any unequivocal explanation attempting to capture and reveal the meaning of poetic wording, which the subject describes as “unspoken” (literally “unexpressed”). Impotence of words and at the same time their purpose – keeping memory of the dead (XXVII.) – is Dycki’s constant companion as can be seen in the next two examples. The first comes from *Nenia*, the second opens the volume *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach* [*A Song of Dependencies and Addictions*]:

więc znowu piszę ten stary wiersz o śmierci i wciąż jeszcze nie wiem od czego zacząć	so I’m writing again that old poem about death and I still don’t know where to start
XVI.	
daj mi słowo abym kres nazwał umiejętnie kresem	give me the word so that I can skilfully call the end the end
CCCXXIII.	

The quoted fragments can, of course, be summed up by a well-known call to “give everything its fitting name”, yet we should remember that Dycki’s speech is centered around loss, so it is an attempt to invent a language that could bear the heterogeneity of death. To avoid slipping into silence, the author updates the old Polish tradition of funeral poetry, particularly the “black carnival” of late-Baroque writer Józef Baka, (Dąbrowska 2001: 230–334) which provides a specific matrix of meaning, of the way to communicate with oneself and with the reader. In *Nenia* we read:

1. Baka uwodzi Stefanię Dycką (Baka Seduces Stefania Dycka)

jeszcze będziesz piękna ino się zobaczymy będziesz taka piękna że zmartwychwstaniemy w popłoch członków które pogrzebiemy tam gdzie przedtem	thou will be beautiful once we meet thou will be so beautiful that we will rise into the panic of limbs which we will bury where we did before
---	---

2. Baka winny istnieniu Stefanii Dyckiej (Baka Guilty of Stefania Dycka's Existence)

jeszcze jesteś piękna	you are still beautiful
ja ci nie ujmuję kości	I'm not taking away your bones
choć tyle razy pamiętasz	though so often you remember
nadbierałem z okolicy	I took from around
twojego ciała a zawsze jak złodziej	your body always like a thief
bo ty nie istniałaś	because you did not exist
bo ty byś nie mogła istnieć	because you would not exist
beze mnie	without me

3. Stefania Dycka poruszona widokiem Baki (Stefania Dycka Moved by Seeing Baka)

nie widziałem cię jeszcze	I haven't seen you yet
a już widzę twój szkielet	and I see your skeleton
nie byłeś moim kochankiem	you weren't my lover
to tylko dlatego że nie mieliśmy	only because we did not
dość rozkładu by dochować	have enough decay to stay
sobie wierności pod Nieobecność	faithful to each other in Absence

XLIII.

A question arises who is speaking to whom in this poem; who are the protagonists and what is happening between them. As it uses the name of Józef Baka, the author of *Uwagi o śmierci niechybnej* (*Remarks on Inescapable Death*), the staged dialogue is a reference to late Baroque, and in particular to Baka's way of constructing a text as a lengthy story, a conversation confirming an almost intimate contact with the reader (Czyż 1995: 265–287). The composition of Dycki's poem can be associated with Polish pre-Enlightenment cyclical or variation poems (Kotarska 1985: 67–94). While its theme – with its tendency to visualize the end – is related to the Baroque theatre of death, it refers to different clusters of meanings than those suggested by Baroque poetics. The evoked 17th-century tradition of speaking about the end is transformed. Also the archaization used has little in common with Baka's stylistics and rather points to a general poetic practice of writing a “very separate book” and “finding a few archaisms” (*LXXX. Stancja na Lubomelskiej*)⁹. To avoid misunderstandings, it should be pointed out that Tkaczyszyn-Dycki published his texts using heteronyms such as Leszek Ilnicki or already

⁹ In another poem, included in the volume *Imię i znamię* [*Name and Birthmark*], which evokes the convention of an epitaph, we read: “wprawdzie niewiele tego jest/ ale zadowolili nas każde/ żdziebko (poecie zawsze coś się/ trafi Staś Szpaś lub Dudzik)// otóż poeta robi wiersz z każdego żdziebka choćby z nekrologu” – *XLIV* [“there is not much/ but we'll be happy with every/ bit (a poet always gets/ something a Darling Starling or Robin)// for a poet turns every bit into verse even an obituary” – *XLIV*]. Poems from this volume quoted after the edition: E. Tkaczyszyn-Dycki (2012). “Fair Starling” corresponds to a well-known phrase from Rev. Baka's poem *Młodym uwaga* (For

mentioned Stefania Dycka. Stefania was also the name of the poet's mother (see e.g. *V*.) It can be thus concluded that the poem is a story of poetic dependencies, seduction through literature and performative function of words. Although Baka seduces and gives life ("because you could not exist/ without me"), in the third poem he uses a phrase signifying distance: "you weren't my lover". The poetic discourse becomes an act of agency, makes it possible for speech to exist as it is prior to the subject, which searches among the pre-existing conventions and tradition for its own place to find a possible impossibility (to paraphrase the definition of the concept) of speaking about the end. In the last poem there appears a characteristic motif of decay, which in Dycki's poetry is connected with the archetypical motif of dirt¹⁰. The ending of the poem "only because we did not// have enough decay to stay/ faithful to each other in Absence" can be read as an expression of the fact that the Baroque way of speaking about death – which in religious poetry was connected with resurrection and the last Judgement – is both familiar and strange. Eschatologically-themed poems with obsessively intoned "beware: [death] strikes" (Mikołaj Sęp Szarzyński) were a constant reminder of God's existence. In the writings of Baka, Dominik Rudnicki and Karol Mikołaj Juniewicz the instability and the stigma of transience of things were supposed to point at death – a gate to eternity. In turn, in Dycki's poems decay occurs and it seems to be the last poetic word to which one must stay faithful, without easy and simple support of catechism answers which Reverend Baka so passionately included in his poems. Dycki evokes the tradition of Baka's poetry and at the same time points to its insufficiency and limitations which, however, still allow the subject to have his monotonous "conferences with death" (*CVII*).¹¹ Lastly, the blending of clearly marked erotic discourse

Youths' Attention) "Śliczny Jasiu, mowny szpasiu" "Fair Darling, chatty starling". Both cases reveal a penchant for word games based on wit or grotesque.

¹⁰ Cf.: "w rzeczach czystych niechaj będzie Twój dom/ a w rzeczach nieczystych moje umieranie [...]// tak wielkie w nieczystości moje umieranie/ że gdybym miał z martwych powstać// to tylko przez człowieczy brud" – *XLVIII. Szpital św. Klary*. ["let your dwelling be in pure things/ and in dirty things my dying [...]// so great is my dying in the dirt/ that were I to rise from the dead// then only through human dirt" – *XLVIII. St. Clara's Hospital*] See also e.g. *XCVI*.; *CX*.; *CLVIII*.; *CCIV*.

¹¹ In yet another poem we read: "i oddajemy w płótnie pierwsze kości które nam się/ zwidziały i zwielokrotniły pierwsze kości/ na zmartwychwstanie o jakim, dowiedzieliśmy się/ od tych co nie kręcą i nie mówią prawdy" [and we give back wrapped in cloth the first bones that/ appeared and multiplied in our vision first bones/ for resurrection we learned about/ from those who don't twist or tell the truth] (*CXLII*.; cf.: "już tylko trumny wydadzą krzyk ostateczny/ przed wprowadzeniem człowieka na swoje nieobsadzone miejsce/ niezastąpiony jest człowiek gdy krzyczeć ma nikt/ z wołania o Niemoc przyjdą nasze dzieci i zasiądą przy otwartych ustach" ["and only coffins will utter the final cry/ before putting man in their vacant place/ man can't be substituted when nobody is to scream/ from call for Impotence our children will come and sit at the open mouth"] – *VIII*).

with death (the latter better known from the poems of Jan Andrzej Morsztyn and Hieronim Morsztyn) can be read as a desire to unify the both subjects (thoroughly homoerotic if we assume that “Stefania Dycka” is a heteronym of the poet himself), which in Dycki’s poetry is usually signified by the motif of denuding and bones (see e.g. *XXII.*; *XIII.*; *CXII.*; *CXXI.*; *CXXII.*)¹².

Dycki’s poems are haunted not only by the dead but also by imperfect language (see *CLXXXVII. Piosenka o sytuacji bez wyjścia (A Song About a No-Win Situation)*; *CLXXXVIII.*), snippets of overheard phrases, and too-familiar genre conventions that are no longer able to carry the existential experience of the subject and poetic attempts to express it:

<p>powiadam wam iż w waszych miastach nie ma Najwyższego/ ale są wieże barokowych kościołów kościółów karmelitów reformatów w waszych miastach są wymowni kaznodzieje</p>	<p>verily i say to you in your towns there is no Lord/ but there are Baroque church spires churches of Carmelites Reformed Franciscans in your towns are eloquent preachers</p>
---	---

Suspension of voice in the face of Christian tradition as well as the ‘Absence’ to which Dycki refers point to temporal distance between the religious world of Baroque and (post)modern culture. His poetry can be read in the context of post-secular literature. Giorgio Agamben’s observations seem relevant here: “If God was the name of language, ‘God is dead’ can only mean that there is no longer a name for language. The fulfilled revelation of language is a word completely abandoned by God. And human beings are thrown into language without having a voice or a divine word to guarantee them a possibility of escape from the infinite play of meaningful propositions. Thus we finally find ourselves alone with our words; for the first time we are truly alone with language, abandoned without any final foundation [...] we are the first human beings who have become completely conscious of language.” – Agamben (2011: 375). Zob. Bogalecki (2002: 267–285). Another text worth quoting here is the meaningful poem by Tadeusz Różewicz *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym [Francis Bacon, or Diego Velázquez in a Dentist’s Chair]*, where we read: “Bacon osiągnął transformację/ukrzyżowaną osobę/ w wiszące martwe mięso/ wstał od stolika i powiedział cicho/ tak oczywiście jesteście padliną/ [...] Rembrandt Velázquez/ no tak oni wierzyli w zmartwychwstanie/ ciało oni modlili się przed malowaniem/ a my gramy/ sztuka współczesna stała się grą” [“Bacon achieved transformation/ of a crucified person/ into dead meat hanging/ he rose from the table and said quietly/ yes of course we are carrion/ [...] Rembrandt Velázquez/ right they believed in resurrection/ of bodies they prayed before they painted/ and we play/ modern art has become a game”]. Talking about Różewicz, we should also recall here the opening stanzas of *Totenzanz – wierszyk barokowy [Totentanz – a Little Baroque Poem]* in which the poet not only echoes baroque stylistics as a parody but also shows how the language of *danse macabre* has taken over the language used to speak of death: “dostałem dziś w nocy/zaproszenie do tańca/ hop! dziś! dziś!/// leżę cicho w ciemności/ mięso odpada od kości/ hop! dziś dziś!” [“I got invited/ for a dance tonight/ dee-do-dah!/// in the dark I lie quietly/ flesh falls off the bones/ dee-do-dah!”]. Poems quoted after the edition: T. Różewicz (1998). Baroque overabundance of words and images seems alien to Różewicz, whose poetry approaches silence as a way of evoking the unimaginable.

¹² This motif is discussed by Forajter (2001: 186–188).

<p>ale nie ma słowa ani ust pogryzionych przez milczenie dnia i nocy Słodki który mnie wydałeś na pastwę ognia dlaczego w moich ustach stoi Woda i nazywa rzeczy dziwnie po swojemu</p> <p>w waszych miastach nie ma Najwyższego ale są klasztory jezuitów bazylianów barokowych obłoków które płyną donikąd biorą wraz ze mną udział w każdym nabożeństwie</p>	<p>but there is no word or lips bitten by silence of day and night o Sweet who left me at the mercy of fire why there is water in my mouth and strangely names things in its way</p> <p>in your towns there is no Lord but there are monasteries of Jesuits Basilians Baroque clouds that float nowhere take part with me in every service</p>
---	--

CCLVII. Niedziela [Sunday]

The opening verse of the poem evokes the words with which Jesus in the Gospels usually opened His speeches for the disciples or crowds. The title and the flow of poetic speech in the first and third stanza may resemble a sermon, an instruction or an admonishment. The poem mentions overabundance of Baroque churches (their opulence and magnificence is emphasized by enumerations) which, however, do not announce the presence of God. This schematic motif pointing to external displays of religiosity (sometimes called the paradigm of Baroque/post-Trident religiosity, represented by partiality for ceremony and ostentatious services, manifesting the hierarchical power of the Church) and alienation of the subject. Dycki does not end his confession here as the second stanza brings another antithesis between an eloquent preacher, whose words do not stem from in-depth experiencing of the world and himself, and the subject who feels his hollowness and the incompatibility between words and the well-known languages of expressing religious affectation. The complaint-like apostrophe to “Sweet” (a reflection of a prayer book phrase “O, Sweet Jesus”) refers to the poetic vocation (to use this clichéd phrase). It is stereotypically described by a metaphor of fire, with its Gospel connotations (“I am come to send fire on the earth; and what will I, if it be already kindled?” (Lk 12:49) The phrase “there is water in my mouth” echoes a Polish idiom which means keeping silence or being tight-lipped. Thus the subject distances himself from the religious tradition, expressing at the end of the poem his separateness from the world of Baroque churches used as a synonym of fixed senses and meanings. The motif of clouds points the reader not only towards *Sonnet I* by Mikołaj Sęp Szarzyński but also a well-known poem by Czesław Miłosz, titled *Obłoki [Clouds]*. Through intertextual references the subject expresses his complaint and resignation, which are connected with the certainty of the approaching nothingness. The phrase “there is no Lord”, blended with a reference to Baroque religiosity and imagination, sets a distance from the 17th-century sense of the world.

Dycki's poems are often autothematic. As mentioned, they are a struggle with imperfect poetic language. This struggle is most fully visible in the volume *Dzieje rodzin polskich* [*History of Polish Families*], where one of the texts reads: it is difficult to use language I am/ a modern poet" (CCXXIX.). This declaration does not mean, however, that the author decisively abandons the convention of Polish pre-Enlightenment funeral poetry. *Dzieje rodzin polskich* can of course be read in the context of Baroque *funerbris* pomp – as suggested by the cover, inspired by Sarmatian funeral portraits – or the abundant collections of poetic epitaphs, such as those by Wacław Potocki. Dycki writes:

<p>Leszek ukończyłby polonistykę ale śmierć się w nim zagnieżdżyła bardzo wcześniej zapukała do akademika szukając go w naszym pokoju</p> <p>w kłębach papierosowego dymu przewracając dwuosobowy pokój do góry nogami i niczego nie znajdując na dnie popielniczki bardzo wcześniej przyszła na wykład z baroku</p>	<p>Leszek would have finished Polish studies but death nested in him very early knocked on the dormitory seeking him in our room</p> <p>in clouds of cigarette smoke turning a two-bed room upside down and finding nothing on the ashtray bottom came very early to a lecture on the Baroque</p>
--	---

CCXCIX. Wybór [Selection]

Grotesque approach to death is based on combining the gravity of the topic with its humorous presentation. Personification of death, which in the quoted fragment searches for Leszek and marks its presence during a lecture on the Baroque (a stereotypical equation of this period with the concept of *vanitas*) exemplifies a theme known from previous volumes – blending of death-related motifs with surprising, everyday situations (see e.g. LXII. *Awantura z powodu listy nieobecności* [*A Fracas About the Inattendance List*]; CVI. *Piosenka dla burmistrza* [*A Song for a Mayor*]). The comic language used by the poet to familiarize death (see the ending of the volume *Peregrynarz* [*Peregrinary*] LXXIX. *Ad benevolum lectorem*) is also prominent in the poem CCC. *Szlachcic polski Jan Trupski*¹³ [*Jan Trupski, a Polish Gentleman*]

<p>zaczę od tego że nazwisko starodawne niebrzydkie autentyczny szlachcic polski z XVII wieku w każdym razie czuć ski na odległość i to bez ekspozycji zwłok</p> <p>zaczę więc od tego że nazwisko równie starodawne i niebrzydkie co Dycki autentyczny szlachcic z Ukrainy w każdym</p>	<p>I'll start from this an ancient surname not bad authentic Polish gentleman from the 17th century anyway you feel ski from a distance even without exposed corpse</p> <p>I'll start from this a surname as ancient and handsome as Dycki authentic gentleman from Ukraine anyway</p>
--	--

¹³ In Polish the surname root "Trup" means a corpse [Translator's note].

razie do Dycia ktoś dodał cki	to Dycio someone added cki
do trupa ktoś dodał ski jakby to było zabawne	someone added ski to a corpse as if it was funny
zresztą co nie jest zabawne w świecie	well what isn't funny in the world
w którym Dycio jest li Dyciem i niczym	where Dycio is but Dycio and nothing
więcej choćbym się związał z Leszkiem	more even if I'd get together with Leszek

The subject plays in an ironic way not only with the 17th-century tradition of writing funeral poetry but also more generally with the Sarmatian culture, rooted in the cult of gentry. A Baroque poet wrote epitaphs; a contemporary poet, while remembering the literary tradition, composes obituaries (see the volume *Imię i zamię: XLIV*). The purpose of today's theatre of death is remembrance and commemoration of the dead: "dziś jednak nie umiem wielu rzeczy/ uściślić (od tego mamy poezję/ ażeby nie rozpadły się w proch dawne/ imiona których już nikt oprócz mnie// nie wprowadzi do porannej i wieczornej/modlitwy) [...] poezja bowiem domaga się (niczym modlitwa za zmarłych)/ wciąż nowych imion ["today I can't specify many/ things (that's what poetry/ is for to keep from turning to dust old/ names nobody but me// includes in morning and evening/ prayer [...] for poetry demands (like a prayer for the dead)/ all the time new names (*Imię i zamię: XLIV. Modlitwa za zmarłych [A Prayer for the Dead]*).

Constant reminders of the graves of the Argasiński, Dycki and Hryniawski families on the one hand evoke a deeply conventional set of death-related signs, and on the other are personal incantations – repetitions that are traces of constantly present traces of finality, represented by the absence of a friend and of the mother. These obsessions are expressed in Dycki's poems through the motif of bones:

oprócz kości moich przodków trawionych	besides the bones of my ancestors burning
długą gorączką nie umiem się niczym cieszyć	with long fever I can't enjoy anything
<i>CCXXIV.</i>	

kości zalegną ci się w wierszu	bones will infest the poem
który teraz piszesz i jutro będą czym innym	you are writing and tomorrow will be something else
<i>CXLIII.</i>	

They reveal the so-to-speak somatic character of the texts themselves – the poems are not only monotonous attempts to conjure the dead but also show auto-thematic commentaries, as well as inclination to repetitions and playing with meanings. In the poem *CXLIV. Manifestacja [Manifestation]* the poet returns to the motif of a university lecture:

[...] mając tyle kości przodków a przede wszystkim/	[...] having so many ancestor bones and above all/
--	---

wiązkę owych profesorskich
które codzienne zabieram z wykładów
i wyrzucam za siebie

the bundle of those professorial ones
which I every day take from the lectures
and throw away behind me

Reading this poem as Dycki's metaliterary comment on his own literary output, I am tempted to conclude that the gesture of throwing away the "professorial bones" can signify the founding act of poetic speech; while constantly attempting to conjure the dead, this speech avoids schematic repeating and renewing the literary tradition legitimized by academic authorities. In another text the subject adopts the convention of a confession, uttering the words: "wyzbyć się języka dziecka i przemówić/ po męsku jak zmarły do zmarłego" ["to put away child's language and speak/ in a manly way like one dead man to another"] (XLIV.)

Self-reference of poetic phrases, which are broken apart and connected in different configurations, and the fact that Dycki actually writes one text dealing with loss give his poetry a very distinct and unique character. We can say that the poet constantly oscillates between poetic idiom and the institutionalized, well-defined and handy set of poetic expression strategies known in the history of literature. Dycki certainly references the Baroque (or, more broadly, the Polish pre-Enlightenment tradition), yet this Baroque undergoes a far-reaching metamorphosis. It is an obscure, unobvious Baroque which functions rather as a specter haunting the language which the poet used to fight for his own speech as he keeps looking at death.

Bibliography

- Agamben Giorgio (2011), *Idea języka*, [*The Idea of Language*], trans. A. Wasilewski, „Literatura na Świecie”, nr 5–6.
- Bałus Wojciech (1996), *Mundus Melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki* [*Mundus Melancholicus. A Melancholic World in the Mirror of Art*], Kraków.
- Benjamin Walter (2013), *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech* [*The Source of the Mourning Drama in Germany*], trans. Andrzej Kopacki, Warszawa.
- Bieńczyk Marek (2012) *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* [*Melancholy. About Those Who Will Never Find Loss*], wyd. II, Warszawa.
- Bogalecki Piotr (2002), *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* [*Happy Sins of Theolinguism. Polish Poetry after 1968 in the Post-secular Perspective*], Kraków.
- Burton Robert (2010), *Religijna melancholia*, [*Religious Melancholy*], trans. Anna Zasuń, Kraków.
- Czyż Antoni (1995), *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych* [*Light and Word. Existential Reading of Ancient Texts*], Warszawa.

- Dąbrowska Elżbieta (2001), *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej* [Moving Texts. Returns of the Baroque in Polish Contemporary Poetry], Opole.
- Deleuze Gilles (2014), *Falda. Leibniz a barok* [The Fold. Leibniz and the Baroque], trans. Mateusz Janik, Sławomir Królak, Warszawa.
- Egginton William (2010), *The Theater of Truth. The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*, Stanford, California.
- Eustachewicz Maria (1993), *Z recepcji polskiego baroku w poezji polskiej po 1956*, w: *Z badań nad polską tradycją literacką*, red. Lesław Łukaszewicz [From the Reception of the Polish Baroque in Polish Poetry after 1956, in: From Research on the Polish Literary Tradition, ed. Lesław Łukaszewicz], Wrocław.
- Forajter Waclaw (2001), *Inwersje. Żaloba jak figura inności seksualnej* [Inversions. The Mourning as a Figure of Sexual Otherness, „Pamiętnik Literacki”, z. 1.
- Hoffmann Krzysztof (2012), *Dubitatio. O poezji Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* [Dubitatio. About the poetry of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki], Szczecin.
- Kaczmarek Marian (1985), *Barok i barokowość w literaturze polskiej* [Baroque and Baroque in Polish Literature], ed. Marek Kaczmarek, Opole.
- Kisiel Marian (1998), *Świadectwa, znaki. Głosy o poezji najnowszej* [Certificates, signs. Voices about the Latest Poetry], Katowice.
- Kotarska Jadwiga (1985), *Wiersze wariacyjne – autorska propozycja krytycznej lektury* [Variation Poems – an Original Proposal of Critical Reading], w [in]: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce* [Literary and Theater Audiences in Former Poland], ed. Hanna Dziechcińska Warszawa.
- „LiteRacje” (2004), nr 1.
- „Literatura na Świecie” (1995), nr 3.
- Łozowska-Patynowska Anna 2011, *Iwaszkiewicz i barok(i)* [Iwaszkiewicz and Baroque(s)] „Świat Tekstów” 9: 2011.
- Łozowska-Patynowska Anna (2020), *Barok w poezji Jerzego Liberta i Wojciecha Bąka* [Baroque in the poetry of Jerzy Lbert and Wojciech Bąk], Słupsk.
- Mrowcewicz Krzysztof (2005), *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok. Studia nad poezją XVII stulecia* [Trivium of Polish Poets of the Baroque Era: Classicism – Mannerism – Baroque. 17th Century Poetry Studies], Warszawa.
- Nawarecki Aleksander (1993), *Czarny karnawał. Uwagi śmierci niechybnej księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji* [Black Carnival. Remarks on the Inevitable Death of Father Baki – the Poetics of the Text and the Paradox of Reception, Warszawa.
- Nowicka-Jeżowa Alina (2009–2011), *Barok polski między Europą a Sarmacją*, cz. 1 *Profile i zarysy całości* [Polish Baroque between Europe and Sarmatia, part 1: Profiles and Outlines of the Whole], Warszawa.
- Pelc Janusz (2004), *Barok – epoka przeciwieństw* [Baroque – the Era of Opposites], Kraków.
- Różewicz Tadeusz (1998), *zawsze fragment. recycling* [always a fragment. recycling] Wrocław.
- Sosnowski Andrzej (2001), *Liryzm Dyckiego* [Dycki's lyricism], w [in]: „Jesień już Panie a ja nie mam domu”. *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki i krytycy* [It's already autumn, Lord, and I have no home”. *Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki and the Critics*, ed. Grzegorz Jan-kowicz, Kraków.
- Śliwiński Piotr (2012), *Pokarmy. Szkice o twórczości Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego* [Foods. Sketches on the Work of Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki], ed. Piotr Śliwiński, Poznań.

- Śmieja Wojciech (2010), *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej literaturze homoseksualnej* [*Literature that does not Exist. Sketches on Polish Homosexual Literature*], Kraków.
- Świeściak Anna (2010), *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku* [*The Melancholy in Polish Poetry after 1989*], Kraków.
- Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz (2010), *Oddam wiersze w dobre ręce (1988–2010)* [*I will put the poems in good hands (1988–2010)*], Wrocław.
- Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz (2011), *Imię i zamię* [*Name and Birthmark*], Wrocław.
- Wilkoń Aleksander (1993), *Typologia współczesnych stylów literackich, cz. 1: Style poetyckie* [*Typology of Contemporary Literary Styles, part 1: Poetic Styles*], „Język Artystyczny”, t. 8.
- Zamora Lois Parkinson, Kaup Monika (ed., 2010) *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, Durham-London.
- „Znak” (1995), nr 7.

Netography

- Chiappetta Carmen (2012), *The Baroque Imagination of Alejo Carpentier, Derek Walcott, and Seamus Heaney: Folding the Periphery into a Center*, University of Miami, (http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations [accessed: 27.06.2021]).
- Conceptions and Reworkings of Baroque and Neobaroque in Recent Years. A. discussion moderated by Helen Hills*, trans. S. Wise, „Perspective. Actualité en histoire de l’art” 2015 nr 1 (<http://perspective.revues.org/5792> [accessed: 27.06.2021]).
- Young Allen (2012), *Baroque Poetics and the Logic of Hispanic Exceptionalism*, University of California, Berkeley (<https://escholarship.org/uc/item/6v76c0tn> [accessed: 27.06.2021]).

DOI: 10.31648/pl.7868

DARIUSZ PIECHOTA

The University of Białystok

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7943-384X>

e-mail: darekpiechota@o2.pl

W stronę irracjonalnego – o *Zimowli* Dominiki Słowik

Towards the irrational – about *Zimowla* by Dominika Słowik

Słowa kluczowe: powieść realistyczna, transformacja ustrojowa, kapitalizm, zjawiska paranormalne
Keywords: realistic novel, political transformation, capitalism, paranormal phenomena

Abstract

Zimowla by Dominika Słowik is a novel which presents history of a small town between 1982 and 2002. It is worth mentioning that Cukrówka is a place where reality mixes with fantasy. The boundary between them seems to be blurred. The narrator tries to figure out what happened in this city during three decades. In Słowik's novel the world is multidimensional. *Zimowla* is also an interesting story about the fall of communism and the birth of capitalism viewed through the prism of everyday life. Słowik's novel abounds in stories full of miracles, which corresponds to the human need for existence of supernatural phenomena.

W podsumowaniu najlepszych powieści roku 2019 opublikowanym na łamach „Książek. Magazyn do Czytania” *Zimowla* Dominiki Słowik znalazła się na ósmym miejscu zestawienia (Suchecka 2019: 17). W recenzji Justyna Suchecka zwróciła uwagę, że akcja utworu rozgrywa się między 1982 a 2002 rokiem, a Cukrówka jest przykładem miasteczka tuż po transformacji. Jej bohaterowie to osobowości nietuzinkowe (jak lunatykująca Magda czy pszczelarz kontrolujący zachowanie pszczół), a świat realny u Słowik miesza się ze światem irracjonalnym, co nasuwa skojarzenia choćby z serialem *Stranger Things* (Suchecka 2019: 17). Tropem tym podąża także Olga Drenda (2019: 60), której Cukrówka przypomina Twin Peaks. Z kolei Justyna Sobolewska rozpatruje *Zimowlę* w kontekście innych najnowszych powieści (*Galicjanie* [2016] Stanisława Aleksandra Nowaka; *Baśń o wężowym sercu albo wtóre słowo o Jakóbie Szeli* [2019] Radka Raka;

Kot niebieski [2019] Martyny Bundy) posługujących się konwencją baśniową. *Zimowla*, według Sobolewskiej (2019: 92–93), „pokazuje historię pełną cudów, a właściwie ludzką potrzebę istnienia zjawisk nadprzyrodzonych”.

W niniejszym szkicu interesować mnie będzie kreacja świata przedstawionego w *Zimowli*, w której to pierwiastek fantastyczny wkracza w rzeczywistość poznawalną empirycznie, w konsekwencji czego granica między tym, co realne, a tym, co wyobrażone ulega rozmyciu. Co ciekawe, zabieg ten Słowik stosuje na wielu płaszczyznach utworu. Po pierwsze, wydarzenia opisywane są z perspektywy dziecięcego narratora, co ma na celu ukazanie odmiennej optyki postrzegania świata. Wydaje się, że autorka nawiązuje do romantycznej koncepcji młodego protagonisty, potrafiącego odczytywać tajemnicze znaki, któremu towarzyszy uczucie zdziwienia oraz zaskoczenia otaczającą go rzeczywistością. Warto podkreślić, że narratorka *Zimowli* dokonuje konfrontacji dawnych wyobrażeń Cukrówki z prowadzonym już jako dorosła osoba śledztwem, mającym na celu wyjaśnienie irracjonalnych zjawisk czy zachowań protagonistów. Po drugie, pierwiastek irracjonalności „wkrada się” także w opisywany czas transformacji ustrojowej po 1989 roku i widoczny jest w szczególności w zainteresowaniach bohaterów bioenergoterapią czy wróżbiarstwem. Po trzecie, w powieści Słowik pojawiają się czytelne odwołania do innych tekstów popkultury, które to intensyfikują atmosferę tajemniczości oraz niesamowitości opisywanego miejsca. *Zimowla* wpisuje się także w dominującą w popkulturze retromanię (Reynolds 2018: 7), z którą wiąże się zjawisko kulturowego remiksu, przyjmującego formę intertekstualnych gier. Słowik wydaje się bliska postmodernistyczna koncepcja traktująca utwór jako punkt odniesienia do innych tekstów kultury, takich jak piosenki, filmy, komiksy czy gry (Kostecka, Mik, Skowera 2018: 16–17). W *Zimowli*, co dostrzegły wspomniane już recenzentki powieści, odnajdziemy nawiązania zarówno do tekstów popkultury z lat osiemdziesiątych (*Miasteczko Twin Peaks*), jak i najnowszych powracających do tamtej dekady (*Stranger Things*).

Nostalgiczne powroty do dzieciństwa

Zimowla sytuuje się w interesującym nurcie powieści realistycznej, powracającej z nostalgią do lat osiemdziesiątych XX wieku. Wielu współczesnych trzydziesto- i czterdziestoletnich pisarzy (Sylwia Chutnik – ur. 1979, Rafał Cichowski – ur. 1984, Maciej Marcisz – ur. 1988, Paulina Wilk – ur. 1978) opisuje beztroski okres dzieciństwa spędzanego na miejskich osiedlach, a ich opowieści wydają się spójne dla całego pokolenia wyżu demograficznego początku

lat osiemdziesiątych (Piechota 2021: 175–189). Warto podkreślić, że przestrzeń ta odgrywa kluczową rolę w narracji, gdyż staje się punktem wyjścia do snucia opowieści na temat wspólnych zabaw, sposobów spędzania wolnego czasu, kultuwowania przyjaźni czy bezinteresownego niesienia pomocy innym. W utworach tych mamy do czynienia z mitologizacją przejawiającą się choćby w próbie uporządkowania biografii generacji dorastającej w latach osiemdziesiątych XX wieku. Dlatego też nie pojawiają się w nich kwestie polityczne (choćby związane z wybuchem stanu wojennego), ani problemy wynikające z narastającego kryzysu gospodarczego tamtego okresu. Autorzy koncentrują się na zapamiętywaniu wydarzeń, osób, przedmiotów, co wynika z faktu, że pragną zatrzymać bezpowrotnie uciekający czas. Bliskie jest im także faktograficzne rejestrowanie świata (Czapliński 2001: 16), opisywanego w sposób polisensoryczny. Powracają dawne smaki, zapachy, gry zespołowe, wspólne słuchanie muzyki czy oglądanie filmów na magnetowidach. Bogata enumeracja artefaktów z przełomu transformacji obecna w najnowszej prozie nostalgicznej wydaje się zabiegiem celowym, gdyż z każdym wyliczeniem „odnawiamy” dawne życie, wkraczamy do zamkniętego świata, przekraczamy czas, likwidujemy dystans i stajemy się obserwatorami rozgrywających się zdarzeń (Czapliński 2001: 32). Przywoływanie bezpowrotnie utraconego czasu w powieściach Cichowskiego, Wilk, Chutnik czy Słowik uruchamia nie tylko mechanizm resentymentu, ale kreuje także popkulturowe wyobrażenie tamtej dekady.

Magiczna przestrzeń Cukrówki

Najnowsze powieści realistyczne, w tym oczywiście *Zimowla*, często przełamują konwencję gatunkową i stanowią hybrydyczną konstrukcję łączącą elementy charakterystyczne dla kryminału, thrillera czy nawet horroru. Akcja utworu Słowik rozgrywa się w niewielkim miasteczku w niezwykle dynamicznym okresie transformacji ustrojowej. W świecie przedstawionym, jak pisze Kinga Dunin (Dunin 2019), miesza się „stare z nowym, magia z całkiem realnymi problemami”. Cukrówka jest miejscem pełnym cudów, zamieszkiwanym przez ekscentryków, dziwaków, outsiderów. Wieczorami po miasteczku wędruje lunatykująca Magda, śpiewająca w nieznanym języku. Niektórzy uważają ją za świętą, inni za opętaną. Zjawisko somnambulizmu w tym rejonie było tematem przewodnim dysertacji naukowej napisanej przez jednego z bohaterów powieści („Epidemiologia bezsenności w tak zwanej Dolinie Zmornickiej w latach 1990–2005. Rozprawa doktorska, lek. med. spec. psychiatria Piotr Kołaczkowski”) [Słowik 2019:

183]. Na marginesie lokalnej społeczności egzystuje pszczelarz, który tresuje pszczoły niczym gołębie. Dawna pracownica muzeum twierdzi, że zmarły dyrektor muzeum sfałszował swoją metrykę urodzenia i żył 171 lat. Niektórzy mieszkańcy wierzą, że „w schowku na miotły na trzecim piętrze mieszkała rzekomo dusza Sobieskiego” (Słowik 2019: 172). Istotną rolę w mieście odgrywa także obraz Maryi Stanowojennej, sprawczyni wielu cudów. Wieczorami można odnaleźć na śniegu ślady, w których „mieszały się odciski ludzkie i zwierzęce” (Słowik 2019: 15), co przyczyniło się do rozpowszechniania plotki, że w Cukrówce grasuje wilkołak. W miejscowości tej pojawia się także szalony prof. Kazimierz Łopot poszukujący dokumentów dotyczących tajemniczych wykopalisk z lat sześćdziesiątych, określanych jako „śpiące szkielety” (Słowik 2019: 42). Wśród lokalnej społeczności krążą informacje na temat ukrytego w lesie skarbu, a w rzece pojawia się trup mężczyzny. Częstym gościem w mieście jest dziennikarz magazynu „Sprawy Niezwykłe”, zajmujący się zjawiskami paranormalnymi. Miejsce to odbiega od popularnego motywu prowincjonalnego miasteczka położonego z dala od wielkiej metropolii, w którym to egzystencja koncentruje się na powtarzaniu rutynowych czynności dnia codziennego. Pierwiastek irracjonalny zaburza nie tylko konwencję realistyczną powieści, ale także potęguje wrażenie, że mamy do czynienia z tajemniczym, magnetyzującym miejscem.

Warto zwrócić uwagę na stosunek narratorki do historii Cukrówki. Na początku powieści bohaterka stwierdza:

Nasze miasto nie miało historii. Zamiast tego mieliśmy legendy (i tych zresztą niewiele), zmyślenia i plotki – plotek było najwięcej. W Cukrówce po prostu niczego się nie pamiętało. Do połowy dwudziestego wieku miasta właściwie nie było (Słowik 2019: 50).

Podjęmując trud opisanego wydarzeń z trzech ostatnich dekad narratorka opowiada dzieje Cukrówki z perspektywy codziennej egzystencji jej mieszkańców. Autorce bliskie wydaje się nowoczesne rozumienie historii, która utraciła swoją wyjątkową ciągłość oraz całościowy charakter i stała się niezwykle fragmentaryczna, złożona z porozrywanych na strzępy zdarzeń (Olszewska 2009: 29). Twórca zaś podejmuje próbę skonstruowania zapisu rzeczywistości migotliwej i niepewnej (Chomiuk 2009: 13). Narratorka *Zimowli* przypomina po części detektywa odkrywającego ukryte ślady rzeczywistości. W tej wielowymiarowej naturze świata przedstawionego niejednokrotnie zaciera się granica między tym, co realne, a tym, co fantastyczne. Wątki historyczne mieszają się z elementami baśniowymi. Niektóre wydarzenia bądź zachowania bohaterów odbiegające od normy stają się tematem plotek, które z upływem czasu zaczynają żyć własnym życiem:

Dość szybko pojęła wtedy jedno: historie takie jak ta przepoczwarczają się, potwornieją, zaczynają żyć własnym życiem. Odrywają się nie tylko od opowiadających, ale przede wszystkim od tych, o których się opowiada (Słowik 2019: 337).

Pozornie nudna Cukrówka jest miejscem pełnym zjawisk nadprzyrodzonych; przestrzenią, w której ścierają się różne ponadnaturalne siły. Dodatkowo wrażenia niezwykłości oraz tajemniczości tegoż miasteczka potęgują opisy świata flory oraz fauny, w których pojawiają się również czytelne symptomy zachodzących w nim aberracji.

Magiczny świat natury

Wielowymiarową wizję świata przedstawionego w *Zimowli* dopełniają opisy świata przyrody, które w oczach lokalnego wróżbity-amatora, stają się w romantyczny sposób uduchowione. Natura kryje w sobie liczne tajemnice, co podkreślają przywoływane ludowe podania, gusa i legendy (Sawicka 2002: 18). Mimo że w powieści Słowik brakuje bogatego bestiariusz natury (m.in. wilków, węży, dzikich koni) rodem z „czarnego romantyzmu” (Ławski 2008: 17), uwagę czytelnika przykuwają gigantyczne kury kupione przez towarzyszkę Sarecką. Zwierzętom tym mieszkańcy Cukrówki przypisywali cechy demoniczne:

Kiedy więc komuna zaczęła się sypać i świat pogrążał się w coraz większym chaosie, kury wisieloki przedzierzgnęły się na dobre w oczach cukrowian w komunistycznych funkcjonariuszy, dawnych oficerów prowadzących TW Syrenki, bezlitosnych urzędników Służby Bezpieczeństwa i uciekinierów dzikiej lustracji zaklętych w ptasich ciałach; w ziejące ogniem demony o nabiegłych krwią oczach i ostrych dziobach, którymi zdolne były wyszarpać człowiekowi nie tylko serce, ale przede wszystkim duszę (Słowik 2019: 361).

Olbrzymie ptaki wywoływały niepokój ze względu na odmienny wygląd: „Przerażał oczywiście ich sępi wygląd, czerwone oczy i gargantuiczne grzebienie przypominające podmorskiego stwora przyssanego do ptasiej czaszki” (Słowik 2019: 358). Co ciekawe, często były utożsamiane z funkcjonariuszami upadającego systemu komunistycznego. Mimo ich przerażającego wyglądu „ojciec był przekonany, że go słuchają, patrzyły przecież tak inteligentnie, złe, złośliwe bestie, ale mądre, widać, że rozumieją [czytaną przez mężczyznę Biblię – przyp. D.P.]” (Słowik 2019: 358). Siedliskiem bliżej nieokreślonego zła, przynoszącego pecha były także grusze. Narratorka wspomina, że:

[...] po 1950 roku, kiedy Cukrówka zaczynała naprawdę istnieć, właśnie z tego powodu niemal wszystkie grusze wisielców wycięto i tylko w ogródku mojej babki,

która nic sobie nie robiła z zabobonów, przesądów i znaków, drzewa pozostały. Niektórzy twierdzili nawet, że te grusze to jedyna rzecz w całym mieście, która pozostała z wojny (Słowik 2019: 368).

Autorka, przywołując opis drzew z ogrodu towarzyszki Sareckiej, odwołuje się do wierzeń ludowych:

[...] kiedyś, dawno temu, jacyś ludzie ukrywali się w wysokich koronach, że ludzi tych odnaleziono i powieszono ich na szczytach owocujących drzew, tak że gruszki objęły się o nich, zalewając im ciała sokiem. [...] przez lata [trupy – D.P.] mnożyły się i coraz gęściej zasiedlały babczyny ogród: Żydzi, Niemcy, Polacy, Rosjanie, Ukraińcy, antykomuniści, komuniści, działacze i opozycjoniści, narodzone i nienarodzone, porwane i niechciane dzieci, całe tabuny tych wyobrażonych dzieci, a nawet zamordowany z zimną krwią przez towarzyszkę Sarecką niestety – dziadek (Słowik 2019: 368).

Ogród babki urasta do rangi wielkiego cmentarzyska, w którym zakopane zostały ciała zamordowanych ludzi. Wraz z kolejnymi plotkami na temat Sareckiej mogiła ta powiększała się o przedstawicieli innych narodowości czy grup społecznych. Co więcej, zgodnie z ludowymi wierzeniami grusze są depozytariuszami historii:

Drzewa oddają to, co same słyszały, mówiono, jeśli wejdiesz pod nie, dowiesz się znacznie więcej – ale nikt się do drzew nie zbliżał, bo z popękanych owoców kapał na głowy gęsty, lepki sok, pac, pac, cały trawnik był nim oblepiony, pień błyszczał jak w polewie, a wokół krążyły osy, chmury i kłębowiska os (Słowik 2019: 369).

W powieści Słowik natura postrzegana jest jako żywioł, znajdujący się w nieustannym ruchu, stale ulegający kolejnym transformacjom, co odzwierciedlają wszelkie anomalie i wynaturzenia w świecie przyrody odnotowane przez narratorkę:

Świat pęczniał. Warzywniki wypełniały ogromne, przedwcześnie dojrzałe, puste w środku dynie, gigantyczne kabaczki pełne wysuszonych, grzechoczących pestek, horrendalne drzewa kopru z baldachimami wielkimi jak koła tirów. Marchewki, pietruszki, ziemniaki rozsadały ziemię wokół siebie, aż cała pokrywała się czarną siecią głębokich szczelin. Każdy liść szczypioru cebuli był grubszy niż nadgarstek dziecka. [...] Maliny, porzeczeki, agrest były tak pełne fermentującego natychmiast soku, że niektóre zapadały się w sobie pod ledwie wyczuwalnym ciężarem obsiadających je owadów. Truskawki przybierały rozmiary wnętrza dłoni dorosłego człowieka (Słowik 2019: 125).

Ten rozrost roślinności, jak słusznie stwierdza Justyna Sobolewska (2019: 93), jest czytelnym symptodem, że mamy do czynienia z rzeczywistością

magiczno-baśniową. Dla mężczyzny zajmującego się przepowiadaniem przyszłości bujna vegetacja roślin stała się kluczowym znakiem zbliżającej się apokalipsy: „Kres świata nastąpi w największej jego obfitości – napisał w którymś ze swoich horoskopów mój ojciec i trudno było mu nie przyznać, przynajmniej w owym czasie, racji” (Słowik 2019: 127). Obfitość plonów narusza porządek świata przedstawionego, wywołując wśród mieszkańców Cukrówki ambiwalentne uczucia grozy oraz cudowności. Świat natury w powieści Słowik nie pełni roli podrzędnej, lecz jest równoprawnym bohaterem, co z resztą podkreśla także tytuł utworu. *Zimowla* to okres zimowania pszczół, skondensowany „międzyczas”. Pełni on także funkcję symboliczną i odnosi się do okresu między dzieciństwem a dorosłością (bohaterki) oraz momentu transformacji ustrojowej (Dunin 2019).

Interesująca jest także kompozycja powieści, składająca się z trzech części (Antropocen – Syreny – Koniunkcje). Nieprzypadkowo pierwsza z nich stanowi czytelne odniesienie do badań ekokrytycznych, w których to termin ten opisuje destrukcyjny wpływ człowieka na ekosystem, przyczyniający się do zaniku bioróżnorodności. Dzisiaj jesteśmy świadomi, że masowe wycinki lasów, zatrucie rzek chemikaliami przyczyniają się do gwałtownych zmian klimatycznych. Nie bez powodu w tej części powieści bohaterkami są także pszczoły. Przypomnijmy za narratorką, że stworzenia te „są przez naukowców uznawane za naturalny wskaźnik stopnia zanieczyszczenia środowiska” (Słowik 2019: 541). Paradoksalnie ich zniknięcie, o czym jest mowa w drugiej części, zostaje odnotowane tylko przez pszczelarza. Pozostali mieszkańcy Cukrówki bagatelizują ten problem, co być może wynika z ich niewiedzy. Ostatnia część powieści scala opowiadaną historię, a narratorka niczym detektyw, wyjaśnia tajemnicze zagadki (począwszy od lunatykującej Magdy po ukryty w lesie skarb). Warto podkreślić, że w pierwszych dwóch częściach autorka dokonuje mitologizacji Cukrówki jako miejsca, w którym rozgrywają się wydarzenia z pogranicza jawy i snu. W zakończeniu zaś odczarowuje ją, znajdując racjonalne wyjaśnienia wydarzeń fantastycznych (Dunin 2019), przy okazji ujawniając liczne przekręty, defraudacje majątkowe mające miejsce w okresie transformacji ustrojowej.

Początki kapitalizmu z ezoteryką w tle

Narratorka *Zimowli* wspomina, że ważnym wydarzeniem w historii miasteczka stało się zamknięcie fabryki ceramiki „Szkłarnia” na początku lat dziewięćdziesiątych. Upadające zakłady państwowe budziły niepokój dotyczący przyszłości, a wielu bezrobotnych mieszkańców oczekiwało właśnie na cud. Szybko

jednak okazało się, że w nowej kapitalistycznej rzeczywistości wygrywają ci, którzy potrafili działać szybko. Niewątpliwie beneficjentem transformacji ustrojowej jest ojciec Hansa, który dostrzegł potencjał w handlu:

Bo czegoż on wtedy nie sprzedawał! Śmierdzące wołowe ogony i suszone świńskie uszy, najlepsze przysmaki dla psich niemieckich pupili; organdynowe firanki, zasłony z bistoru, buty na gumowych podszewkach, słodycze, kawę rozpuszczalną, ruskie latarki, garnki z nierdzewnego metalu, tanią polską porcelanę, noże, lekarstwa o niepewnej dacie ważności, przyprawy, džinsy, swetry szetlandy, koronkową bieliznę, meble „niemal jak nowe” i AGD wprost z wystawek, używaną elektronikę, wspańnię telewizory „po Niemcu”, części samochodowe pachnące towotem, termowentylatory, wieczne pióra, złoto, tombak, wszystko to i więcej przewalało się szerokim strumieniem, rozpadzona lawina toczyła się przez łóżko polowe ojca Hansa, który zawsze w każdym odwiedzanym kraju umiał znaleźć najniższą cenę hurtu i najwyższą cenę detalu (Słowik 2019: 291).

Podobnie jak Małys z *Taśm rodzinnych* (2019) Macieja Marcisza, mężczyzna szybko wzbogacił się, inwestując zgromadzony kapitał w nowe produkty sprowadzane z Zachodu, które przed rokiem 1989 były obiektem marzeń wielu rodaków. Oczywiście nie wszyscy bohaterowie *Zimowli* potrafili odnaleźć się w kapitalistycznej rzeczywistości. Warto podkreślić, że przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku to niezwykle dynamiczny, wielowymiarowy okres. W społeczeństwie polskim rośnie zainteresowanie alternatywnymi metodami leczniczymi, co z kolei wynikało z zapaści w służbie zdrowia. Na rynku pojawiają się liczne preparaty lecznicze od kropli odchudzających, drażetek uspokajających po wkładki do oczyszczania biopola, maści na porost włosów (Przyłipiak 2021: 186). Popularnością cieszy się hipnoza, bioenergoterapia, radiestezja. W 1993 roku powstaje Psychotroniczne Studium Fizjoterapii, Doradztwa i Ekologii, oferujące kursy poświęcone m.in. przepowiadaniu przyszłości (Przyłipiak 2021: 185). Działa również Akademia Życia Lucyny Winnickiej, do której dołączają setki rodaków zainteresowanych tajnikami masażu tybetańskiego, różdżkarstwa, wahadełka (Drenda 2016: 198). „Kaznodzieje straszą przekazem z piekła, zakodowanym w radiowych przebojach i twierdzą, że można go usłyszeć, gdy puści się piosenkę od końca” (Drenda 2016: 197). Bestsellerami stają się książki poświęcone rozwojowi duchowemu (spod znaku New Age) oraz prorocstwa i przepowiednie. Na wielu straganach w tamtym okresie można kupić *Prorocstwa Sybilli* czy *Michaldę, czyli prorocstwo Sybilli*. Popularnym nośnikiem treści ezoterycznych jest kasetka magnetofonowa z muzyką o właściwościach terapeutycznych. W 1990 roku na rynku pojawia się czasopismo „Nieznany świat” poruszający kwestię zjawisk paranormalnych (Przyłipiak 2021: 186). Polacy

chętnie czytają także pierwszy brukowiec „Skandale” założony przez Aleksandra Minkowskiego. Jego tematyka oscyluje wokół opisów dziwnych przypadków medycznych oraz licznych anomalii. Zwróćmy uwagę choćby na kilka nagłówków pochodzących z magazynu:

Ucięta ludzka głowa żyła 20 dni
Maść na porost zębów. Kiedy u nas?
Przygoda w Tybecie. Odebrałem poród yeti
Dziecko stewardesy i mumii
Zdumiewająca kasetka uwodzi kobiety
Kosmiczny pasożyt atakuje kobietę
Czy można zajść w ciążę przez telefon?¹.

Fascynację zjawiskami paranormalnymi przeżywa ojciec bohaterki *Zimowli*, skrupulatnie gromadzący informacje na temat zbliżającej się apokalipsy. Na jego liście, jak pisze narratorka, znalazły się

[...] i zniekształcone rośliny, i osobliwie zachowujące się zwierzęta, roje owadów, popsute zęby, rdzawoczerwona woda lejąca się czasem z naszego starego kranu, kule gradu wielkości śliwek, kolejne ataki halnego, zachody słońca o mocnych, jaskrawych barwach, zbyt obfite deszcze, za ciepłe zimy, księżyc w obwódce przypominający paznokieć podbiegły krwią (w naszym mieście nazywany lisią czapą) (Słowik 2019: 38).

Oczekiwanie na zbliżający się kataklizm po części wynikał z faktu, że mężczyzna nie potrafił odnaleźć się w kapitalistycznej rzeczywistości. Co więcej, transformacja ustrojowa zbiegła się z okresem pogłębiającego się kryzysu wieku średniego. Narratorka, bacznie obserwująca ojca, odnotowuje, że lęki i niepokoje związane z przyszłością nasiliły się u schyłku XX wieku. Przełomowym wydarzeniem w egzystencji bohatera okazała się zmiana profesji. Z państwowego urzędnika staje się wróżem, na których zapotrzebowanie wzrasta w latach dziewięćdziesiątych:

Za ostatnią pensję księgowego tata nakupił ciuchów w jakimś india shopie w Bielsku. [...] Szyję oplatały mu wąskie drewniane koraliki (szybko z nich zrezygnował, bo tarły o grdykę, która czerwieniała wtedy, jakby ojca znów podziobały kury). Na nadgarstki wcisnął jakieś brzęczące bransoletki i nie zdejmował ich nawet do kąpiele (to talizman, tłumaczył), więc od tej pory już z daleka słychać było, kiedy tata się zbliża, bo przy każdym kroku dzwonił jak kot w obroży) (Słowik 2019: 110).

¹ <https://www.facebook.com/skanyzeskandali> [dostęp: 12.08.2021].

Transformacji wizerunku towarzyszyła także przyspieszona edukacja w celu zgłębienia tajników wróżbiarstwa:

Były tam talie tarota, mapy nieba, wahadełka, talizmany, różdżki, „kryształowe” kule (ojciec na początku robił je ze starych kloszów lamp, dopiero później przerzucił się na kule – pozytywki przysyłane nam swego czasu z USA [...] wróżył więc zadowolony z brokatowego śniegu, w którego kurzawie ginęły figurki zwierząt ubranych w mikołajkowe czapeczki, szopów, niedźwiedzi, kotów i psów, podrygujących w rytm brzęczącej melodii *Merry Christmas*. [...] Po domu walały się pałeczki runiczne, drzewka szczęścia, igły do akupunktury, minipiramidki energetyczne, tarot, pęki kadzidełek, woreczki z solą morską, tabele numerologiczne, kolorowe wykresy, schematy oczyszczania jajem, podręczniki bioenergoterapii, medycyny naturalnej, chiromancji, wahadlarstwa, numerologii, irydologii, analizy czakramów... (Słowik 2019: 112–113).

Kolekcja magicznych przedmiotów zgromadzona przez nowego adepta wróżbiarstwa koresponduje z ówczesnym trendem nad Wisłą związanym z poszukiwaniem nowych źródeł duchowości. Dodajmy, duchowości w wersji pop, którą Olga Drenda określa jako ezoterykę straganową (Drenda 2019: 214). Kompulsywne gromadzenie przedmiotów przez bohatera nie idzie w parze z rozwojem wewnętrznym, a stanowi wyłącznie wabik dla nowych klientów. Sama narratorka sceptycznie odnosiła się do nowej profesji ojca.

W *Zimowli* Słowik przywołuje również rosnącą od schyłku lat osiemdziesiątych fascynację bioenergoterapią. Nieprzypadkowo autorka wspomina słynne seanse emitowane w telewizji, których niekwestionowaną gwiazdą był Anatolij Kaszpirowski, twierdzący, że potrafi leczyć hipnozą za pomocą fal telewizyjnych:

W nieodległej przyszłości cały nasz kraj miał się na krótko pogрузić w podobnej mantrycznej serii gestów, kiedy to z domów sąsiadów gładzących czule dłońmi plastikowe butelki mineralnej roznosiły się rwane kaskady oklasków, którymi zwykle kończył się ów zbiorowy, hipnotyczny rytuał przed telewizorem; ja także każdego ranka byłam przymuszana przez ojca do wypicia pełnej szklanki świeżo naenergetyzowanej wody, „na zdrowie i na krew z nosa, żeby się nie łała” (Słowik 2019: 148).

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)², co świadczy o wzroście zainteresowania ruchami parareligijnymi.

² Dodajmy, że w 1993 roku w telewizji Polsat pojawił się polski bioenergoterapeuta Zbyszek Nowak, który również leczył rodaków podczas seansów telewizyjnych.

mi, głoszącymi kult sukcesu. W 1990 roku Kaszpirowski rozpoczął swoje pierwsze tournée po Polsce, hipnoterapeuta odwiedzał kościoły, pojawił się również na Jasnej Górze, gdzie nocował w pokoju, w którym gościł Jan Paweł II (Przylipiak 2021: 182–183). W polskim społeczeństwie tamtego okresu narastał głód poszukiwań duchowych wśród bioenergoterapeutów, mistyków czy wróżbitów. Po katastrofie w Czarnobylu rodacy szczególnie interesowali się alternatywnymi metodami leczenia (Brown 2019). Warto podkreślić, że wiara w magiczne moce uzdrowicieli była w schyłkowej fazie PRL-u fenomenem, o czym wspomina 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).

Zimowla – między Miasteczkiem Twin Peaks a Stranger Things

Zimowla to także powieść, która wpisuje się w szersze zjawisko kulturowego remiksu, charakterystycznego dla współczesnej kultury popularnej. Autorka chętnie wykorzystuje motywy, tematy, fragmenty dzieł będących już w obiegu, „których znaczenie jeszcze się nie wyczerpało i które nie uległy procesowi destrukcji, lecz przeniesione w inny kontekst nabrały nowych sensów” (Féral 2010: 41). Niewątpliwie w utworze Słowik odnajdziemy liczne aluzje do kultowego serialu *Miasteczko Twin Peaks*. Podobnie jak w serialu Lyncha akcja *Zimowli* toczy się w prowincjonalnym miasteczku, którego mieszkańcy z pozoru wydają się przeciętni czy nawet nudni. Z biegiem czasu okazuje się, że wielu z nich prowadzi podwójne życie. W *Miasteczku Twin Peaks* szanowany obywatel jest właścicielem domu publicznego, w *Zimowli* właściciel firmy budowlanej prowadzi nielegalne interesy. W świecie przedstawionym pojawiają się bohaterowie outsiderzy, dziwacy, których zachowanie odbiega od obowiązujących wzorców normatywnych jak dama z pińkiem (u Lyncha) czy pszczelarz i lunatykująca Magda (u Słowik). Zarówno w serialu, jak i w powieści zamazuje się granica między realnym i wyobrażonym, a czytelnik na podstawie śladów oraz tropów musi zweryfikować, co jest prawdą, a co kłamstwem. Motywem wspólnym jest także morderstwo i toczony wokół niego śledztwo. W *Zimowli* odnajdziemy także aluzje do serialu *Stranger Things* i dotyczą one kreacji bohaterek, które posiadają paranormalne umiejętności. W produkcji braci Duffer jest nią tajemnicza Jedenastka, potrafiąca nie tylko przesuwać przedmioty za pomocą myśli, lecz także częściowo

kontrolować umysły innych osób. U Słowik taką postacią jest lunatykująca Magda, która nocami wędruje po mieście, śpiewając pieśni w nieznanym języku. Jej nagłe pojawienie się na dachu domu traktowane było jako zły omen. Obie protagonistki są outsiderkami, introwertyczkami unikającymi kontaktu z ludźmi.

Podsumowanie

Świat przedstawiony w *Zimowli* jest wielowymiarowy i nieoczywisty, na co ma wpływ także fabuła utworu składająca się z licznych fragmentarycznych opowieści, w których fantastyka miesza się z rzeczywistością. Zjawiska paranormalne obecne w powieści odsyłają czytelnika do irracjonalnego postrzegania świata. Możemy powiedzieć, że wędruje on z narratorką po obrzeżach realizmu, przyglądając się ludzkiej percepcji oscylującej między niepewnością a wątpliwością (Wietecha 2013: 201). Powieść Słowik to niewątpliwie interesujący zapis okresu upadku komunizmu i rodzącego się kapitalizmu, oglądanego przez pryzmat życia codziennego. Autorka „przepisuje” historię, tworząc bank wspomnień pokolenia dorastającego w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Dodajmy, że wspomnienia te opierają się na popkulturowych wyobrażeniach tamtej dekady, co potwierdzają intertekstualne odniesienia do innych tekstów kultury. Autorka dowartościowuje historie prowincjonalnych miasteczek, które tylko z pozoru wydają się nudne. Liczne zagadki oraz tajemnice towarzyszące mieszkańcom Cukrówki wywołują zdziwienie nie tylko narratorki, ale i czytelników. Rzeczywistość okazuje się bardziej skomplikowana niż by nam się to wydawało. Być może popularność utworów realistycznych z wątkami fantastycznymi podświadomie odzwierciedla marzenie, aby w naszej codziennej, rutynowej egzystencji pojawił się element niezwykłości, który stanowiłby impuls do głębszej zadumy nad życiem, dzięki której odkrylibyśmy inny, wcześniej niedostrzegalny wymiar rzeczywistości. *Zimowla* obfituje w historie pełne cudów, co koresponduje z ludzką potrzebą istnienia zjawisk nadprzyrodzonych, które to „chronią nas przed brutalną banalnością ziejącej pustki” (Sowiński 2018).

Bibliografia

Źródła

Słowik Dominika (2019), *Zimowla*, Kraków.

Opracowania

Brown Kate (2019), *Czarnobyl. Instrukcje przetrwania*, Wołowiec.

- Chomiuk Aleksandra (2009), *Między słowem a przeszłością. Strategie dokumentarne w polskiej powieści historycznej ostatniego półwiecza*, Lublin.
- Chutnik Sylwia (2015), *Jolanta*, Kraków.
- Czapliński Przemysław (2001), *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków.
- Drenda Olga (2020), *Boski Kaszpirowski. Adin... dwa... tri...*, „Książki. Magazyn do Czytania”, nr 1/49: 55–57.
- Drenda Olga (2016), *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Kraków.
- Drenda Olga (2019), *Twin Peaks gdzieś w okolicach Wadowic*, „Książki. Magazyn do Czytania”, nr 5(38): 60.
- Féral Josette (2010), *Odpadki i zagadki. Od Mona Lisy do Ramo*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia”, nr 95.
- Kostecka Weronika, Mik Anna, Skowera Maciej (2018), *Słowo wstępne*, w: Łapacz snów. Studia o twórczości Neila Gaimana, Warszawa: 9–21.
- Ławski Jarosław (2008), *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk.
- Olszewska Maria Jolanta (2009), *Droga nadziei. Polska proza historyczna z lat 1876–1939 wobec kryzysu kultury*, Warszawa.
- Piechota Dariusz (2021), *Nostalgiczne powroty do przeszłości. O fenomenie wielkich blokowisk oraz retroprzedmiotach w najnowszej prozie realistycznej*, „Prace Literaturoznawcze” 2021, nr IX: 175–189.
- Przyłipiak Wojciech (2021), *Sex, disco i kasety video. Polska lat 90*, Warszawa.
- Sawicka Dorota (2002), *Romantyzm 1822–1863*, Warszawa.
- Sobolewska Justyna (2019), *Ulepieni z baśni*, „Polityka”, nr 44: 92–93.
- Suchecka Justyna (2019), *Recenzja „Zimowli” Dominiki Słowik*, „Książki. Magazyn do Czytania”, nr 6(39): 17.
- Wietecha Anna (2013), *O płynnej formule realizmu, czyli rzemiosło człowieczeństwa w „Śnie” Bolesława Prusa*, w: *Realiści, realizm, realność. W stulecie śmierci Bolesława Prusa*, red. nauk. Ewa Paczoska, Bartłomiej Szleszyński, Dawid M. Osiński, Warszawa: 189–298.

Źródła internetowe

- Dunin Kinga (2019), *Cukier; szkło i frankenstein (o „Zimowli)*, „Krytyka Polityczna”, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/zimowla-frankenstein-w-bagdadzie/> [dostęp: 13.08.2021].
- Skany ze skandali, <https://www.facebook.com/skanyzeskandali> [dostęp: 12.08.2021].
- Sowiński Michał (2018), *Olgi Tokarczuk dziwniejsze opowieści*, „Krytyka Polityczna”, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/olga-tokarczuk-opowiadania-bizarne-recenzja/> [dostęp: 25.07.2021].

TEMATY REGIONALNE

DOI: 10.31648/pl.7869

JAN CHŁOSTA

Northern Institute Wojciech Kętrzyński in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7099-3421>

e-mail: janchlosta1@wp.pl

Bartąg w piśmiennictwie polskim i niemieckim. Rekonesans

Bartąg in Polish and German literature – reconnaissance

Słowa kluczowe: Bartąg, piśmiennictwo, pamięć, przeszłość, literatura regionalna

Keywords: Bartąg, literature, memory, past, regional literature

Abstract

Places with signs of the past have been preserved in the cultural landscape of Warmia. According to the findings of Elżbieta Rybicka, objects, material traces and practices of a commemorative nature can be discovered in the landscape of a given area. Such a place saturated with the memory of the past is Bartąg near Olsztyn. Its history has been recorded in Polish and German literature. The aim of the article is to review the literary representation devoted to the Warmian village of Bartąg.

W krajobrazie kulturowym Warmii utrwaliły się miejsca, w które wpisane zostały znaki przeszłości. Zgodnie z ustaleniami geopoetyki: „Relacje pomiędzy przestrzenią a pamięcią mogą oznaczać przede wszystkim obecność obiektów, śladów materialnych i praktyk o charakterze memoratywnym w określonym obszarze” (Rybicka 2014: 305). Takim miejscem nasyconym pamięcią o przeszłości jest podolsztyński Bartąg. Jego historia została utwalona w piśmiennictwie polskim i niemieckim. Celem artykułu będzie przegląd tej reprezentacji piśmienniczej, poświęconej warmińskiej wsi Bartąg. Zajmowali się nią historycy

i etnografowie, a literaci lokalizowali tam akcję swoich książek¹. W pobliżu Bartąga, jak sugerował niedawno zmarły historyk Grzegorz Białuński (1967–2018), miał być najpierw lokalizowany Olsztyn, jednak teren ten nie spełniał warunków dotyczących obronności:

I tak np. według Victora Röhricha zamek powstał we wsi Bartąg, a miasto miało być pierwotnie założone w okolicy obecnego Starego Olsztyna (między Łyną a Jeziorem Linowskim). Miejsce okazało się jednak kłopotliwe pod względem obronnym i dopiero wtedy (w 1348 r. podczas zjazdu dostojników kapituły w Bertingen) zdecydowano o innej, dogodniejszej lokalizacji miasta i nowego zamku (Białuński 2013: 262).

Zanim zbudowano zamek w zakolach Łyny i założono miasto, w rejonie Jeziora Kielarskiego bądź terenów między Bartążkiem i Bartągiem istniała strażnica, pełniąca rolę miejsca obserwacji, zapewniająca komunikację w tym rejonie Warmii z niewielką załogą, gromadzono w niej paszę dla koni i broń (Przyborowski 2013). Ostatecznie kapituła katedralna zdecydowała ostatniego dnia października 1353 roku o przeniesieniu nowo powstającego miasta kilka kilometrów na północ.

1

Najwcześniej opisem Bartąga i relacją z miejscowego odpustu, czyli kermasu, Opatrzności Bożej, który przypadał co roku w czternastą niedzielę po Zielonych Świątkach, zajął się urodzony w Jarotach i przez to należący do parafii w Bartągu, ks. Walenty Barczewski (1856–1928)². Ten obrazek z życia na południowej Warmii nazwał *Kiermasami na Warmii*. Pierwsze wydanie tego opisu zostało wydrukowane na łamach pelplińskiego „Pielgrzyma” w 1883 roku w dziesięciu kolejnych odcinkach *O kiermasach na polskiej Warmii*. W następnych edycjach autor wciąż wzbogacał treść. Tekst zamieszczony w 1886 roku

¹ Bartąg zaistniał w starych słownikach geograficznych. W *Słowniku geograficznym Królestwa Polskiego* napisano, że do parafii bartąskiej przypisane zostały poza Wielkim i Małym Bartągiem, czyli dzisiaj Bartążkiem, Owczarnia, Tomaszkowo, Dorotowo, Gąglawki, Ruś, Zazdrość, Jondorf, Sójka, Kielary, Stary Olsztyn, Majdy, Wienduga i Linowo (Sulimierski, Chlebowski, Walewski (red.) 1880: 110), a w słowniku pod redakcją profesora Stanisława Arnolda, wydrukowanym w 1938 roku podano, że w 1910 roku wieś zamieszkiwało 588 osób, w tym 390 Polaków (Arnold (red.) 1938: 556–557).

² Walenty Barczewski wymienił też Bartąg i krótko go opisał w wydanej w 1917 roku pracy *Geografia polskiej Warmii* (Barczewski 1918–2008).

w „Kurierze Poznańskim” został powiększony do dwudziestu jeden odcinków. Druk rozpoczęto w numerze z 30 stycznia. Następnie *Kiermasy* wydano dwukrotnie w oddzielnych zbiorach książkowych – w 1919 i 1923 roku – w oficynie „Gazety Olsztyńskiej”. Druga z wymienionych edycji została po kilkudziesięciu latach wykorzystana przez Władysława Ogrodzińskiego, który opublikował fragmenty tegoż utworu, a także innych prac uczonego proboszcza z Brąsawą w 1977 i 1984 roku w olsztyńskim „Pojezierzu”. W przypadku *Kiermasów*, skróty polegały na usunięciu z tekstu wszystkich treści religijnych, stanowiących kanwę samego spotkania krewnych w domu Barczewskich po ważnych uroczystościach w kościele (Barczewski 1977 i 1984). Powodem tego zabiegu była zapewne ówczesna polityka prowadzona w PRL. Edycje te zostały poprzedzone nadzwyczaj obszernym i wnikliwym wstępem W. Ogrodzińskiego. Pierwsze, pełne wydanie *Kiermasów na Warmii* po 1945 roku w opracowaniu Jana Chłosty ukazało się dopiero w 2002 roku w niewielkim nakładzie Warmińskiego Seminarium „Hosianum” w Olsztynie. W 2020 roku pod redakcją tego samego autora ukazało się ósme z kolei wydanie tego wyjątkowego tekstu o polskiej Warmii³.

Kiermasy na Warmii zostały napisane, częściowo gwarą warmińską, w Eichstätt, znajdującym się w Bawarii, gdzie autor w 1883 roku jako student, po zamknięciu przez władze pruskie seminarium duchownego w Braniewie, kontynuował studia teologiczne. Mogły więc powstać z nostalgii za rodzinną Warmią. Nie można też wykluczyć, że bezpośrednio wpływ na młodego Barczewskiego wywarła relacja Maksymiliana Andrysona z odpustu w Bartągu, wydrukowana w „Dzienniku Poznańskim”. Andryson napisał w niej:

Razu pewnego zajechawszy do Bartąga (Gross Bertung) wsi kościelnej pod Olsztynem, gdzie właśnie odpust się odbywał, miałem sposobność przypatrzenia 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. [...] Od samego rana liczne ciągnęły kompanie z sąsiednich parafii bez końca z ofiarami, składającymi się wyłącznie z wielkich

³ Publikacji podjęła się oficyna Witolda Mierzejewskiego, w której w 2008 roku ukazała się *Geografia polskiej Warmii* oraz w 2015 r. *Piśmiennictwo polskie XIX i XX stulecia nie tylko na Warmii*, złożone z edycji książki ks. Walentego Barczewskiego *Nowe kościoły katolickie na Mazurach* z 1926 roku oraz zachowanych jego szkiców, drukowanych w latach 1924–1928 w „Gazecie Olsztyńskiej” pod tytułem: *Piśmiennictwo polskiej Warmii w XIX stuleciu* oraz drugi cykl *Piśmiennictwo Polskie w XIX i XX stuleciu*. Dzisiaj trudno ustalić ile odcinków zawierały poszczególne cykle, bo akurat z tych lat nie zachowały się pełne roczniki „Gazety Olsztyńskiej”. Tadeusz Oracki sugerował, że w pierwszym cyklu wydrukowano 105, a w drugim – 30 odcinków. Szerzej: (Oracki 1976, s. 297).

świec woskowych, różnymi kwiatami uwieńczonych. Wśród nabożnych pieśni kobiety z właściwym im strojem miejscowym, na głowie. Kościółek choć obszerny szczerze wypełniony, tak samo cmentarz, w całej wiosce nadzwyczajny ruch, namiotowe kramiki w stanie obłączenia, karczmy przepelnione, żebraków spora liczba, księża na cmentarzu słuchali 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).

Nie są *Kiermasy* w całym tego słowa znaczeniu utworem beletrystycznym. Stanowią raczej zlepek różnych konwencji gatunkowych. Dominuje w nich gawęda, w toku której przedstawione zostały scenki obyczajowe, bogate w dialogi, które bez większych przeróbek można by przenieść na scenę, pełno w nich opisów i komentarzy historycznych. Wszystkie te elementy są interesujące z punktu widzenia etnografii, językoznawstwa i wiedzy o kulturze. Pojawia się gwara warmińska, którą posługują się uczestniczący w niespotykanym na innych terenach kiermasie warmińskim biesiadnicy, pokazane zostały ich zachowania w czasie obiadu, np. nieużywanie sztućców, wyrzucanie kości pod ławy na podłogę posypaną piaskiem, picie wina z jednego kieliszka. Uczestnikom bartąskiego kiermasu autor nadał nazwiska od miejscowości, z których pochodzili. Ciotki i wujowie noszą więc w utworze następujące nazwiska: Lamkowski, Gietrzwałdzka, Dywicki, Pajtuński, Linowska, Ługwałdzka, Spręcowska, Butryński.

W *Kiermasach* można napotkać opis domu rodzinnego Barczewskich z lat siedemdziesiątych XIX wieku. Był to kryty dachówką dom w Jarotach, dzisiejszej dzielnicy Olsztyna. Znaleźli się tam autentyczni jego mieszkańcy: gospodarz Jakub (ojciec autora), od 1863 roku członek Bractwa Opatrzności Bożej w Bartągu, (b.a. 1892) i gospodyni, (matka) Barbara z Burlińskich, pochodząca z Gietrzwałdu. Prawdziwą postacią była też Baśka, czyli Barbara Barczewska (1870–1954), nazywana trzpiotem, która następnie wraz z matką gospodarzyła bratu w Brąswaldzie, a po jego śmierci jakiś czas spędziła u swoich krewnych Pieczkowskich, zamieszkałych w Spręcowie. Poza tym w *Kiermasach* występują bracia autora: Jan, przekomarzający się z młodszą siostrą, i Jakub (1862–1935), który przejął po ojcu gospodarstwo⁴.

⁴ Ksiądz Barczewski jako proboszcz w Wielbarku wspomagał miejscowych duchownych w czasie odpustu Opatrzności Bożej w Bartągu. Tak było w sierpniu 1891 roku, gdy wraz z księżmi: Augustynem Weichslem (1830–1909) z Gietrzwałdu, Bernardem Renklem (1839–1930) z Butryn, Józefem Kiszporskim (1846–1914) z Gutkowa, Franciszkiem Quandtem (1842–1893) z Klewek, Józefem Teschnerem (1845–1923) z Klebarka Wielkiego i wikarym Wiktorem Janem Jasińskim (1859–1919) z Olsztyna był na kiermasie Opatrzności Bożej w rodzinnej parafii (b.a. 1891).

W czwartym, książkowym wydaniu *Kiermasów* z 1923 roku wprowadzone zostały do narracji opisy kolejnych wydarzeń, które miały miejsce w drugiej połowie XIX wieku i w pierwszych dziesięcioleciach kolejnego stulecia. Znaleźć można tu m.in. opowieść o młynarzu, który spuścił wodę z wioskowego stawu w Bredynkach w 1863 roku czy relację o objawieniach Matki Bożej w Gietrzwałdzie w letnich miesiącach 1877 roku, w których Najświętsza Paniienka przemówiła do dzieci warmińskich po polsku. W przypisach Barczewski przypomniał także o faktach z I wojny światowej mających miejsce pod Olsztynem. W kolejnych edycjach autor udoskonalał formę i wzbogacał zawartość utworu. Przywołał charakterystyczne cechy okresu dominacji *Kulturkampf*, kiedy księżom nie wolno było służyć poza parafią, do której zostali przypisani, pokazując wzruszające nabożeństwo w kościele w Sząbruku, odprawione w 1880 roku, po śmierci proboszcza ks. Jana Rysiewskiego (1828–1880), bez celebrującego Mszę św. kapłana: w świątyni zgromadzili się tylko wierni. Miejscowy nauczyciel odczytał lekcję i fragment Ewangelii przewidziane na tę niedzielę, organista zaintonował pieśni, ministranci klękali przed ołtarzem. Przypomniał, że alumni z diecezji warmińskiej i chełmińskiej po zamknięciu seminariów przygotowywali się do święceń kapłańskich w katolickiej Bawarii. Taką drogę przebył sam autor *Kiermasów*, aby przyjąć 8 grudnia 1883 roku, w uroczystość Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Panny Marii, święcenia kapłańskie z rąk biskupa Franciszka Leopolda barona Leonroda w jego prywatnej kaplicy w Eichstätt.

Dopiero w trzeciej edycji wyraźnie określił cel napisania i wydania *Kiermasów*:

[...] podaję uszczerbek z życia i obyczajów ludu warmińskiego, chcąc przez to nasamprzód zachęcić współziomków moich do gorliwego zajęcia się mową ojczystą, bo tylko na podstawie swego ojczystego języka, można się skutecznie i łatwo nauczyć innych języków – a dalszych czytelników zapoznać poniekąd z tutejszym bogobojnym i poczciwym ludem, z którym się w ostatnim czasie spotykali częściej w Gietrzwałdzie (Barczewski 1923: 21).

Kiermasy ks. Walentego Barczewskiego stanowią po dziś dzień źródło wiedzy o obyczajach kultywowanych na Warmii, są zapisem gwary warmińskiej, a także świadectwem religijności mieszkańców tego obszaru w duchu polskiego katolicyzmu. Jako dokument z końca XIX i początku XX wieku mogą stanowić przedmiot badań kulturoznawców, literaturoznawców i językoznawców.

Na cmentarzu wygłaszał polskie kazanie i w czasie nabożeństwa zbierał na tacę ofiary na pokrycie długów ciążyących na wielbarskim kościele.

2

Najpełniej przeszłość Bartąga utrwalili autorzy niemieckojęzyczni. Pierwsza dokonała tego jeszcze w trakcie II wojny światowej Anneliese Triller, prowadząca archiwum diecezjalne we Fromborku, w opracowaniu *Geschichte der Pfarrei Gross Bertung Kr. Allenstein*⁵ (Triller 1974), (pol.: *Historia parafii w Bartągu, pow. Olsztyn*). Tekst powstał jeszcze w 1943 roku na zamówienie ówczesnego proboszcza kościoła w Bartągu – Ottona Langkaua (1871–1945). Autorka objęła w nim, jak wynika z tytułu, wydarzenia mające miejsce na całym staropruskim polu Berting lub Bertingen, wchodzącym w skład Pogezanii, następnie przekształconym w parafię, złożoną z miejscowości, których nazwy aktualnie brzmią: Bartążek, Dorotowo, Gągławki, Jaroty (obecnie dzielnica Olsztyna), Kielary, Linowo (odłączonej od Bartąga po utworzeniu parafii w Klewkach), Maudy, Ruś i Tomaszkowo. Badaczka wykorzystała w nim dokumenty archiwalne, w tym także protokoły z wizytacji kanonicznych przeprowadzonych w parafii. Wskazała, że najpierw kapituła założyła 27 marca 1335 roku na prawie pruskim majątek w Bartążku i po dziesięciu latach, 3 października 1345 roku, na prawie chełmińskim lokowała wieś Bartąg z niemieckimi osadnikami, noszącą zresztą na początku nazwę: Deutscher Bertung, a potem Gross Bertung, czyli Wielki Bartąg.

Praca Triller składała się siedem rozdziałów. W pierwszym autorka zawarła opis zasiedlenia przybyszami z Turynгии i utworzenie wsi parafialnej na 32 włókach. Jej założycielem, a więc sołtysem był Mikołaj. Kilka lat później sołtysem został Johannes Turyngus, który gospodarzył na ośmiu włókach. W drugim rozdziale autorka omówiła założenie parafii, której przyznano sześć włók, zbudowanie drewnianego kościoła, w którym pierwszym proboszczem był Dietmar. Jego nazwisko pojawiało się też przy nadawaniu kolejnym Prusom majątków na polu Bertungs. W tym okresie po zniszczeniach wynikających z wojen polsko-krzyżackich, trzeba było na nowo zasiedlać opuszczone gospodarstwa. Dokonywał tego sam Mikołaj Kopernik jako administrator komornictwa kapituły w Olsztynie. Wtedy zbudowano też murowany kościół. Parafia do 1620 roku należała do dekanatu w Dobrym Mieście.

Trzeci rozdział przedstawia dzieje Bartąga i parafialnych wsi w XVII i XVIII wieku, które doświadczyły m.in. skutków wojen szwedzkich i wybuchających nieustannie epidemii. Ten czas wyróżniał się wrastającym napływem osadników wywodzących się z Mazowsza i ziemi chełmińskiej. Wsie parafialne przechodziły z prawa pruskiego na korzystniejsze prawa chełmińskie, następował ich dalszy

⁵ Tekst opracowania rozprowadzono także w formie oddzielnej odbitki.

cywilizacyjny rozwój, m.in. dzięki tworzeniu młynów, tartaków, gorzelni, uporządkowaniu sądownictwa i powinności wobec kapituły jako zwierzchnika i właściciela dóbr materialnych. Nastąpiła też odnowa życia religijnego. Niestety, na skutek pożaru w 1681 roku, który wybuchł z powodu niezachowania ostrożności przez nauczyciela i organistę, zniszczony został murowany kościół z prawie całym jego wyposażeniem. Ogień pochłonął także inne zabudowania m.in. plebanię i dom organisty w Bartągu.

W kolejnym czwartym rozdziale opracowania autorka poświęciła wiele miejsca odbudowie świątyni, którą umożliwiły fundusze ze zbiórki pieniężnej w całej diecezji, zarządzanej przez biskupa Michała Stefana Radziejewskiego. Musiały być one znaczne, bo już na początku XVIII wieku przedsięwzięcie zostało zrealizowane. W 1707 roku w kościele znalazł się główny ołtarz z pracowni Isaaka Rigi z Królewca, boczne ołtarze i nowe konfesjonały. Stało się to dzięki zapobiegliwości kolejnych proboszczów: Piotra Odętkowskiego, Jana Jakuba Lazari i Mateusza Möllera. W tym samym roku nastąpiła konsekracja odnowionej świątyni. W dokumentacji z inwentaryzacji przeprowadzonej w 1738 roku odnotowano kolejne etapy prac prowadzonych w odbudowywanym kościele.

Piąty rozdział pracy został w całości poświęcony pochodzącemu z Dobrego Miasta ks. Tomaszowi Gremowi (1746–1810), który duszpasterzował w Bartągu aż 34 lata. Zabiegał o oświatę, zwracał się ze specjalnymi memoriałami do władz pruskich w Królewcu i w Berlinie. Podkreślał w nich, że ponad 85 procent parafian to analfabeci, informował o szerzących się plagach społecznych, zwiększającej się liczbie kradzieży, pobić i zwad, braku dbałości o higienę. Doprowadził on do założenia w 1781 roku w Bartągu pierwszego na Warmii Bractwa Opatrzności Bożej, co w sposób znaczący przyczyniło się do pogłębienia świadomości religijnej i rozwoju życia społecznego wedle reguł wówczas obowiązujących. Uzyskał w tej sprawie specjalne brewe papieża Piusa VI i dla każdego ze wstępujących do bractwa członków odpust, o ile wypowiada się i przyjmie komunię św. Również odpust zupełny uzyskać mieli ci, którzy nawiedzą kościół w czternastą niedzielę po Zesłaniu Ducha św., czyli Zielonych Świątkach, nadto przyjmą i ugoszczą ubogich albo pogodzą zwaśnionych, wyrzekną się spożycia alkoholu. Ksiądz Grem zwrócił się z prośbą do znanego malarza i rytownika Daniela Chodowieckiego z Gdańska o wykonanie obrazu Opatrzności Bożej, który został umieszczony w bocznym ołtarzu kościoła. W krótkim czasie do bractwa wstąpiło ponad pięć tysięcy osób. Większość z nich brała udział w corocznych odpustach w Bartągu, zwanych na południowej Warmii kiermasami.

W końcowym siódmym rozdziale A. Triller przedstawiła kościół i parafię w XIX wieku. Zaprezentowała kolejnych proboszczów: Jana Wölki, Ferdynanda

Koralli, Jana Strojka, Franciszka Kwaśniewskiego, Jana Olszewskiego, Sylwestra Stalińskiego, Józefa Kiszporskiego, a na końcu Ottona Langkau, który objął parafię w 1913 roku, rozbudował i odnowił w 1936 roku kościół. Został on zastrzelony przez wkraczających do Prus Wschodnich 22 stycznia 1945 r. Rosjan. Godne przypomnienia są dane zamieszczone w opracowaniu informujące o tym, że w 1880 roku na 2260 parafian uczestniczących w życiu parafii tylko 105 władało językiem niemieckim, 170 niemieckim i polskim, a reszta, to jest prawie 2000, wyłącznie językiem polskim. Do tekstu autorka dołączyła 29 nazwisk duchownych, niosących w Bartągu posługę religijną od 1348 do 1945 roku.

Innym autorem niemieckojęzycznym, który zajął się historią tej warmińskiej miejscowości, a konkretnie jej cmentarzami, był urodzony w 1935 roku w Dortmundzie Gerhard Glombiewski, którego dziadkowie wywodzili się z Bartąga. W publikacjach w języku niemieckim, wydanych w dwóch tomach, opisał nie tylko dzieje bartąskiej parafii i cmentarza, ale także zrelacjonował niektóre zdarzenia, które zmieniły obraz tej wsi i okolic w wyniku II wojny światowej. Pierwszy tom, podobnie jak następny, wydał własnym nakładem w 1998 i 1999 roku i zatytułował: *Totenbuch I (1868–1905) des Groß Bertung Kr. Allenstein/Ostproußen. Fakten zum Kreis, zum Kirchspiel, zur Pfarrei. Dokumentation der Sterbeeinträge. Todesursachen, Sterbealter, Herkunft Vergleich der Familiennamen* (pol. *Księga zmarłych (1868–1905) parafii Bartąg w powiecie olsztyńskim/Prusy Wschodnie. Opisy wydarzeń z powiatu dotyczące parafii, potwierdzenia z ksiąg zmarłych, ich wiek, pochodzenie, nazwiska panięńskie kobiet*). Drugie wydanie z 1999 roku zostało wzbogacone o informacje o blisko 2500 zmarłych w parafii, (najwięcej z roku 1872 roku, bo aż 140 osób). Nie pominął także swoich przodków: zmarłego 5 czerwca 1912 roku czeladnika kowalskiego 21 letniego Eduarda Golombieskiego, poległego na wojnie 5 grudnia 1914 roku, Fr. Golombiewskiego i zmarłego 22 stycznia 1931 roku 84-letniego Johanna Golombiewskiego. Opracowanie wymagało benedyktyńskiej pracy. Autor nie tylko wertował księgi zmarłych w Niemczech i w Polsce w samej bartąskiej parafii, lecz korzystał z informacji dawnych mieszkańców miejscowości: Klause J. Schwitaya, Herberta Monkowskiego, ks. Johannes Gehrmana, Hedwig Preuss, Antona Saldigka. Gromadził informacje z czasopism, głównie niemieckich jak: „JomenPost“, „Heimatbriefe Jahrbücher Allensteiner-Land“, „Ostproussenblatt“. Wzbogacił swoje wydawnictwo wykresami, tabelami, mapami, diagramami.

Drugi tom został wydrukowany w 2000 roku jako *Totenbuch II (1906–1948) des Kirchspiels Groß Bertung Kr. Allenstein/Ostproußen. Fakten zum Kreis, zum Kirchspiel, zum Pfarrei Geschehnisse im Jahre 1945. Dokumentation der Sterbeeinträge, der Kriegstoten und der Zivilverschollenen, Fotodokumentation der Grabinschriften*

von Bertunger Friedhof, (pol. *Księga zmarłych tom II (1906–1948) parafii Bartąg powiatu olsztyńskiego/Prusy Wschodnie. Wydarzenia i opisy parafii, tragiczne przeżycia w 1945 roku, dokumentacja odnotowanych zmarłych, którzy utracili życie w czasie wojny i zaginionej ludności cywilnej, dokumentacja oraz inskrypcje nagrobne na bartąskim cmentarzu*). W drugim tomie zawarł informacje o powiecie olsztyńskim, samej parafii, zamieścił wykaz duchownych, którzy posługiwali w Bartągu, przywołał w tym prace Anneliese Triller i Marii Zientary-Malewskiej, relacje dotyczące wkroczenia Rosjan w 1945 roku, zamieścił przedruk tekstu Herberta Monkowskiego o tragedii w Nowym Bartągu 22 lutego 1945 roku, kiedy to zginęło dziesięcioro dzieci. Dokumentacja inskrypcji na płytach grobowych nabrała znaczenia, bo większość z nich została później usunięta bądź uległa zniszczeniu.

Poza tym w 2020 roku Gerhard Glombiewski wydał również książkę *Kierspiel; Groß Bertung. Kr. Allenstein/Ermland/Ostpreußen. Leben und Leiden im Kirschspiel, aus Sicht seiner ehemaligen Bewohner* (pol. *Parafia w Bartągu, powiat olsztyński/Warmia/Prusy Wschodnie. Życie i niedogodności w relacji dawnych mieszkańców*). Wydawnictwo zadedykował swoim przodkom, którzy w latach 1875–1931 żyli w tej parafii. Wydawnictwo, oprócz wprowadzenia autorstwa Herberta Monkowskiego, zawiera skrótową prezentację parafii, wspomnienia dawnych mieszkańców dotyczące rodzinnej ziemi, omówienie sytuacji w czasach rządów hitlerowskich i po wybuchu II wojny światowej. Nadzwyczaj szeroko została zaprezentowana przez różnych autorów sytuacja po wkroczeniu w styczniu 1945 roku Rosjan do Prus Wschodnich. Wspomniano bezmyślne rozstrzeliwania cywilnej ludności przez czerwonooarmistów, w tym konkretnie członków rodziny Penquittów i ich krewnych z Owczarni, zabitych opodal Bartążka w trakcie odmawiania przez nich różańca, śmierć chłopców, którzy rozbrajali pozostawioną przez okupantów amunicję, deportacje Warmiaków, głównie dziewcząt, do pracy w głąb Rosji Sowieckiej. Niezwykle ciekawe są wspomnienia deportowanych do pracy w głąb Rosji mieszkańców: Johanna Zinka, Christine Demuth, Anity Gedigk i Marii Kolodzieskiej. Nie wszyscy zesłańcy z tej katorgi powrócili, umierając tam z powodu ciężkiej pracy w syberyjskim klimacie i wszechobecnego głodu. Wskazano także na powojenne kontakty miejscowej ludności z osadnikami z różnych stron Polski, opisano polityczną odwilż po 1989 roku i wstąpienie naszego kraju do Unii Europejskiej.

3

O Bartągu w polskim piśmiennictwie po II wojnie najwcześniej wspomniały Maria Zientara-Malewska i Wanda Pieńkowska w reportażowej książce *Rośnie do*

słońca (Zientara-Malewska, Pieńkowska 1954). Zawarły w niej historię Bartąga i zaprezentowały dokonania gospodarcze Państwowego Gospodarstwa Rolnego w pobliskim Bartązku, w większości zatrudniającego miejscowych Warmiaków.

W XXI wieku polscy autorzy przywoływali Bartąg i jego okolice w różnych kontekstach. O wsi, jako jednej z miejsc wakacyjnej peregrynacji, wspominał np. w 2003 roku Władysław Ogrodziński w reportażowej książce *Piękna Nieznajoma*, będącej relacją ze spływu kajakami warmińską Łyną prawie od źródeł:

Kilka kilometrów powolnej krętaniny dzieli Ruś od sąsiedniego Bartąga. Przebywamy ją skryci w lesie trzciny, sunąc po dobrze znanym pokładzie wodorostów i strątanym tu i ówdzie sitowiu. Jest ciągle chłodno, na niebie gęstnieją stalowo-sine chmury, smaga wiatr, dokuczają protesty głodu. Jak deskę ratunku witamy czerwone budynki Bartąga i wychylony z kępy drzew, cybulasty hełm kościelnej wieży. Po chwili kładki nadbrzeżne przedostają się ku nam przez szuwar, na bezpieczną odległość od zatrzcinionej rzeki zbliżają się domy. Nie ta sama co w Rusi Łyna oblewa bartąskie brzegi. Nikt by nie poznał w niej rozhukanej tanecznicy spod Bindugi, ani strojnej piękności z najwładźniejszej z warmińskich wsi. Zmieniła w milczącą powiernicę smętnych tajemnic, jaka uczyniła z niej samorodna, tragiczna twórczość ludowa. Ładujemy przy pomoście szkoły, a jakieś dobre duchy przywodzą nas właśnie w to miejsce. Po kwadransie cała nasza garderoba wylega na bielizniane sznury do szkolnego ogródka, a w napalonej kuchni obsychają w skróconym trybie spodnie i wiatrówki. Tylko pogoda nie chce rozchmurzyć się do towarzystwa. W stronę Olsztyna wygląda jak najposepniej, wiatr szarpie i kołysze naszym wielkim praniem. [...] Pod względem krajobrazowym Bartąg nie ma co równać się z Rusią. Zepchnięty w płaską dolinę szczyci się jedną jedyną ozdobą, starym gotyckim z murów kościołem. Mimo zmiennych, bolesnych nieraz kolei budowla zachowała dawny i wiejski charakter, a piękne ceglane fryzy nad wejściem do wieży i gdzieś tam przez barok tknięte przyczółki pozostały prawdziwą okrasą po fatalnej przebudowie w 1936 roku (Ogrodziński 2003, s. 85–86).

W okazjonalnej broszurze *Z przeszłości Bartązka i Bartąga* (Chłosta 2005), opublikowanej w 2005 roku, w związku z 660 rocznicą wydania aktu lokacyjnego wsi, oprócz historii obu miejscowości, wyeksponowane zostały osoby związane z tą parafią. Poza proboszczami Tomaszem Gremem i Otto Langkauem wskazano na stolarza i bibliofila Józefa Kupczyka (1849–1911), od 1882 roku prowadzącego bibliotekę Towarzystwa Czytelni Ludowej, w której znajdowało się 260 woluminów. Kupczyk nadsyłał korespondencje do „Gazety Olsztyńskiej”. Wykonał również ołtarze w kościołach w Bartągu i Klebarku Wielkim, poszerzył chór i przez wiele lat wykonywał szopki betlejemskie i groby Zbawiciela w bartąskim kościele. Wkładając do kuli żyrandola kartkę zapisaną w języku polskim, dał świadectwo swojej i większości innych jej mieszkańców polskości: „Te kule na zielazo, i pałak, robył i wieszal Józef Kupczyk, stolarz i rzeźbiarz z Bartąga Roku

pańskiego 1883 w miesiącu styczniu, z polecenia szanownego księdza kapelana [wikarego] Jana Jabłońskiego, tego czasu ksiądz pleban [proboszcz] Fr[anciszek] Kwaśniewski nogę złamał i leży chory już dłużej jak pół roku. Was, którzy czytać to będziecie, proszę o westchnienie. Bartąg dnia 17 stycznia 1883 r. Józef Kupczyk”. Na odwrocie kartki napisał: „mowa przeważnie polska, lecz teraz chcą nas gwałtem zniemczyć, czytamy polskie gazety: »Pielgrzyma«, »Przyjaciela [Ludu]«. Niemców mamy czystych sześciu” (Chłosta 2005: 19).

Obok wyżej wymienionych w książeczce opisano nauczycieli związanych z Bartągiem i okolicami. Znaleźli się w niej: urodzony w Bartągu Augustyn Wagner (1904–1975), który nauczał w latach międzywojnia w polskiej szkole w Wielkiej Dąbrówce w powiecie międzyrzeckim, nauczający po 1945 roku: Augustyna Wiewiórzanka (1901–1984) z Bredynek, nauczycielka w pobliskiej Rusi, i Wiktor Hans (1901–1975) wywodzący się z pobliskich Naterek, kierownik szkoły w Bartągu. W Rusi jeszcze w 1931 roku przyszedł na świat Johannes Jatzkowski, którego rysunki obrazujące wieś położoną w dolinie Łyny, otoczoną wzgórzami, można było napotkać prawie w każdej rodzinie w Niemczech, pochodzącej z okolic Bartąga.

Opisani zostali sławni mieszkańcy Jarot, należących do parafii bartąskiej: wybitny działacz narodowy, poseł do Sejmu Prowincjonalnego w Królewcu i prezes Polskiej Rady Ludowej w Olsztynie przed plebiscytem w 1920 roku, literat, historyk i etnograf, ks. Walenty Barczewski, kardynał Georg Sterzinski (1936–2011), arcybiskup Berlina, którego rodzice przenieśli się w 1936 roku z Worławk w powiecie lidzbarskim do Jarot i tam prowadzili cegielnię, dalej ks. Johannes Gerhrmann (1933–2004), duszpasterzujący wśród Warmiaków w Niemczech i wspierający w okresie stanu wojennego w Polsce wraz z Helgą i Herbertem Monkowskimi bartąski kościół i mieszkańców tej parafii.

Wiele zapisów o Bartągu znalazło się w wydawnictwie albumowym *Gości-niec niborski* z 2019 roku. Warto przytoczyć w całości słowa Janusza Jasińskiego dotyczące bartąskiego cmentarza:

W głównej bramie cmentarza przykościelnego [w Bartągu] umieszczono na tablicach nazwiska poległych w czasie I wojny światowej. Na miejsce starych, skradzionych wykonano nowe w 2007 r. Na przybywające z różnych stron łosieri na Odpust Opatrzności Bożej czeka w bramie miejscowy proboszcz i uroczyście, ze śpiewem *Kto się w opiekę* wprowadza wiernych do kościoła. Koło kościoła zachowały się dwa nagrobki bartąskich proboszczów z XIX wieku, opatrzone niemieckimi inskrypcjami. Są to nagrobki Franciszka Kwaśniewskiego (1801–1883) i Ignacego Olszewskiego (1833–1890). Ich biogramy opublikował ks. Andrzej Kopiczko. Natomiast grób ks. Edwarda Pietkiewicza, który piastował godność proboszcza w Bartągu przez ponad 30 lat po II wojnie światowej w latach 1958–1989, znajduje się na cmentarzu

parafialnym. Urodził się w 1920 r. koło Oszmiany, gimnazjum ukończył w Wilnie. W 1942 r. został aresztowany przez gestapo, następnie wywieziony na roboty przymusowe do Niemiec. Zwolniony na urlop, do Niemiec nie wrócił, lecz ukrywał się w Nowej Wilejce. W 1945 r. został ekspatriowany do Białegostoku. Wyświęcony w 1950 r. Całe swoje życie oddał służbie Bożej w diecezji warmińskiej.

Cmentarz grzebalny jest prawdziwą nekropolią Warmiaków, którzy czuli się Polakami; wielu z nich było działaczami plebiscytowymi, następnie członkami Związku Polaków w Niemczech. Pochowani tu m.in. zostali: Jakub Barczewski (1862–1935), młodszy brat ks. Walentego, Antoni Grzesiek (1867–1945), Józef Hanowski (1862–1934), Augustyn Malewski (1887–1944), Franciszek Boenigk (1888–1925). Po wojnie pochowano tu również jego młodszego brata Jana Boenigka (1903–1982), wiceprzewodniczącego Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Olsztynie, jak też innego polskiego Warmiaka Pawła Turowskiego (1892–1978), obojgu opublikowano wspomnienia. Znajduje się tu także grób ks. Ottona Langkaua, niemieckiego Warmiaka, który urodził się w 1871 r w Polejkach. Od 1913 r. pełnił funkcje proboszcza w Bartągu, z życzliwością odnosił się do polskich parafian, prenumerował „Gazetę Olsztyńską”. Jeszcze u schyłku lat 30., odprawiał w Bartągu w co drugą niedzielę polskie nabożeństwa, a w kaplicy w Jarotach sześć lub siedem razy w roku (Jasiński 2019: 38).

Jasiński wymienił najbardziej zasłużonych proboszczów miejscowego kościoła księży: Franciszka Kwaśniewskiego, Ignacego Olszewskiego, Ottona Langkaua, wspomniął stolarza i zarazem rzeźbiarza Józefa Kupczyka (1846–1911), który tworzył świątki i inne rzeźby sakralne, prowadził też bibliotekę Towarzystwa Czytelni Ludowej.

4

Bartąg stał się także miejscem akcji w literaturze fikcjonalnej. Interesującą powieść, *Błazen starego króla*, ujmującą wydarzenia związane z tą miejscowością, napisał, związany z Olsztynem w latach 1948–1952 i 1954–1957 prozaik, będący także kierownikiem literackim Teatru im. Stefana Jaracza, Janusz Teodor Dybowski (1909–1977). Nie została ona w regionie dostatecznie zauważona. Jeden z bohaterów Jędraszek Bartkowski wywodził się z Bartąga. Tam przyszedł na świat w początkach XVI wieku:

Zbudował Jędraszek Bartkowski w Bartągu dom. Postawił go na starych fundamentach ojcowskiej siedziby, spalonej przez Krzyżaków. Pomagali mu w tym sąsiedzi, dzielnie stanęli ze swym panem do pracy Hryćko i Selim. Okazało się, że ojciec Hryczki był pod Rohatyniem na Rusi wiejskim cieślą. Chłopak, pomagając mu, nauczył się pożytecznej sztuki stawiania domów (Dybowski 1967: 50–51).

Główny bohater w zbudowanym przez siebie domu zamieszkał z siostrą Ewką. Ich ojca zabili Krzyżacy. Jędraszek ukończył Akademię Krakowską, brał udział w potyczce pod Rohatyniem. Zetknął się wtedy ze znanymi w tym czasie w kraju Polakami. Za waleczność uzyskał tytuł szlachecki. Następnie zdołał wykupić dwie włóki ziemi od biskupa warmińskiego⁶.

Bartkowski ożenił się z córką warmińskiego kmiecia Marychną, która zmarła po urodzeniu syna. Chłopcu nadał na cześć błazna króla Zygmunta Starego imię Stańczyk. Jędraszek przyjął obowiązki nauczyciela szkoły parafialnej w Olsztynie. Nauczał trzy razy w tygodniu w wyższej klasie. Jego spokojny żywot na południowej Warmii został zakłócony listem bakalarza Wincentego, wzywającym go na pomoc do Warszawy, aby doprowadził do zwolnienia z więzienia niesłusznie aresztowanego przyjaciela z lat wojen i nauki w Krakowie, Kazka Rybackiego herbu Ryby, który rzekomo sprzeciwił się staroście mazowieckiemu surowo karzącemu podejrzanych o otrucie książąt mazowieckich. Zamierzał opuścić Bartąg tylko na miesiąc, ale powrócił do domu dopiero po ośmiu latach. W okresie, gdy przebywał poza rodziną Warmią, brał udział w wielu ważnych dla Rzeczypospolitej wydarzeniach, m.in. w misji wojewody sieradzkiego Jarosza Łaskiego do Stambułu mającej na celu przekonanie Sulejmana Wspaniałego do zawarcia pokoju z Polską i powstrzymanie ekspansji Habsburgów w Europie. Znający język niemiecki Jędraszek wkrótce został też nauczycielem Zygmunta Augusta, a potem sekretarzem królewskim, czym związał bardziej Warmię z Rzeczypospolitą. Drogą swego ojca podążał jego syn Stańczyk. Po ukończeniu szkoły parafialnej w Olsztynie podjął naukę w Akademii Krakowskiej, studiując m.in. muzykę. Swym występem uświetnił uroczystą rocznicę urodzin sławnego błazna królewskiego.

Na kartach powieści zostali utrwaleni autentyczni Polacy tamtych czasów: Mikołaj Rej, Andrzej Frycz Modrzewski, Stańczyk, któremu pisarz nadał w powieści nazwisko Wyssogata z Sułkowa, także biskupi warmińscy: Jan Dantyszek, Stanisław Hozjusz i Marcin Kromer.

W Bartągu usytuowało akcję literacko opracowanych legend dwoje autorów z Warmii: Maria Zientara-Malewska i Władysław Gębik. Pisarka w *Legendzie o krzyżu w kościele bartąskim* (Zientara-Malewska 2008) zawarła opowieść o sierocie Andrzeju, synu bartnika, który po śmierci rodziców znalazł schronienie na plebanii w Bartągu. Dzielił się skromnymi posiłkami, otrzymywanymi od skąpej gospodyni Gertrudy, z ukrytym na strychu Jezusem Ukrzyżowanym, który, jak się

⁶ W tym miejscu autor powieści popełnił błąd, wszak komornictwo olsztyńskie należało już wtedy do kapituły warmińskiej, przez to także rezydujący w Olsztynie Mikołaj Kopernik nie był administratorem biskupa, lecz właśnie kapituły z Fromborka (Dybowski 1967: 5).

wydawało chłopcu, stawał się z dnia na dzień coraz szczuplejszy. O niezwykłości krucyfiks w bartąskim kościele wspominała także krótko w omówionym wcześniej opracowaniu Anneliese Triller. Ponoć został on odnaleziony w Jeziorze Kie-larskim i umieszczony potem w głównym ołtarzu kościoła.

Sierota z Bartąga edukowany i przygotowywany do stanu kapłańskiego przez proboszcza, wstąpił do seminarium duchownego w Braniewie, a po jego ukończeniu stał się jego godnym następcą w parafii. Kiedy drewniany kościół stojący obok przepływającej nieopodal Łyny spłonął, to wraz z nim zniknął również krucyfiks, jednak miejscowi parafianie przez długie lata pamiętali o ukrzyżowanym Chrystusie karmionym przez sierotę.

Mieszkańcy Bartąga pamiętali też roztropnego Kubę, który niejedną raz wspierał radą bartąskiego proboszcza w trudnych sytuacjach życiowych. Uwiecznił go Władysław Gębik w opowieści *Feliks sum* (Gębik 1976). Najpierw Kuba podsunął księdzu odpowiedzi na trzy pytania zadane przez samego króla pruskiego przejeżdżającego przez Bartąg, którego zadziwił napis po łacinie na plebanii: *Felix sum vivo sine curis*, a więc: Jestem szczęśliwy, że żyję bez kłopotów! Chcąc postawić duchownego w trudnej sytuacji i zburzyć jego spokój, nakazał mu odpowiedzieć na trzy pytania, pierwsze: jak głęboka jest studnia w królewskim pałacu w Poczdamie, drugie: jak daleko jest z ziemi do nieba, a trzecie: co to za święty, który świętym był i świętym będzie, ale w niebie nie był i nie będzie? Kuba obserwujący całe zdarzenie od razu podsunął właściwe odpowiedzi: głębokość studni u króla zmierzy byle kamień, wystarczy wrzucić, a odmierzy głębokość do samego dna; droga do nieba jest taka sama, jak z nieba na ziemię; a trzecie: to właśnie kościół święty!

Król jednak nie zaprzestał dręczyć proboszcza. Odjeżdżając, zaproponował mu wygłoszenie w najbliższą niedzielę w Olsztynie takiego kazania, ażeby jedna część słuchaczy ronila łzy, a druga – okazywała wesołość. Jeżeli tego dokona, to król spełni każde życzenia duchownego. I w tym wypadku rezolutny Kuba znalazł wyjście z sytuacji. Zasugerował, aby ksiądz przygotował kazanie skłaniające wiernych do płaczu. W trakcie wygłaszania kazania proboszcz zdołał faktycznie wywołać łzy u słuchaczy siedzących po jednej stronie świątyni i jednocześnie śmiech tych po drugiej. Stało się tak dlatego, gdyż Kuba przyszył rąbek chusteczki do komży z rewerendą i kiedy ksiądz sięgał po chusteczkę, aby sobie otrzeć czoło, wiernym siedzącym po drugiej stronie, ukazywały się proboszczowskie gatki, co wzbudzało ich wesołość. Mimo że ksiądz poradził sobie dzięki Kubie z zadaniem zleconym mu przez króla, ten zapomniał o prośbie duchownego dotyczącej cofnięcia zarządzenia o ograniczeniu języka polskiego w życiu publicznym, w tym także w nauczaniu w szkole.

5

Wzmianki o Bartągu znalazły się również w publikacjach o charakterze wspomnieniowym. Wieś została opisana w autobiograficznej relacji Pawła Turowskiego (Turowski 2003)⁷ i w książce o Herbercie Monkowskim autorstwa Edwarda Cyfusa (Cyfus 2020), w której pojawiły się wypowiedzi bohatera, mieszkającego przed II wojną w Jarotach, w parafii bartąskiej.

O Bartągu opowiedziała także niemiecka dziennikarka Petra Reski w swoim interesującym reportażu o sąsiedniej Rusi *Ein Land so weit* (Reski 2002). Stąd pochodziła jej rodzina i dlatego relację autorka zadedykowała swojej babci. Książka została przełożona i wydana w 2008 r. przez olsztyńską Borussię jako *Daleki kraj*. Petra Reski urodziła się po 1945 roku w Niemczech, gdzie w młodości nasłuchiwała się wielu opowieści dorosłych o ziemi ich urodzenia. Natknęła się też na obrazy Jatzkowskiego. Po latach jako dziennikarka przyjechała do Polski, aby przeprowadzić wywiad z Lechem Wałęsą i wówczas na krótko pojawiła się w Rusi, a później spędziła tam urlop. Z konfrontacji tego, co pamiętała z dawnych opowieściami, z tym, co opowiedzieli jej dzisiejsi mieszkańcy, powstała niezwykle publikacja.

Bartąg był jedną z pierwszych miejscowości lokowanych na południowej Warmii. Dlatego też został tak szeroko opisany. Współcześnie przypomina o wielu elementach warmińskiej tradycji, upamiętnia znanych działaczy. Stanowi o dziedzictwie kulturowym Warmii. Dbają o to związani z tym regionem zarówno potomkowie byłych jego mieszkańców, jak i rodzimi badacze. Wszystkim zależy, aby pamięć o historii wsi została zachowana w postaci różnych źródeł materialnych, od upamiętniających przeszłość tablic na cmentarzu po zapisy utrwalające wieś w różnego rodzaju piśmiennictwie.

Bibliografia

- Arnold Stanisław (red.) (1938), *Słownik geograficzny państwa polskiego i ziem historycznych z Polską związanych*, t. I, Warszawa.
- b.a. (1883), *O kiermasach na polskiej Warmii*, „Pielgrzym”, nr 121 z 23 X.
- b.a. (1891), *Wiadomości z Warmii i z dalszych stron*, „Gazeta Olsztyńska”, nr 68 z 26 VIII.
- b.a. (1892), *Wiadomości z Warmii i z dalszych stron*, „Gazeta Olsztyńska” nr 54 z 8 VIII.

⁷ Paweł Turowski jest także autorem dotąd niewydanego drukiem tekstu o parafii bartąskiej, będącym częściowo przekładem prezentowanego w tym artykule opracowania A. Triller, ale też zawierającym opisy działalności rady parafialnej (której Turowski był wieloletnim członkiem), utworzenia cmentarza parafialnego oraz charakterystykę dawnych zwyczajów warmińskich.

- Barczewski Walenty (1918–2008), *Geografia polskiej Warmii*, posł. Jan Chłosta, Olsztyn.
- Barczewski Walenty (1923), *Kiermasy na Warmii*, wyd. IV znacznie rozszerzone, Olsztyn.
- Barczewski Walenty (1977 i 1984), *Kiermasy na Warmii i inne pisma wybrane*, wydał i wstępem poprzedził Władysław Ogrodziński, Olsztyn.
- Białyński Grzegorz (2013), *O początkach zamku w Olsztynie*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2013, nr 4.
- Chłosta Jan (2005), *Z przeszłości Bartązka i Bartąga*, Olsztyn 2005.
- Cyfus Edward (2020), *Pobiegnij moją drogą. Opowieść biograficzna o Warmiaku Herbercie Monkowskim*, Olsztyn.
- Dybowski Janusz T. (1967), *Blazen starego króla*, Warszawa.
- Gębik Władysław (1976), *Feliks sum*, w: *Nowy kiermasz bajek*, red. Władysław Gębik, Warszawa, s. 55–62.
- Glombiewski Gerhard (2020), *Kierspiel; Groß Bertung. Kr. Allenstein/Ermland/Ostpreußen. Leben und Leiden im Kirschspiel, aus Sicht seiner ehemaligen Bewohner*, Dortmund.
- Glombiewski Gerhard (1998, II wyd. 1999), *Totenbuch I (1868–1905) des Groß Bertung Kr. Allenstein/Ostpreußen. Fakten zum Kreis, zum Kirchspiel, zur Pfarrei. Dokumentation der Sterbeeinträge. Todesursachen, Sterbealter, Herkunft Vergleich der Familiennamen*. Dortmund.
- Glombiewski Gerhard (2000), *Totenbuch II (1906–1948) des Kirchspiels Groß Bertung Kr. Allenstein/Ostpreußen. Fakten zum Kreis, zum Kirspiel, zum Pfarrei Geschehnisse im Jahre 1945. Dokumentation der Sterbeeinträge, der Kriegstoten und der Zivilverschollenen, Fotodokumentation der Grabinschriften von Bertunger Friedhof*, Dortmund.
- Jasiński Janusz (2019), *Przyczynki historyczne do Gościńca Niborskiego*, w: *Gościńiec Niborski*, Olsztyn.
- Królewiecki M. [Maksymilian Andryson] (1882), *Opis odpustu w Bartągu. Notatki warmińsko-mazurskie*, „Dziennik Poznański”, nr 93 z 23 IV.
- Ogrodziński Władysław (2003), *Piękna Nieznajoma*, Olsztyn.
- Oracki Tadeusz (1976), *Rozmówiłbym kamień... Z dziejów literatury ludowej oraz piśmiennictwa regionalnego Warmii i Mazur w XIX i XX wieku*, Warszawa.
- Przyborowski Mateusz (2013), *Nie byłoby olsztyńskiego zamku, gdyby nie Bartąg*, „Gazeta Olsztyńska”, nr 236 z 9 X.
- Reski Petra (2002), *Ein Land so weit*, München.
- Sulimierski Filip, Chlebowski Bronisław, Walewski Władysław (red.) (1880), *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, tom I, Warszawa.
- Triller Anneliese (1974), *Geschichte der Pfarrei Gross Bertung Kr. Allenstein, Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands*, Band 37 (98): 9–56.
- Turowski Paweł (2003), *Sto siedemdziesiąt trzy lata walki o mowę polską w jednej wsi warmińskiej*, wstęp i oprac. Danuta i Norbert Kasparkowie, Olsztyn.
- Zientara-Malewska Maria (2008), *Legenda o krzyżu w kościele bartąskim*, w: *też, O różnych kłobukach, skarbach i zaklętych zamkach. Baśnie i legendy warmińskie*, wybór i oprac. J. Chłosta, Olsztyn: 22–25.
- Zientara-Malewska Maria, Pieńkowska Wanda (1954), *Prosięta, źrebięta i płowe warkocze*, w: *też, Rośnie do słońca*, Warszawa: 211–222.

EDYCJE

DOI: 10.31648/pl.7870

IWONA MACIEJEWSKA

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8165-502X>

e-mail: iwona.maciejewska@uwm.edu.pl

O potrzebie badań interdyscyplinarnych na przykładzie projektu *Źródła do dziejów Czapskich w XVIII wieku. Egodokumenty członków rodziny wojewody pomorskiego Piotra Jana (1685–1736) – opracowanie filologiczno-historyczne i edycja*¹

On the Need for Interdisciplinary Research as Exemplified by the Project *The Sources for the History of the Czapskis in the 18th Century. Egodocuments by Family Members of the Pomeranian Voivode Piotr Jan (1685–1736) – a Textual and Historical Analysis and Editing*

Słowa kluczowe: Czapscy, XVIII wiek, egodokumenty, listy, diariusz, edycja

Keywords: Czapscy, 18th century, egodocuments, letters, diary, edition

Abstract

The article is primarily aimed at presenting the tasks to be completed under the project *The Sources for the History of the Czapskis in the 18th Century. Egodocuments by Family Members of the Pomeranian Voivode Piotr Jan (1685–1736) – a Textual and Historical Analysis and Editing*

¹ Publikacja dofinansowana ze środków budżetu państwa w ramach programu realizowanego przez Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” nr 0343/NPRH9/H11/88/2021, dofinansowanie projektu 723 814 zł, całkowita wartość projektu 723 814 zł.



financed by the National Programme for the Development of Humanities. The said project will culminate in three editions – of the diary of the travels of the Starost of Knyszyn Tomasz Czapski and of the letters of the Pomeranian Voivode's wife Konstancja Czapska and her children – her sons: Tomasz, Paweł Tadeusz and her daughter Rozalia. The work will be conducted simultaneously by literary scholars, historians, linguists and an art historian, hence the sources prepared to appear in print will have been thoroughly analysed, characterised and published with due diligence. In the author's opinion, implementation of such interdisciplinary scholarly enterprises is particularly important in the field of the humanities, as it breaks the hermetic seal of the conducted research, hence enabling an in-depth and multidimensional interpretation of old egodocuments.

Celem artykułu jest scharakteryzowanie zadań, jakie będą realizowane w ramach projektu *Źródła do dziejów Czapskich w XVIII wieku. Egodokumenty członków rodziny wojewody pomorskiego Piotra Jana (1685–1736) – opracowanie filologiczno-historyczne i edycja* finansowanego z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki i na tym przykładzie ukazanie znaczenia badań interdyscyplinarnych w dziedzinie nauk humanistycznych.

Świadomość, że takowe badania się niezwykle potrzebne, bywa wielokrotnie artykułowana podczas konferencji naukowych czy wyrażana we wstępach do monografii wieloautorskich będących ich pokłosiem. I choć i konferencje, i sympozja umożliwiające wymianę myśli między przedstawicielami różnych dziedzin bądź dyscyplin nauki są dziś powszechnym zjawiskiem, to jednak trudno nie ulec wrażeniu, że zakładana interdyscyplinarność nie sięga głębiej, że badacze ciągle jeszcze okopują się w twierdzach swojej własnej metodologii, a bywa i tak, że z pewnym lekceważeniem lub pobłażliwością oceniają dokonania reprezentantów innych nauk, mimo że podjęcie współpracy mogłoby przynieść interesujące efekty.

Ta swoista hermetyczność widoczna jest m.in. w sposobie konstruowania programów konferencji naukowych, w których dokonuje się podziału na sekcje związane z poszczególnymi dyscyplinami. Przyczynia się to z jednej strony do sprofilowania obrad, jednak z drugiej zamyka badaczy w ich własnych gettach. Antidotum na ten stan rzeczy są sesje plenarne, ale bywa, że pokazują one dobitnie ciągle pokutujący hermetyzm myślenia, przejawiający się w wymianie krytycznych, a czasem zabarwionych poczuciem pewnej wyższości uwag kierowanych pod adresem uczestników obrad reprezentujących inne niż własna dyscypliny. Wspomniane podziały dotyczą m.in. historyków i filologów, którzy wielokrotnie sięgają wszak po te same teksty źródłowe. Z oczywistych względów nie należy kwestionować odrębności wykorzystywanych metod badawczych, wynikających z zakładanych przez daną dyscyplinę celów naukowych, a także z jej swoistości, jednakże nie można też nie dostrzegać konsekwencji płynących z faktu wspomnianych wyżej rozgraniczeń. Z jednej bowiem strony literaturoznawca, lekceważąc kontekst historyczny

lub niewystarczająco się weń zagłębiając, może dokonać chybionej, anachronicznej lub upraszczającej interpretacji analizowanego tekstu, z drugiej zaś historyk, nie uwzględniając wpływu konwencji gatunkowej, ewolucji form wypowiedzi, znaczenia rozwiązań retorycznych czy znamienych dla ujęć panegirycznych, wreszcie zróżnicowania znaczeniowego słów używanych przez twórcę badanego źródła, sformułuje nietrafione lub budzące uzasadnione wątpliwości wnioski.

Niestety, do pogłębienia izolacji poszczególnych dyscyplin przyczynić się mogą również zasady ewaluacji jakości działalności naukowej za lata 2017–2021, o ile zostaną one utrzymane w kolejnym okresie. Obecnie autor musi być świadom, do jakich dyscyplin zostało przypisane czasopismo, do którego składa swój tekst. Jeśli wśród nich nie ma tej, którą reprezentuje dany badacz, jego publikacja zgodnie z obowiązującymi regułami zostanie uznana jako slot dopiero po weryfikacji przez Komisję Ewaluacji Nauki. Może to zniechęcać do wyboru takiego czasopisma nawet wówczas, gdy temat przewodni danego numeru będzie adekwatny do zainteresowań naukowych autora.

Wskazane wyżej podziały odnoszą się także często do podejmowanych inicjatyw wydawniczych, kiedy to edycje źródeł takich jak listy, pamiętniki czy dzienniki, zwane dawniej diariuszami, edytorsko opracowują albo historycy², albo literaturoznawcy³, albo wreszcie językoznawcy⁴, podczas gdy niewątpliwie najlepsze rezultaty przyniosłaby praca zespołowa. Na ten brak współdziałania badacze niejednokrotnie narzekają w bezpośrednich kontaktach, dzieląc się uwagami dotyczącymi napotykanym w pracy nad tekstem trudności lub zasięgając w razie wątpliwości okazjonalnie rady u znanych sobie reprezentantów innych dyscyplin. Co ważne, ten problem jest zauważalny także w odniesieniu do projektów grantowych, w których tym bardziej wskazana byłaby interdyscyplinarna współpraca, a nie zawsze ma ona miejsce.

² Przykłady można mnożyć, w odniesieniu do zajmujących mnie tu czasów saskich będą to chociażby edycje Jerzego Dygdały opracowujące w ostatnich latach źródła związane z rodem Radziwiłłów: Dygdała J., wyd., (2012), *Codzienne kłopoty, wielkie interesy i podwójna elekcja. Korespondencja radziwiłłowskich urzędników z księżną Anną Radziwiłłową i jej synem Michałem Kazimierzem z 1733/1734*, Warszawa; Dygdała J., wyd., (2013), *Podróże litewskiego magnata do Gdańska, Człuchowa, a nawet i dalej... Fragmenty „Diariusza” Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki” z lat 1721, 1737 i 1752*, Warszawa.

³ Np. listy poetki Elżbiety Drużbackiej do jej protektorki Barbary Sanguszkowej wydała Krysztyna Stasiewicz (Stasiewicz 2011).

⁴ Diariusz Hieronima Floriana Radziwiłła opublikowała językoznawczyni Maria Brzezina: Brzezina M., wstęp i oprac., (1998), *Hieronima Floriana Radziwiłła Diariusze i pisma różne*, Warszawa. Niestety, ta edycja została skrytykowana w recenzji historyka Przemysława P. Romaniuka (2002: 145–149).

Powyższe uwagi wypływają m.in. z osobistych doświadczeń związanych z realizacją w latach 2013–2016 projektu z Narodowego Centrum Nauki zatytułowanego *Edycja listów Magdaleny z Czapskich do Hieronima Floriana Radziwiłła*, w którym jako literaturoznawczyni połączyłam siły z językoznawczynią Katarzyną Zawilską. W toku prac nad scharakteryzowaniem, opracowaniem i wydaniem niezwykle ciekawego zbioru listów powstałych w latach 1744–1759 dotkliwie odczułyśmy brak w naszym zespole historyka zajmującego się tym okresem w dziejach I Rzeczypospolitej. Z kolei Bożena Popiołek, historyczka z Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, kierująca projektem *Korespondencja Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej kasztelanowej krakowskiej. Opracowanie edytorskie i analiza treści*⁵, także finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki, w konferencyjnych kuluarach wielokrotnie podkreślała, iż w grupie realizującej to szeroko zakrojone zadanie nie znalazł się żaden językoznawca, co rodziło liczne trudności, z którymi musiało zmierzyć się grono edytorów pozbawionych jako historycy pogłębionych filologicznych kompetencji. Te doświadczenia pokazują, w jaką stronę zmierzać powinny w przyszłości podobne przedsięwzięcia.

Z inspiracji powyższą myślą zrodził się wniosek przywołany w tytule niniejszego artykułu, złożony w 9 konkursie Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki ogłoszonym 22 września 2019 roku w ramach modułu Dziedzictwo Narodowe. Wpisał się on w założenia przyświecające programowi, o których tak mówił w jednym z wywiadów przewodniczący Rady NPRH i wiceprezes Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej literaturoznawca profesor Włodzimierz Bolecki:

NPRH umożliwił finansowanie w systemie grantowym badań, które przez dziesięciolecia były umieszczane na marginesach humanistyki naukowej i wegetowały w ramach dotacji statutowej. Mówię o naukowym wydawaniu źródeł, pracach dokumentacyjnych i edytorskich. Gdyby nie NPRH, to ten typ badań nie miałby szans w finansowaniu grantowym, bo nie spełnia kryteriów badań podstawowych, których finansowanie jest ustawowym zadaniem NCN. NPRH dowartościował naukowe miejsce badań dokumentacyjnych w humanistyce, podtrzymał istnienie specjalistycznych zespołów, które od lat 90. XX w. po prostu zamierały. [...] Niedostrzegającym

⁵ Efektem realizacji projektu były następujące edycje: B. Popiołek, U. Kicińska, A. Słaby, oprac. i wyd., (2016) *Korespondencja Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej, kasztelanowej krakowskiej*, t. 1: *Z serca kochająca żona i uniżona sługa. Listy Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej do męża Adama Mikołaja Sieniawskiego z lat 1688–1726*, Warszawa; B. Popiołek, U. Kicińska, A. Słaby, oprac. i wyd., (2016), *Korespondencja Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej, kasztelanowej krakowskiej*, t. 2: *Jaśnie Oświecona Mościa Księżno Dobrodziejko. Informatorzy i urzędnicy*, Warszawa–Bellerive-sur-Allier; B. Popiołek, U. Kicińska, A. Słaby, oprac. i wyd., (2016), *Korespondencja Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej, kasztelanowej krakowskiej*, t. 3: *Jaśnie Oświecona Mościa Księżno Dobrodziejko. Rodzina, przyjaciele i klienci*, Warszawa–Bellerive-sur-Allier.

efektem NPRH jest też swoista dziedzinowa integracja środowiska humanistycznego zamkniętego dotąd w tradycyjnych silosach poszczególnych dyscyplin. Wszystkie panele ekspertów NPRH mają bowiem charakter interdyscyplinarny, ponieważ decyzje o rekomendowaniu wniosków podejmowane są przez przedstawicieli wszystkich dyscyplin humanistycznych, a żadna dyscyplina nie ma w tym programie szans na skolonizowanie pozostałych (Bolecki 2021: <https://miesiecznik.forumakademic-kie.pl/czasopisma/fa-6-2021/nprh-zintegrowal-srodowisko-humanistyczne/>).

Przywołane wyżej uwagi pokazują, że priorytetem NPRH jest wspieranie interdyscyplinarnych projektów pozwalających na integrację działań badawczych, przekraczających horyzonty wyznaczane poszczególnym ich wykonawcom przez reprezentowane przez nich naukowe dyscypliny.

Taką szansę stwarza projekt poświęcony opracowaniu i edycji źródeł dotyczących rodziny Czapskich herbu Leliwa, którzy zyskiwali w I Rzeczypospolitej w XVIII wieku stopniowo na znaczeniu. Punktem wyjścia dla tego przedsięwzięcia są wcześniejsze prace prowadzone przez historyków: Jerzego Dygdałę, przez wiele lat zajmującego się m.in. dziejami szlachty i magnaterii z Prus Królewskich (m.in. Dygdała 1984), w tym także rodem Czapskich, i Mikołaja Tomaszewskiego, który w 2020 roku na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu obronił pracę doktorską poświęconą staroście knyszyńskiemu Tomaszowi Czapskiemu⁶, oraz polonistek: piszącej te słowa literaturoznawczynie Iwony Maciejewskiej oraz językoznawczynie Katarzyny Zawilskiej. Już w trakcie przygotowywania swojej rozprawy magister Tomaszewski nawiązał ze mną kontakt, wiedząc o powstającej edycji listów Magdaleny, siostry wspomnianego Czapskiego, do jej narzeczonego, a następnie męża – księcia Hieronima Floriana Radziwiłła. Podjęta wówczas niesformalizowana współpraca pokazała, jakie możliwości tkwią w ewentualnym interdyscyplinarnym projekcie. Do zespołu dołączyły kolejne trzy osoby: językoznawczynie Magdalena Majdak, historyk sztuki Bartłomiej Łyczak oraz literaturoznawczynie Sabina Kowalczyk. Siedmioosobowa grupa wykonawców reprezentuje nie tylko różne dyscypliny, ale także pokolenia badaczy, co pozwoli na wymianę myśli między naukowcami o dużym doświadczeniu i tymi, którzy są u progu swej zawodowej kariery i dzięki temu projektowi będą mogli rozwinąć swe kompetencje.

Przygotowany i zgłoszony na konkurs wniosek (którego ocena trwała niestety aż dwa lata) pozwolił na głęboki namysł nad perspektywami badawczymi,

⁶ Praca napisana pod kierunkiem prof. Krzysztofa Mikulskiego nosiła tytuł: *Tomasz Czapski herbu Leliwa (1711–1784). Życie i działalność*. Należy oczekiwać, że zgodnie z sugestiami recenzentów: prof. Jerzego Dygdały i prof. Cezarego Kukli rozprawa zostanie wkrótce opublikowana.

które wyznaczają zachowane do naszych czasów egodokumenty związane z poszczególnymi członkami rodu Czapskich – żoną wojewody pomorskiego Piotra Jana – Konstancją z Gnińskich, jej dwoma synami: Tomaszem oraz Pawłem Tadeuszem, a także córką Rozalią. Termin egodokument został po raz pierwszy zdefiniowany w 1958 roku „przez holenderskiego filologa i historyka Jacoba Pressera. Rozumiał on egodokumenty jako teksty, w których autor opowiada nam o swoich uczuciach, o życiu prywatnym; to «dokumenty», w których ich twórca w sposób zamierzony lub niezamierzony ujawnia swoje ego” (Chorażyczewski, Pacevičius, Roszak, red., 2015: 7).

W omawianym projekcie w centrum zainteresowania znajdują się przede wszystkim listy wspomnianych członków rodziny, ale także diariusz podróży Tomasza Czapskiego powstały w trakcie *grand tour* wojewodzica, kiedy to trzy lata przybywał on w Paryżu. Celem tego naukowego przedsięwzięcia będzie nie tylko dogłębna analiza filologiczno-historyczna zachowanych źródeł, ale także ich edytorskie opracowanie i opublikowanie.

Zasadne wydaje się pytanie, dlaczego właśnie dokumenty związane z dziejami tej konkretnej rodziny warto zainteresowania i przybliżenia współczesnemu odbiorcy w postaci wydania. Powodów jest co najmniej kilka. Zachowane źródła pozwalają podjąć szeroko zakrojoną, interdyscyplinarną refleksję nad wieloma zagadnieniami, związanymi z dziejami i kulturą czasów saskich.

Na początku należy zaznaczyć, że w polskiej historiografii nie ma wielu opracowań dotyczących wywodzącego się z Prus Królewskich rodu Czapskich⁷. Istniejące herbarze często mylnie przedstawiały członków tej rodziny (Mikulski 1993: 353–64). Dlatego niezbędne jest zweryfikowanie dotychczasowych ustaleń naukowców, które często powieły błędne tezy. Dziwić może fakt, iż tak znaczna rodzina, awansująca w XVIII wieku do elity prowincji pruskiej, była dotąd właściwie pomijana w badaniach, stąd celem projektu będzie uzupełnienie tejże luki. Należy pamiętać, iż wojewoda pomorski Piotr Jan i jego małżonka byli mocno zaangażowani w konflikt o tron po śmierci Augusta II Sasa, wspierając aktywnie Stanisława Leszczyńskiego (Dydała 1984: 31–34). Cenne będzie scharakteryzowanie kręgu odbiorców zachowanej w archiwach i bibliotekach epistolografii, ponieważ poza członkami własnej rodziny Konstancja oraz jej potomstwo adresowali listy do magnaterii (Radziwiłłowie, Chodkiewiczowie, Małachowscy

⁷ Trzeba tutaj wspomnieć o pracach Elżbiety Walczak, która temu rodowi poświęciła pracę doktorską, dotąd niepublikowaną, oraz artykuł: E. Walczak (1996), *Kariera rodu Czapskich w XVI–XVIII wieku*, „Rocznik Gdański”, t. 56, z. 1: 65–84. Niestety, jak zauważa Mikołaj Tomaszewski, badaczka „popęłniła wiele błędów merytorycznych dotyczących samej genealogii rodu” (Tomaszewski 2017: 32).

i inni), współpracowników (ekonomowie z ich dóbr ziemskich) czy wspomnianego wyżej Leszczyńskiego.

Kolejnym istotnym zadaniem założonym w projekcie jest analiza zmierzająca do wykazania roli konwencji panegirycznej obecnej w dawnej korespondencji, znacząco wpływającej na sposób przekazywania treści. Posłuży ona wydobyciu powtarzających się językowych klisz, zafałszowujących prawdziwy stosunek nadawcy do adresata, czego nie uwzględniają często historycy korzystający z tego typu źródeł (Maciejewska 2016: 139–142). Ponieważ badany materiał zawiera listy kierowane zarówno do członków własnej rodziny, jak i do osób stojących wyżej w hierarchii społecznej od nadawcy, pozwoli to wykazać, na ile ówczesni korespondenci modyfikowali sposób pisania, biorąc pod uwagę status odbiorcy danego listu (Mroczek 1978: 127–148, Maciejewska 2017: 45).

Zaplanowane badania będą także próbą odpowiedzi, w jakiej mierze epistolografia kobieca czasów saskich była odbiciem utrwalonych w staropolszczyźnie reguł określanych przez dawne listowniki i naśladowane wzory, czy miała charakter odrębny, wynikający m.in. z tego, że kobiety nie uczestniczyły w wypracowanym przez kolegia jezuickie i pijarskie modelu nauczania, czy i w jakim stopniu ich listy charakteryzowały się naturalnością wypowiedzi, o którą w oświeceniu tak wyraźnie upominał Stanisław Szymański (Matuszewska 1999: 121–157). Należy przy tym pamiętać, iż pierwsza połowa XVIII wieku to czas powolnej emancypacji pisarskiej i edukacyjnej płci pięknej (Partyka 2004: 219, Stasiewicz 2001: 11–46). Na tym etapie badań nie mamy informacji o wykształceniu kobiet z rodziny Czapskich, jednakże już pobieżna analiza listów wojewodziny pomorskiej, uznanych za bardzo interesujące przez Alojzego Sajkowskiego (Sajkowski 1981: 265) pokazuje, iż – podobnie jak jej córka Magdalena – Konstancja z Gnińskich sprawnie władała piórem i ceniła sobie m.in. znajomość języków obcych (Maciejewska, Zawilska, wstęp i oprac., 2016: 15). Warto nadmienić, że wspomniana Magdalena posługiwała się dość biegle zarówno francuskim, jak i niemieckim, a jej listy stanowią świadectwo elokwencji i niezwykłej osobowości ich autorki (Maciejewska, Zawilska, wstęp i oprac., 2016: 34–40). Można przypuszczać, że analiza rodzinnej korespondencji stworzy szansę na porównanie listów pisanych przez mężczyzn i kobiety oraz pozwoli odpowiedzieć na pytanie, czy odmiennosc ról społecznych i ścieżki edukacyjnej obu płci wpływała na tworzoną przez nie epistolografę.

Prace podjęte w ramach projektu zaowocują jeszcze innymi efektami, gdyż przyczynią się z pewnością do pogłębienia wiedzy o skomplikowanych relacjach panujących w rodzinie wojewody pomorskiego. Sprawy majątkowe w powiązaniu z sadystyczną i awanturniczą postawą Tomasza, uchodzącego za trudnego do okiełznania awanturnika (Tazbir 1999: 176), doprowadziły do wielu konfliktów

w obrębie rodziny (między innymi po rozwodzie Magdaleny z księciem Radziwiłłem), ale także sporów (również sądowych) z innymi rodami, np. z Branickimi. Przeegrany proces z hetmanem wielkim koronnym Janem Klemensem Branickim miał szczególne znaczenie w pomijaniu Czapskich w awansach na urzędy, np. wojewodów czy kasztelanów, mimo że Piotr Jan jako pierwszy z rodu mógł cieszyć się urzędem wojewody oraz krzesłem senatorskim. Jak pisze Tomaszewski:

Trwający niemal kilkanaście lat spór doprowadził do szeregu negatywnych następstw dla wojewodzica pomorskiego. W dużej mierze – dzięki wpływowi na dworze jego adwersarza – legła w gruzach kariera polityczna Czapskiego. Mimo senatorskiego pochodzenia, posiadanych starostw i koligacji, nie uzyskał choćby najniższej sytuowanego miejsca w senacie Rzeczypospolitej” (Tomaszewski 2020: 10).

Przebadanie dostępnej w kraju i w archiwach zagranicznych korespondencji może stworzyć dodatkowo szansę na wyjaśnienie wszelkich wątpliwości związanych z mariażem Magdaleny z Hieronimem Florianem Radziwiłłem, staraniami o unieważnienie jego pierwszego związku z Teresą Sapieżanką⁸ i okolicznościami rozpadu małżeństwa z Czapską. W trakcie realizacji projektu z Narodowego Centrum Nauki związanego z edycją listów córki wojewody pomorskiego zachowanych w Archiwum Głównym Akt Dawnych wyniknęło wiele pytań, na które na ówczesnym etapie badań trudno było odpowiedzieć. Charakteryzowany w tym artykule projekt finansowany z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki stwarza możliwości przeprowadzenia szeroko zakrojonych kwerend źródłowych m.in. w archiwach krajowych w Warszawie, Białymstoku, Krakowie, Gdańsku czy Lublinie, ale także w bibliotekach i archiwach w Nancy i Paryżu, w Berlinie, Wilnie czy Lwowie. Mogą one doprowadzić do odnalezienia kolejnych listów (poza tymi, które zostały już zgromadzone w postaci zdigitalizowanej przez członków zespołu) bądź innych dokumentów dotyczących Czapskich, pozwalających zbudować obraz relacji rodzinnych i życia codziennego tej rodziny, ale także dookreślić wielokierunkową aktywność żony i córek wojewody pomorskiego w funkcjonowaniu rodu w sferze prywatnej i publicznej (m.in. rolę Konstancji w postępowaniu o unieważnienie przed sądem kościelnym pierwszego małżeństwa Hieronima Floriana Radziwiłła, ale także w procesie syna Tomasza z hetmanem Branickim). Niewykluczone też, że uda się odnaleźć nieznane dotąd listy

⁸ Przyczyni się to też do poszerzenia naszej obecnej wiedzy na temat poczynąń podejmowanych w celu uzyskania rozwodu, jak wówczas powszechnie nazywano orzeczenia nieważności zawartego małżeństwa wydawane przez sąd kościelny (Kulesza-Woroniecka I. 2002: 31). W czasach saskich liczba takich procesów znacząco wzrasta, co pokazuje zachodzące wówczas stopniowo przemiany obyczajowe.

córki Magdaleny, a także odpowiedzi na nie jej małżonka, których brak był bardzo odczuwalny w przygotowywaniu do druku zbioru epistoł wojewodzianki pomorskiej.

Można również mieć nadzieję, że pozyskane materiały źródłowe otworzą kolejne pole badawcze, które w sposób szczególny eksplorować będzie uczestniczący w projekcie historyk sztuki Bartłomiej Łyczak. W swojej dotychczasowej pracy naukowej zajmował się on dorobkiem artystów działających przede wszystkim na terenie Prus Królewskich, skąd wywodzili się Czapscy. Badacz jako kilkakrotny stypendysta Kancelarii Państwowej Bawarii przyczyni się w znacznym stopniu do przeprowadzenia kwerend w Niemczech i co niezwykle ważne, będzie mógł scharakteryzować poczynania Tomasza oraz Pawła Tadeusza wynikające z ich pasji kolekcjonerskich. Na polu mecenatu artystycznego wyróżniał się przede wszystkim pierwszy z wymienionych braci, który oprócz rozwijania prywatnych zbiorów fundował także dzieła do wnętrz sakralnych, m.in. srebrne naczynia liturgiczne zamawiane w Paryżu i Gdańsku (Ajewski 2004: 19–21, Tomaszewski 2018: 151–163). Zachowane inwentarze Czapskich pozwalają na częściowe odtworzenie kolekcji dzieł sztuki posiadanych przez poszczególnych przedstawicieli tego rodu, ale można założyć, że zaplanowane kwerendy pozwolą wzbogacić naszą wiedzę o zbiorach pozostających w XVIII stuleciu w ich rękach, źródłach pozyskiwanych eksponatów, stosunku obu braci do gromadzonych dzieł itd. Należy podkreślić, iż w XIX stuleciu drogą dziedziczenia biblioteka i kolekcje zgromadzone niegdyś przez starostę knyszyńskiego weszły w posiadanie roku Krasińskich, stając się załącznikiem Biblioteki i Muzeum Ordynacji Krasińskich (Ajewski 2004: 15).

Warto w tym miejscu również przypomnieć, że założyciel innej słynnej kolekcji stanowiącej podwaliny dzisiejszego Muzeum im. Emeryka Hutten-Czapskiego w Krakowie, czyli Emeryk Zachariasz Hutten-Czapski (1828–1896) wywodził się z tegoż samego rodu, tyle że z innej niż Piotr Jan, wojewoda pomorski, jego linii. Do wyodrębnienia się trzech linii: na Bąkowie, Smętowie i Swarżynie doszło pod koniec XVI wieku. Czapscy, których dotyczy charakteryzowany w niniejszym artykule projekt, reprezentowali pierwszą spośród wyżej wymienionych (Tomaszewski 2017: 34).

Do rozbudzenia pasji kolekcjonerskiej Tomasza Czapskiego najprawdopodobniej przyczyniła się odbyta przez niego w młodości podróż edukacyjna, której przebieg można prześledzić dzięki zachowanemu dziariuszowi autorstwa najstarszego syna wojewody pomorskiego powstałego w czasie jego pobytu w stolicy Francji. Ten tekst źródłowy także będzie przedmiotem opracowania i edycji w ramach omawianego projektu. Co ważne, jego analiza będzie miała charakter

wieloaspektowy. Ów dziennik bowiem to nie tylko świadectwo typowego epizodu w życiu ówczesnej magnaterii i bogatej szlachty czy źródło do poznania faktów z wczesnej młodości jego autora, ale także, co niezmiernie ważne, tekst autobiograficzny poddany pewnej konwencji, która, zdaniem literaturoznawczyni Hanny Dziechcińskiej, właśnie w czasach saskich podlegała powolnej ewolucji. Otóż zachowane z tego okresu diariusze i pamiętniki, ciągle w niewystarczającym stopniu zbadane i rozpoznane, są świadectwem powolnych zmian zachodzących w piśmiennictwie autobiograficznym. Twórcy takich przekazów zaczynają w większym niż w poprzednich stuleciach (w których dominowała w piśmiennictwie autobiograficznym postawa ekstrawertywna⁹) stopniowo ujawniać swoje emocje, osobiste myśli i refleksje, nie ograniczając się jedynie do opisu otaczającej rzeczywistości i oszłego w charakterze dokumentowania zdarzeń (Dziechcińska 1999: 51–62).

Badaczka jako jeden z powodów zaistnienia owej zmiany wskazała wpływ mody na czytanie romansów, która rzeczywiście narastała w I połowie XVIII stulecia, kiedy to utwory reprezentujące ten gatunek nie były już wyłącznie lekturą znającej języki arystokracji, ale niejako schodzą pod strzechy dzięki dokonywanym w tym okresie dość licznym przekładom (Michałowska 1972: 452–456, Maciejewska 2013: 21–26). Wpływ konwencji romansowej zaznacza się m.in. w niektórych fragmentach pisanego przez kilkadziesiąt lat diariusza księcia Michała Kazimierza Radziwiłła zw. Rybeńko czy w bardzo ciekawych zapiskach szlachcica z Wielkiego Księstwa Litewskiego Jana Krzysztofa Biegańskiego podróżującego w interesach swego powiatu do króla Augusta II (Maciejewska 2013: 226–232, 251–255). Konstatacje zawarte w rozprawie doktorskiej Mikołaja Tomaszewskiego dotyczące dziennika Tomasza Czapskiego, dotychczas niebadanego przez literaturoznawców, podpowiadają, iż ów przekaz wart jest pogłębionej analizy (m.in. z powodu romansowych przygód jego autora), a także publikacji, tym bardziej że edycje tego typu źródeł z czasów saskich ciągle należą do rzadkości, co niewątpliwie utrudnia rozpoznanie zachodzącej stopniowo ewolucji piśmiennictwa autobiograficznego.

Jak to już zostało wyżej wspomniane, zwieńczeniem omawianego projektu będą trzy tomy zawierające kolejno edycje diariusza Tomasza Czapskiego, listów jego matki Konstancji z Gnińskich, wreszcie listów trojga jej dzieci: starosty knyszyńskiego Tomasza, młodszego od niego Pawła Tadeusza oraz córki Rozalii. Praca filologiczna, która będzie poprzedzać zaplanowane publikacje, stworzy

⁹ Postawy charakterystyczne dla piśmiennictwa autobiograficznego opisuje Małgorzata Czermińska (Czermińska 1982: 178–179).

jeszcze inną perspektywę badawczą, ważną przede wszystkim dla zaangażowanych w projekt językoznawczyń: Magdaleny Majdak i Katarzyny Zawilskiej. Pracom nad wspomnianym zbiorem dokumentów towarzyszyć będzie ekscerpca zawartego w nich słownictwa. Pozyskany w ten sposób materiał uzupełni bazę powstającego *Elektronicznego słownika języka polskiego XVII i XVIII wieku*. Przyczyni się to z pewnością do lepszego rozpoznania polszczyzny czasów saskich, a zwłaszcza języka kobiet tego okresu. W tym ostatnim zakresie pozostaje wciąż jeszcze bardzo wiele do zrobienia. Wnioski mogą być tym bardziej owocne, że oparte będą nie na tekstach kopiowanych, jak to ma miejsce np. w przypadku badań dotyczących języka najwybitniejszej poetki czasów saskich – Elżbiety Drużbackiej (Rittel 2007), ale na źródłach, które wyszły bezpośrednio spod pióra ich autorek.

Powyższe rozważania pokazują ciekawe perspektywy naukowe, jakie otwiera charakteryzowany projekt, a także niewątpliwe korzyści wypływające z zaplanowanych w jego ramach edycji. Wydanie rozproszonych po różnych bibliotekach i archiwach egodokumentów rodziny Czapskich będzie impulsem dla wielu badaczy reprezentujących różne dyscypliny, którzy dzięki tym publikacjom będą mogli skorzystać z tych cennych źródeł i poprzez ich analizę poszerzyć obecny stan wiedzy dotyczący ciągle w niewystarczającym stopniu rozpoznanych czasów saskich.

Bibliografia

Źródła

- Brzezinowa Maria, oprac. i wstęp, (1998), *Hieronima Floriana Radziwiłła Diariusze i pisma różne*, Warszawa.
- Dygdała Jerzy, wyd., (2012), *Codziennie kłopoty, wielkie interesy i podwójna elekcja. Korespondencja radziwiłłowskich urzędników z księżną Anną Radziwiłłową i jej synem Michałem Kazimierzem z 1733/1734*, Warszawa.
- Dygdała Jerzy, wyd., (2013), *Podróże litewskiego magnata do Gdańska, Człuchowa, a nawet i dalej... Fragmenty „Diariusza” Michała Kazimierza Radziwiłła „Rybeńki” z lat 1721, 1737 i 1752*, Warszawa.
- Maciejewska Iwona, Zawilska Katarzyna, wstęp i oprac., (2016), „Gdybym Cię, moje Serce, za męża nie miała, żyć bym nie mogła”. *Listy Magdaleny z Czapskich do Hieronima Floriana Radziwiłła z lat 1744–1759*, Olsztyn.
- Popiołek Bożena, Kicińska Urszula, Słaby Agnieszka, oprac. i wyd., (2016) *Korespondencja Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej, kasztelanowej krakowskiej*, t. 1: *Z serca kochająca żona i uniżona sługa. Listy Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej do męża Adama Mikołaja Sieniawskiego z lat 1688–1726*, Warszawa.
- Popiołek Bożena, Kicińska Urszula, Słaby Agnieszka, oprac. i wyd., (2016), *Korespondencja Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej, kasztelanowej krakowskiej*, t. 2: *Jaśnie*

- Oświecona Mościa Księżno Dobrodziejko. Informatorzy i urzędnicy*, wstęp i oprac. Bożena Popiołek, Urszula Kicińska, Agnieszka Słaby, Warszawa–Bellerive-sur-Allier.
- Popiołek Bożena, Kicińska Urszula, Słaby Agnieszka, oprac. i wyd., (2016), *Korespondencja Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej, kasztelanowej krakowskiej*, t. 3: *Jaśnie Oświecona Mościa Księżno Dobrodziejko. Rodzina, przyjaciele i klienci*, Warszawa–Bellerive-sur-Allier.
- Stasiewicz Krystyna (2011), *Barbara Sanguszkowa i Elżbieta Drużbacka w świetle nowych źródeł*, Olsztyn.

Opracowania

- Ajewski Krzysztof (2004), *Kolekcjonerstwo starosty knyszyńskiego Tomasza Czapskiego. U źródeł Biblioteki Ordynacji Krasieńskich*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, t. XXXVI: 19–21.
- Chorążyczewski Waldemar, Pacevičius Arvydas, Roszak Stanisław, red., (2015), *Egody dokumenty. Tradycje historiograficzne i perspektywy badawcze*, Toruń.
- Czermińska Małgorzata (1982), *Postawa autobiograficzna*, w: *Studia o narracji*, red. Jan Błoński, Stanisław Jaworski, Janusz Sławiński, Wrocław: 221–235.
- Dygdała Jerzy (1980), *Na marginesie badań nad magnaterią polską epoki saskiej*, „Rocznik Gdański” t. XL, z. 1: 187–198.
- Dygdała Jerzy (1984), *Życie polityczne Prus Królewskich u schyłku ich związku z Rzeczpospolitą w XVIII wieku. Tendencje unifikacyjne a partykularyzm*, Warszawa–Poznań–Toruń.
- Dziechcińska Hanna (1999), *Pamiętniki czasów saskich. Od sentymentalizmu do sensualizmu*, Bydgoszcz.
- Kulesza-Woroniecka (2002), *Rozwody w rodzinach magnackich w Polsce XVI–XVIII wieku*, Poznań–Wrocław.
- Maciejewska Iwona (2016), *Dylematy badacza dawnej epistolografii*, „Prace Językoznawcze”, t. XVIII/2: 139–148.
- Maciejewska Iwona (2017), *Intrygujący trójgłos – małżeństwo Magdaleny i Hieronima Floriana Radziwiłłów w świetle listów Konstancji z Gnińskich Czapskiej*, „Napis”, seria XXIII: 39–53.
- Maciejewska Iwona (2013), *Miłość i erotyzm w piśmiennictwie czasów saskich*, Olsztyn.
- Maciejewska Iwona, Zawilska Katarzyna (2015), *„Białogłowy dowodzą, czego chcą”, czyli o sztuce przekonywania i pochlebstwa (listy Konstancji i Magdaleny Czapskich do Hieronima Floriana Radziwiłła)*, w: *Kobieta i mężczyzna. Jedna przestrzeń – dwa światy*, red. Bożena Popiołek, Agnieszka Chłosta-Sikorska, Marcin Gadocha, Warszawa.
- Matuszewska Przemysława (1999), *Gry z adresatem. Studia o poezji i epistolografii wieku oświecenia*, Wrocław.
- Michałowska Teresa (1972), *Romans XVII i pierwszej połowy XVIII wieku. Analiza struktury gatunkowej*, w: *Problemy literatury staropolskiej*, seria I, red. Janusz Pelc, Wrocław: 427–498.
- Mikulski Krzysztof (1993), *Najstarsze dzieje Czapskich herbu Leliwa (Ze studiów nad genealogią rodów pomorskich)*, w: *Między wielką polityką a szlacheckim partykularyzmem. Studia z dziejów nowożytnej Polski i Europy ku czci Prof. Jacka Staszewskiego*, Toruń: 351–364.

- Mroczek Katarzyna (1978), *Tytulatura w korespondencji staropolskiej jako problem stosunku między nadawcą a odbiorcą*, „Pamiętnik Literacki”, z. 2: 127–148.
- Partyka Joanna (2004), „*Żona wyćwiczona*”. *Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*, Warszawa.
- Rittel Teodozja (2007), *Elżbieta Drużbacka. Język i tekst. Studium lingwistyczne*, Kraków.
- Romaniuk Przemysław P. (2001), (rec.), *Hieronima Floriana Radziwiłła Diariusze i pisma różne*, „Kwartalnik Historyczny”, z. 4: 145–149.
- Sajkowski Alojzy (1981), *Staropolska miłość. Z dawnych listów i pamiętników*, Poznań.
- Stasiewicz Krystyna (2001), *Zmysłowa i elokwentna prowincjuszka na staropolskim Parnasie. Rzecz o Drużbackiej i nie tylko...*, Olsztyn.
- Tazbir Janusz (1999), *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*, Warszawa.
- Tomaszewski Mikołaj (2018), *Die Bücher-, Münzen-, Skulpturen- und Gemäldesammlungen von Tomasz Czapski (1711–1784)*, „Jahrbuch des Wissenschaftlichen Zentrums der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Wien”, Band 9: 151–163.
- Tomaszewski Mikołaj (2017), *Linia swaroczyńska rodu Czapskich herbu Leliwa w czasach nowożytnych*, „Zapiski Historyczne”, t. 82, z. 5: 31–51.
- Tomaszewski Mikołaj (2020), *Tomasz Czapski herbu Leliwa (1711–1784). Życie i działalność*, Toruń (komputeropis pracy doktorskiej).
- Tomaszewski Mikołaj (2016), *Tomasz Czapski jako mecenas i erudyta czasów saskich i stanisławowskich*, w: *Wiek osiemnasty jako zmiana: Rzeczpospolita i oświecenie. III Kongres Badaczy Osiemnastego Wieku, Poznań, 15–17.09. 2016* [biuletyn: komunikaty].
- Walczak Elżbieta (1996), *Kariera rodu Czapskich w XVI–XVIII wieku*, „Rocznik Gdański”, t. 56, z. 1: 65–84.

Źródła internetowe

- Bolecki Włodzimierz (2021), *NPRH zintegrował środowisko humanistyczne*, rozm. przeprowadził Piotr Kieraciński, „Forum Akademickie” nr 6 [online:] <https://miesiecznik.forumakademickie.pl/czasopisma/fa-6-2021/nprh-zintegrowal-srodowisko-humanistyczne/> [dostęp: 8.01.2022].

RECENZJE

DOI: 10.31648/pl.7872

MARZENA SUSKA

Institute of Literary Research of Polish Academy of Science

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5705-7791>

e-mail: marzena.suska@ibl.waw.pl

Klara Leszczyńska-Skowron, *Niefabularna proza Krasickiego: kazania, „Monitor”, Uwagi*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2020, ss. 459

Niefabularna proza Krasickiego Klary Leszczyńskiej-Skowron to praca wypełniająca lukę w badaniach nad nieopracowaną dotąd całościowo niefabularną prozą Księcia Poetów¹.

Celem rozprawy jest właśnie – jak określa we wstępie sama Autorka – „próba przyjrzenia się wybranym utworom z tej części dorobku Księcia Biskupa², która pozostaje niemal całkowicie poza uwagą badaczy i nie doczekała się jeszcze samodzielnych, całościowych opracowań” (s. 8). Badaczka zajmuje się więc zachowanymi do dziś kazaniem, artykułami pisanymi do „Monitora” i *Uwagami* wydanymi dopiero po śmierci autora. Leszczyńska-Skowron stara się odnaleźć we wskazanych tekstach najistotniejsze i najczęściej poruszane przez Ignacego Krasickiego tematy oraz techniki wywierania wpływu na odbiorcę będące sposobem budowania relacji nadawczo-odbiorczych w ramach stosowanej przez niego perswazyjności służącej do opisu wizji świata i przekonywania czytelników.

Ze względu na różnorodność genologiczną literatury podmiotu Autorka książki dzieli monografię na trzy części i w ten sposób stara się uporządkować niejednorodny tematycznie i stylistycznie materiał badawczy. Znajduje to także formalne odzwierciedlenie w kompozycji dzieła: część I stanowią zachowane kazania (homilie i kazania okolicznościowe – por. bibliografia podmiotowa – s. 433–434), część II – wybrane roczniki i numery „Monitora” (roczniki: 1765,

¹ Zapis ortograficzny za K. Leszczyńską-Skowron.

² j.w.

1766, 1767, 1768 i 1772 – por. bibliografia podmiotowa – s. 434–435), których redaktorem lub autorem był I. Krasicki, a część III – *Uwagi*, które jako cykl zostały wydane przez Franciszka Ksawerego Dmochowskiego wprawdzie już po śmierci autora, ale powstały przy jego udziale i za jego zgodą.

W konstrukcji wywodu można zauważyć, że każda z trzech wyszczególnionych części zawiera właściwy dla niej stan badań³ oraz streszczenie i interpretację poruszanych tematów, co jest zgodne z założeniami pracy. Ponadto po każdym ustępie analitycznym w danym rozdziale oraz podrozdziale pojawia się podsumowanie porządkujące ten tok wywodu.

W części I książki kazania zanalizowane zostały na tle gatunku (np. Brzozowski 1975, 1977, Pazera 1999, 2000) oraz scharakteryzowany został obraz kaznodziicy, w części II – opisana została rola, jaką Krasicki odegrał w „Monitorze” (por. Chrzanowski 1904), a także omówiony został wpływ angielskiego „Spectatora” na charakter polskiego „Monitora” (Sinko 1956). Natomiast w części III przedstawiono genezę *Uwag* i ich przynależność gatunkową, jak również zrelacjonowano poruszone w nich problemy, takie jak np. rozważania XBW o myśleniu, czytaniu, krytyce i przekładzie (por. Kostkiewiczowa 1997, 1990, Bystrydzińska 2013) oraz jego poglądy na temat edukacji jako ważnego czynnika przygotowującego do odgrywania ról społecznych czy wpływu cech charakteru jednostki na relacje interpersonalne etc. (por. Rudnicka 1995, Mrozowska 1976, Śniegućka 2011) Dodatkowo w tej partii ukazany został proces kształtowania się polskiego eseju jako gatunku prasowego opartego na francuskim rodowodzie i angielskim *periodical essay* (por. Routh 1929, Witkowska 1980, Orlicki 1980, Gajzler 2009).

Zastrzeżenia budzić jednak może sposób omówienia przez Klarę Leszczyńską-Skowron zagadnienia perswazyjności w niefabularnej prozie twórcy *Przemowy pasterza do parafianów w dzień objęcia posesji plebanii swojej*, a dokładniej mówiąc – analiza technik perswazyjnych wykorzystywanych przez Księcia Biskupa w poszczególnych gatunkach: kazaniach/homiliach i artykułach (publikowanych zarówno w „Monitorze”, jak i wchodzących w skład *Uwag*). Zauważyć bowiem można, że ten brak zgodności gatunkowej sprawia Autorce problemy w znalezieniu spójnej metodologii badań.

W części I Badaczka omawia językowe i stylistyczne środki perswazji w kazaniach i homiliach (por. Korolko 1989), analizując pojedyncze środki językowe (np. omawia funkcję trybu rozkazującego, wyrażenia normatywne (‘trzeba’, ‘należy’ etc.), czasowniki: ‘kazać’, ‘zlecić’ itp.) oraz najczęściej używane chwyt

³ Bibliografia przedmiotowa liczy 190 pozycji.

stylistyczne (metafory, porównania, pytania retoryczne, wyliczenia, peryfrazy, epitet, sentencje, a nawet – dwie personifikacje, oksymoron i paradoks). Tymczasem w „Monitorach”⁴ stosowane przez Krasickiego strategie perswazyjne analizuje już inaczej – obierając kryterium, które określa jako „wyższe poziomy organizacji” typowe dla strategii „charakterystycznych dla wszystkich artykułów przysłego Księcia Biskupa i – do pewnego stopnia – wspólnych wszystkim autorom piszącym w „Monitorze” w okresie nasilonej działalności Krasickiego” (s. 137). Podobnie rozważa sposoby wpływania na odbiorcę w *Uwagach*. Nasuwa się zatem pytanie, o jakie konkretnie „wyższe poziomy organizacji” Autorce chodzi oraz dlaczego nie stosuje tych samych strategii do wszystkich omawianych gatunków?

Również tytuły rozdziałów i podrozdziałów do poszczególnych części książki nie są jednorodne ani stylistycznie, ani spójne pod kątem metodologii badań. W części I pojawiają się m.in. następujące: *Sposoby argumentowania, Językowe i stylistyczne środki perswazji*, w części II – *Sposoby argumentowania*, ale brakuje już rozdziału, w którym omówione zostałyby językowe i stylistyczne środki perswazji, a w części III – zagadnienia te w ogóle się nie pojawiają. Ponadto w dwóch częściach rozprawy Autorka charakteryzuje podmiot mówiący (w rozdziale pt. *Obraz kaznodziei w kazaniach* w części I oraz *Kreacja podmiotu mówiącego* w części III), a w części II, poświęconej interpretacji zagadnień formalnych „Monitora”, zagadnienie to zostało pominięte.

Taki układ treści znacznie utrudnia czytanie wyводу pod kątem komparatystycznym omawianego zagadnienia, czyli sposobu budowania przez autora kazań, „Monitorów” i *Uwag* relacji nadawczo-odbiorczych czy przekonywania odbiorcy. Zatem może koncepcja pracy powinna mieć nieco inny i uwzględniony we wszystkich trzech częściach porządek analityczny odzwierciedlony przez przykładowe tytuły rozdziałów: *Temat utworu, Charakterystyka nadawcy, Charakterystyka odbiorcy, Sposoby argumentowania, Językowe i stylistyczne środki perswazji, Zagadnienia genologiczne, Podsumowanie?*

Najbardziej zbliżone metodologicznie wydają się być części badawcze poświęcone kazaniom i artykułom pisanym do „Monitora”, natomiast część ostatnia sprawia wrażenie autonomicznej oraz dołączonej nieco „na siłę” do materiału ją poprzedzającego, chociaż Autorka książki element łączący tę część z częścią II próbuje znaleźć w zbieżności poruszanych tematów i problemów oraz w ukazaniu wpływu „Spektatora” na formę gatunkową *Uwag*. Niestety owej spójności metodologii badań wyraźnie brakuje.

⁴ Czyli w numerach „Monitora” – określenie stosowane w rozprawie przez K. Leszczyńską-Skowron.

Podsumowując tę część rozważań, można stwierdzić, że mimo usterek kompozycyjnych i braku spójności metodologii badań założony cel dysertacji został jednak osiągnięty.

Styl naukowy prowadzenia wywodu jest sprawny, a narracja niemal „lekka” w czytaniu. W książce znaleźć można zaledwie parę usterek stylistycznych, niemających wpływu na wartość merytoryczną rozprawy. Na przykład na s. 59. pojawia się informacja o „[...] niedoskonałym, zawsze grzesznym, potępianym w czambuł stanem świeckim”, a na s. 26. – że kazania „przy pozostałych dziełach Księcia Poetów wypadają – nie warto tego ukrywać – dość błado”. Taki sposób wartościowania jest typowy dla stylu kolokwialnego, a zatem nie powinien pojawić się w rozprawie naukowej, podobnie jak ‘nieostre znaczeniowo’ określenia wartościujące, typu: „zagadnienie znakomicie opracowała już Zofia Sinko...” (s. 14). Zamiast tego czytelnik oczekiwałby raczej określenia o charakterze stricte rzeczowym, a nie emocjonalnym, np. „zagadnienie szczerze o głowo opracowała Zofia Sinko” [wszystkie wyróżnienia – M.S.].

Należy podkreślić, że atutem rozprawy jest bez wątpienia erudycyjność Autorki, dzięki której omawiane zagadnienia ukazywane są nie tylko w szerokim kontekście literatury przedmiotu z zakresu badań z epoki oświecenia⁵, lecz także w ujęciu badaczy różnych dyscyplin naukowych – od spojrzenia historyków literatury czy filozofów na „wiek światel”, a także pedagogów, po teoretyków literatury i językoznawców⁶. Co więcej – należy zauważyć, że Klara Leszczyńska-Skowron sięga nie tylko po literaturę polskojęzyczną, lecz bierze także pod uwagę spojrzenie badaczy zachodnioeuropejskich, a niektórych twórców cytuje nawet w oryginale⁷. Autorka stara się też ukazać analizowane zagadnienia w kontekście literackim⁸.

⁵ Np. dzięki odniesieniom do prac Hugona Kołłątaja, Stanisława Konarskiego, Adama Kazimierza Czartoryskiego, Michele’a Montaigne’a, Denisa Diderota, Monteskiusza, Woltera.

⁶ Np. Teresy Kostkiewiczowej, Elżbiety Aleksandrowskiej, Jerzego Axera, Mieczysława Brzozowskiego, Zbigniewa Golińskiego, Magdaleny Górskiej, Anny Grześkowiak-Krwawicz, Paula Hazarda, Danuty Hombek, Mieczysława Klimowicza, Zdzisława Libery, Jerzego Łojka, Wojciecha Pazery, Zofii Sinko, Magdaleny Ślusarskiej, Michała Głowińskiego, Bożeny Matuszczyk, Przemysławy Matuszewskiej, Ewy Miozgi, Aleksandry Okopień-Sławińskiej, Janusza Sławińskiego, Stefanii Skwarczyńskiej, Kazimierza Puchowskiego i wielu innych. Por. bibliografia przedmiotowa (s. 435–448) i indeks osób (s. 440–456).

⁷ Np. Scotta Blacka, Richarda Squibbsa. Natomiast w celu wyjaśnienia, czy Pan Monitor posługiwał się formą eseju, analizuje również przekłady z francuskiej wersji „Le Spectateur ou le Socrate Moderne”.

⁸ Zob. np. odniesienia do *Pana Podstolego* I. Krasickiego, *Kandyda* Woltera, utworów Horacego, *Pisma Świętego*.

Takie wieloaspektowe ujęcie problemu nadaje wywodom wymiar wielopłaszczyznowy i dlatego może zainteresować nie tylko badaczy literatury „wieku filozofskiego” czy teorii komunikacji (ze względu na zagadnienie perswazji), lecz także specjalistów innych dziedzin nauki, np. filozofii (kwestie etyczne), pedagogiki (potrzeba wychowania), socjologii (edukacja kobiet, człowiek jako istota społeczna), a nawet prawa (prawodawstwo, reformy aparatu sądowego) itp. Natomiast rozważane w odniesieniu do „Monitorów” i *Uwag* problemy genologiczne (np. czy Pan Monitor posługuje się formą eseju, czy może jednak felietonu? albo – czy *Uwagi* są esejem, czy zretoryzowanym dyskursem?) mogą być istotne dla teoretyków literatury, a próba uchwycenia różnic między tymi gatunkami publicystycznymi – nawet dla adeptów i mistrzów sztuki dziennikarskiej.

Mimo niekonsekwencji metodologii badań monografia K. Leszczyńskiej-Skowron pt. *Niefabularna proza Krasickiego: kazania, „Monitor”, Uwagi* wzbogaca wiedzę na temat zagadnienia perswazji i intertekstualności w twórczości Ignacego Krasickiego oraz wnosi nowe spojrzenie na samego pisarza jako twórcę, którego rzeczona intertekstualność można również przenieść na obszar jego prozy niefabularnej⁹. Do pogłębienia zagadnienia perswazji w omawianych tekstach zabrało jednak części analitycznej poświęconej manipulacji, a następnie rozstrzygnięciu problemu, czy w owej niefabularnej prozie XBW ze względu na jej dydaktyczno-moralizatorski charakter (o czym świadczy zarówno dobór tekstów, jak i ich charakter) dominuje funkcja perswazyjna czy manipulacyjna. Uwagę czytelnika zwraca również dość uboga literatura przedmiotu z tego zakresu.

Chociaż sama Autorka twierdzi, iż dokonana przez nią analiza materiału badawczego „pozwoliła rzucić nowe światło [...] na sposób przekonywania czytelników stanowiący ważny składnik relacji nadawczo-odbiorczych” (s. 431), to przecież – omawiając np. językowe środki perswazji w kazaniach XBW – dosłownie pisze o „wywieraniu wpływu na odbiorcę” (s. 96, s. 100) lub „wrażaniu woli nadawcy, by partner w akcie komunikacji podjął jakies działanie” (s. 103) – [wszystkie wyróżnienia – M.S.].

Zatem pytanie: „perswazja czy manipulacja dominuje w niefabularnej prozie Ignacego Krasickiego?” nadal pozostaje nierozstrzygnięte i czeka na opracowanie...

⁹ O pokazanie czego właśnie K. Leszczyńskiej-Skowron chodziło: „Co zatem można wnioskować z tych wszystkich spostrzeżeń odnośnie do technik perswazyjnych Krasickiego? – Po pierwsze, pozwalają one przenieść na obszar prozy opinię utrwaloną już na płaszczyźnie badań nad poezją Księcia Biskupa – intertekstualność.” – por. s. 425.

Monografia pt. *Niefabularna proza Krasickiego: kazania, „Monitor”, Uwagi* została opatrzona nie tylko bogatą bibliografią przedmiotową i indeksem osób, lecz także streszczeniem problemu w języku angielskim (s. 457–459).

Bibliografia

Źródła

Leszczyńska-Skowron Klara (2020), *Niefabularna proza Krasickiego: kazania, „Monitor”, Uwagi*, Warszawa.

Kazania

Krasicki Ignacy (1767), *Trojaka korona świętobliwości, czci i godności, wielowładności i mocy za hold i odwdzięczenie Królowej Nieba i Ziemi w obrazie berdyczowskim, kazaniem koronacyjnym przez J.W.Jmci X. Ignacego hrabię Krasickiego, natenczas kanonika kijowskiego, teraz zaś proboszcza przemyskiego oddana, roku 1750, dnia 16. lipca*, w: *OZDOBA Y OBRONA / Ukrainłkich Krajow / PRZECUDOWNA W BERDYCZOWSKIM OBRAZIE / MARYA [...]; do Druku /PODANE / Roku Pańskiego 1767./ W BERDYCZOWIE/* egz. Biblioteki Muzeum Narodowego w Warszawie, sygn. SD.7010.

Krasicki Ignacy (1832), *Kazanie na niedzielę, którą siedemdziesiątnica zowią; Kazanie na niedzielę, którą zowią sześćdziesiątnicą; Kazanie na niedzielę przedpośną albo pięćdziesiątnicą; Kazanie na niedzielę pierwszą Postu, Kazanie na niedzielę pierwszą po Trzech Królach; Kazanie podczas namaszczenia i koronacji króla polskiego Stanisława Augusta, miane dnia 25 listopada 1764 roku przez ks. Ignacego Krasickiego świeckiego Opata Wąchockiego. (Wyjęte z Diariusza Sejmu Koronacyjnego 1764)*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 16, *Dopełnienia w żadnym z dotychczasowych wydań nie zawarte, a po większej części z własnoręcznych po śmierci autora pozostałych rękopisów wyjęte*, t. 6, Warszawa.

Krasicki Ignacy, *Przemowy pasterza do parafianów w dzień objęcia posesji plebanii swojej*, rkps. Z Archiwum Księży Misjonarzy w Krakowie, teczka nr 45.

„Monitor”

MONITOR / NA Rok 1765. / [...]/, egz. Biblioteki IBL PAN, sygn. P 44.

MONITOR / TOM PIERWSZY / [...]/ R.P. 1776, egz. Biblioteki IBL PAN, sygn. P 44.

MONITOR / NA Rok 1766. / TOM DRUGI / [...]/, egz. Biblioteki IBL PAN, sygn. P 44.

MONITOR / NA Rok 1767. / TOM PIERWSZY / [...]/, egz. Biblioteki IBL PAN, sygn. P 44.

MONITOR / NA Rok 1767. / TOM DRUGI / [...]/, egz. Biblioteki IBL PAN, sygn. P 44.

MONITOR/NA / R.P. 1768./TOM PIERWSZY I / [...]/, egz. Biblioteki IBL PAN, sygn. P 44.

MONITOR/ NA / R.P. 1768. / TOM DRUGI / [...]/, egz. Biblioteki IBL PAN, sygn. P 44.

MONITOR / NA ROK / 1772./TOM PIERWSZY/[...]/, egz. Biblioteki IBL PAN, sygn. P 44.

Uwagi

Krasicki Ignacy (1803), *Uwagi*, w: tegoż, *Dzieła prozą. Edycja nowa i zupełna*, przez F. K. Dmochowskiego, t. 6, Warszawa.

Opracowania

- Aleksandrowska Elżbieta (1991), *Czasopiśmiennictwo: „Monitor” (1765–1785)*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, wyd. 2 poszerzone i poprawione, red. Teresa Kostkiewiczowa, Wrocław.
- Brzozowski Mieczysław (1975), *Teoria kaznodziejstwa (wiek XVI-XVIII)*, w: *Dzieje teologii katolickiej w Polsce*, t. 2, *Od Odrodzenia do Oświecenia*, cz. 1, *Teologia humanistyczna*, red. Marian Rechowicz, Lublin.
- Brzozowski Mieczysław (1977), *Teoria kaznodziejstwa*, w: *Dzieje teologii katolickiej w Polsce*, t. 3, cz. 2, *Wiek XIX i XX*, red. Marian Rechowicz, Lublin.
- Bystydzieńska Grażyna (2013), *O polskich przekładach literatury angielskiej w XVIII wieku*, „Wiek Oświecenia” t. 29.
- Chrzanowski Ignacy (1904), *Krasicki jako autor „Monitora” z roku 1772*, „Pamiętnik Literacki” z. 3/4.
- Gajzler Eliza (2009), *Ignacy Krasicki – pierwszy polski eseista*, „Polonistyka” nr 6.
- Korolko Mieczysław (1989), *O kunszcie oratorskim staropolskiego kaznodziejstwa*, w: *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, red. Hanna Dziechcińska, Warszawa.
- Kostkiewiczowa Teresa (1997), „*Księgi, wiersze, dzienniki...*”. *O poglądach na książki i czytanie w epoce oświecenia i pismach Ignacego Krasickiego*, w: tejsze *Studia o Krasickim*, Warszawa.
- Kostkiewiczowa Teresa (1990), *Krytyka literacka w Polsce w okresie oświecenia*, w: Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, Teresa Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław.
- Mrozowska Kamila (1976), *Koncepcje pedagogiczne oświecenia. Roland d’Erceville – Denis Diderot – Komisja Edukacji Narodowej. Studium porównawcze*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty” t. 19.
- Orlicki Sławomir (1980), *Próba typologii eseju na tle rozważań o zakresie nazwy genologicznej i strukturze gatunku*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Folia Polonica. Problemy Genologii. Literatura, Teatr, Film” nr 35.
- Pazera Wojciech (1999), *Kaznodziejstwo w Polsce od początku do końca epoki baroku*, Częstochowa.
- Pazera Wojciech (2000), *Polskie kaznodziejstwo epoki oświecenia*, Częstochowa.
- Routh Harold Victor (1920), *The Origins of the Essay Compared in French and English Literatures*, „The Modern Language Review” t. 15/2.
- Rudnicka Jadwiga, *Krasicki o edukacji na łamach „Monitora”*, „Prace Historycznoliterackie Uniwersytetu Gdańskiego. Filologia Polska” nr 17.
- Sinko Zofia (1956), „*Monitor” wobec angielskiego „Spektatora”*, Wrocław.
- Śniegucka Agnieszka (2011), *Kobieta i kobiecość w twórczości Ignacego Krasickiego*, w: Maria Kobrzycka, *Wśród oświeconych. Studia i eseje o literaturze wieku rozumu*, Warszawa.
- Witkowska Alicja (1980), *W poszukiwaniu formuły gatunkowej eseju*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Historycznoliterackie” z. 72.

DOI: 10.31648/pl.7873

ANNA JARMUSZKIEWICZ

University of Warmia and Mazury in Olsztyn

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8810-6456>

e-mail: jarmuszkiewicz.a@gmail.com

***Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje*, red. Magdalena Popiel, Tomasz Bilczewski, Stanley Bill, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, ss. 680**

Wydana nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2020 roku antologia pt. *Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje* pod redakcją Magdaleny Popiel, Tomasza Bilczewskiego i Stanley Billa jest projektem bardzo złożonym, chciałby się wręcz rzec – karkołomnym w swoim zamiarze. Bez wątpienia wspomniana publikacja uzupełnia, czy też staje się przyczynkiem do rozwinięcia procesu uzupełniania, dotkliwej luki w polskim, narodowym i szeroko rozumianym – światowym literaturoznawstwie. Dlatego należy traktować ją jako dobry początek – tom pierwszy, z wielu. Niewątpliwe interpretacje zawarte w omawianej publikacji są zbiorem elementów z jednej układanki, lecz na tyle jeszcze niekompletnym, że trudno ułożyć z nich całość krajobrazu światowej historii literatury polskiej i próbować odgadnąć, co dokładnie on przedstawia.

Zbiór obejmuje ponad trzydzieści interpretacji uznawanych za kanoniczne utworów polskiej literatury (tworzonej w języku polskim¹). W prezentowanym tomie swoje miejsce wśród kanonicznych interpretacji znalazły (w kolejności chronologicznej) utwory: *Bogurodzica* (w kontekście odbioru we Włoszech), pieśń *Czego chcesz od nas, Panie* (włoska recepcja) oraz *Treny* (z perspektywy odbioru we Francji) Jana Kochanowskiego, *Rytmy abo wiersze polskie* Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego (włoski odbiór), *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* Ignacego Krasickiego (w kontekście filozofii Kanta), *Duma Lukierdy* Franciszka Karpińskiego (w kontekście niemieckich przekładów), *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego (analiza międzynarodowości utworu przeprowadzona przez badacza z ośrodka w Szwajcarii). Ponadto, w opracowaniu badacze interpretują kolejno *Siorę i Lejbe* Juliana Ursyna Niemcewicza (z perspektywy

¹ Wyjątkiem jest *Rękopis znaleziony w Saragossie* (oryg. *Manuscrit trouvé à Saragosse*) J. Potockiego, który również znalazł się w zbiorze. O tym przypadku piszę więcej w dalszej części recenzji.

Niderlandów), *Pana Tadeusza* (kontekst polsko-litewski) oraz liryki lozańskie Adama Mickiewicza (odczytanie brazylijskie), *Ironię (Vade-mecum)* Cypriana K. Norwida (recepcja niemiecka), *Lalkę* Bolesława Prusa (z perspektywy japońskiego tłumaczenia), *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza (włoska recepcja), *Płomienie* Stanisława Brzozowskiego (recepcja niemiecka), *Lękę* Bolesława Leśmiana (odbiór frankofoński, zwłaszcza belgijski), *Pałę Paryż* Brunona Jasińskiego (odsłona japońska). Lekturę *Nienasyceńia* Stanisława Ignacego Witkiewicza podejmuje Michał P. Markowski, z kolei *Granica* Zofii Nałkowskiej pokazana jest z perspektywy przekładu na języka angielski i jego odbioru. Następnie, wciąż idąc tropem literatury XX wieku, badacze czytają *Wiosnę* Brunona Schulza oraz *Proszę państwa do gazu* Tadeusza Borowskiego (obie pozycje w widziane w kontekście recepcji w świecie anglojęzycznym), *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (perspektywa francuska), *Transatlantyk* Witolda Gombrowicza (odczytanie norweskie), wiersz *Który skrzywdziłeś...* Czesława Miłosza (m.in. w kontekście wpływu kultury wileńskiej na noblistę). *Myśli nieuczesane* Stanisława Jerzego Leca (Szwecja), *Solaris* Stanisława Lema (recepcja literacka białoruska). Kolejne interpretacje ukazują recepcję Pamiętnika z powstania warszawskiego Mirona Białoszewskiego w Ameryce Północnej, *Białe małżeństwo* Tadeusza Różewicza (również odbiór w Ameryce Północnej), „włoski sukces” Wisławy Szymborskiej, „Rosyjski” cykl Mariusza Wilka, chińskie Podróże z Herodotem Ryszarda Kapuścińskiego, wiersz *Spróbuj opiewać okaleczony świat* Adama Zagajewskiego w kontekście wydarzeń z 11 września 2001 roku. Tom zamyka się Księgami Jakubowymi Olgi Tokarczuk w opracowaniu amerykańskiej tłumaczki powieści noblistki.

W przypadku tego typu publikacji zawsze pojawia się pytanie dotyczące wyboru autorów i dzieł, które znalazły swoje miejsce w opracowaniu. I tutaj nie jest inaczej. Mamy do czynienia z kolekcją tekstów, w której znajdziemy odniesienia do różnych gatunków literackich, z różnych epok, różnych autorów, które są interpretowane przy wykorzystaniu wielu narzędzi badawczych, obserwowanych z różnych perspektyw, uwzględniające uwarunkowania różnych krajów i kultur recypujących... To daje przedsmak, czym publikacja mogłaby być, gdyby była jeszcze obszerniejsza, a dzięki temu – bardziej wyczerpująca. Niewątpliwie, oczekiwanie na taką „wymarzoną księgę” zajęłoby więcej czasu niż cykl ludzkiego życia. Na szczęście powstał omawiany zbiór *Światowej historii literatury polskiej*, co rodzi nadzieję, że ośmieli on innych, by nieustannie czytać i przekładać polską literaturę oraz pisać o niej. Stworzenia takiego zbioru jest zadaniem wyjątkowo niełatwym, prawie niemożliwym do wykonania. Tym bardziej należy podziwiać redaktorów i autorów tomu za podjęcie tak trudnej próby, której

rezultatem jest książka o charakterze „rozpoznania walką”, pionierska i odważna. Wybór dzieł i autorów zaprezentowanych w tomie z założenia jest dość subiektywny, autorski, więc pytania np. o brak dzieł Jarosława Iwaszkiewicza w zestawieniu wydaje się bezzasadny.

Światowa historia literatury polskiej jest pokłosiem grantu realizowanego przez międzynarodowy zespół badaczy w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki – taka geneza powstania publikacji w jakimś stopniu zapewne wpływa na decyzje doboru tekstów i autorów, które są widoczne w spisie treści. Jest to chronologia układu poszczególnych interpretacji, przekrojowość (od *Bogurodzicy* do powieści Olgi Tokarczuk), reprezentatywność epok i nurtów, graficzne zróżnicowanie autorów poszczególnych interpretacji itd.

Wśród autorów interpretacji i esejów opublikowanych w tomie znaleźli się: Emiliano Ranocchi (Udine), Andrea Ceccherelli (Bologna), Charles Zarembo (Marsylia), Luigi Marinelli (Rzym), Bożena Shallcross (Chicago), Rolf Fieguth (Fryburg), François Rosset (Lozanna), Kris Van Heuckelom (Leuven), Brigita Speičytė (Wilno), Henryk Siewierski (Brasília), Michał Mrugalski (Berlin), Tokimasa Sekiguchi (Tokyo), Monika Woźniak (Rzym), Jens Herlth (Fryburg), Katia Vandenborre (Bruksela), Ariko Kato (Nagoya), Michał Paweł Markowski (Chicago), Ursula Phillips (Londyn), Stanley Bill (Cambridge), Bożena Karwowska (Vancouver), Maria Delaperierre (Paryż), Knut Andreas Grimstad (Oslo), Tomas Venclova (New Haven), Leonard Neugen (Sztokholm), Wiktor Jaźniewicz (Mińsk), Joanna Niżyńska (Bloomington), Tamara Trojanowska (Toronto), Giovanna Tomassucci (Piza), Irina Adelgejm (Moskwa), Wu Lan (Pekin), Clare Cavanagh (Evanston), Jennifer Croft. Autorem posłowania jest Norman Davies.

Oddziaływanie publikacji i jej dostępność dla czytelników dodatkowo wzbogacił fakt, że tom został opublikowany w dwóch wersjach językowych: polskiej i angielskiej. Tym samym krąg odbiorców stał się wielokrotnie szerszy i *Światowa historia literatury polskiej* ma dużą szansę stać się nie tylko obowiązującym podręcznikiem podczas studiów akademickich na wydziałach polonistycznych na świecie, ale też docierać do zróżnicowanego grona osób potencjalnie zainteresowanych polską literaturą, a niekoniecznie władających językiem polskim.

Uniwersalny i bardzo edukacyjny charakter publikacji jest potęgowany dodatkowo kolejnymi decyzjami edytorskimi – hasłowym opracowaniem ważniejszych pojęć, które zostały wyodrębnione graficznie w składzie tekstu (ramki). To bardzo ważne posunięcie, które pozwoli sprawnie poruszać się w złożonych kontekstach kulturowych czytelnikowi nieznającemu historii, kultury, geografii czy topiki polskiej, europejskiej...

Jednocześnie (na szczęście!) poszczególne interpretacje nie stanowią podręcznikowych, ogólnych, ale stosunkowo wyczerpujących w ramach słów-kluczy i utrwalonych tradycji badawczych omówień konkretnych utworów. Ich autorzy przyjmują bardzo indywidualne postawy wobec czytanych dzieł i niejednokrotnie mistrzowsko prowadzą czytelnika przez poddawany lekturze tekst, co w całości, jako zbiór, daje wrażenie „wspaniałego przemarszu polskich utworów literackich prezentowanych przez badaczy z różnych krajów i kultur, którzy za sprawą rozważań nad oddziaływaniem przekładu poruszają rozmaite intelektualne i emocjonalne struny”, jak zauważył w *Postłowie* Norman Davies.

Autorzy interpretacji reprezentują odmienne podejścia, dlatego lektura każdej części staje się osobną przygodą. Wśród nich można wyszczególnić ujęcia typowo recepcyjne, rozważania o charakterze translatologicznym, postawy interpretacyjne tożsame lub bliskie *close reading*, analizy socjologiczne i społeczne... Katalog się tu nie zamyka. Niektóre opracowania są bardzo osobiste, mają charakter bliższy esejowi niż tym oczekiwaniom, jakie zazwyczaj stawia się opracowaniu naukowemu; inne z kolei dążą do stworzenia poddanej rygorom formy naukowej syntezy omawianego zagadnienia. Ta wielowymiarowa różnorodność – tematyczna, geograficzna, historyczna, związana z używaniem odmiennych narzędzi badawczych, wynikająca z temperamentów badaczy – zamknięta w jednym tomie dobrze oddaje złożoność zagadnienia i wzmacnia siłę poznawczą publikacji.

Blisko 700 stron współczesnych interpretacji pióra znakomitych badaczy, prowadzących badania w kilkunastu krajach – to bardzo ambitnie zrealizowana próba nakreślenia linii wspólnych, przenikających się, choć jednak w jakimś stopniu zdywersyfikowanych, osobnych przestrzeni w *universum* literatury światowej. Zawarta w tytule „światowa historia literatury” to nie do końca literatura światowa w rozumieniu takim, jakie znamy z Goethego czy z badań współczesnych naukowców (D. Damrosch, P. Casanova, F. Moretti). Jak piszą redaktorzy tomu we *Wstępie*:

Z jednej strony chodzi o światowość tekstów, a więc utworów wychodzących poza obręb jednego języka i za sprawą przekładu uczestniczących w wielojęzycznym obiegu, pozwalającym wędrować w bliższe lub dalsze rejony, wchodzić w rozmaite kulturowe interakcje. Byłaby to światowość, o której przy okazji swej wizji *Weltliteratur* pisał Goethe, gdy interesował się nowymi formami komunikacji i recepcji, naznaczającymi jego czasy, zanim jeszcze wizja ta została zawężona i zinterpretowana jako postulat tworzenia kanonu o uniwersalistycznych ambicjach. Z drugiej strony światowość proponowanego tu spojrzenia wynika z próby wyjścia poza granice oglądu uwarunkowanego wyłącznie lokalnie poprzez oddanie głosu przedstawicielom różnych języków, geografii i wspólnot wyobrażonych (*Światowa historia literatury polskiej...* 2020: 14).

Zaproponowane przez redaktorów tomu ujęcie nieuchronnie prowadzi do postawienia pytań do kwestie fundamentalne dla literaturoznawstwa – czym jest historia literatury i jaka historia literatury jest możliwa? Czym jest kanon? (A może raczej – czym są kanony?) Jak przebiega proces konstruowania mapy literatury światowej? Jak ma się do tego procesu kwestia władzy? A także – na ile te pojęcia są nadal operatywne i czy oczekujemy, aby dla wszystkich znaczyły to samo? Wydaje się, że nie jest to możliwe, ponieważ – jak zauważył jeden z autorów interpretacji, Tokimasa Sekiguchi – pisząc o *Lalce* Bolesława Prusa: „Moja własna, prywatna literatura światowa to zbiór utworów, które wywodząc się z innych kręgów językowo-kulturowych, stale oddziałują na teksty pisane przeze mnie” (*Światowa historia literatury polskiej...* 2020: 243). Jak można wyczytać z tej frazy, literatura światowa, choć utrwalona w kanonie (może to być kanon „osobisty”), jest pojęciem trudnym do zdefiniowania. Można spróbować określić je jako osobne, indywidualne doświadczenie elementu kultury, który jest jednocześnie wspólny, światowy. W tym procesie nakłada się i rezonuje to, co stanowi własne doświadczenie, jest indywidualne, z tym, co jest wspólne (paradygmat, kanon, topos), znane.

W tym kontekście przeciwstawienie kategorii „światowe” vs. „narodowe” nie wydaje się nośnym rozwiązaniem. Jak zauważa François Rosset, pisząc o *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Jana Potockiego:

Postawienie pytania o tożsamość narodową utworu literackiego jest wielce ryzykowne, choć obecnie sprzyjają mu tendencje do rewidowania historii i historii kultury, które niepokojąco się nasilają, przyjmując narodowościowe zabarwienie. W 1800 roku słynny traktat Madame de Staël *O literaturze* rozpatrywanej w związkach z instytucjami społecznymi zainaugurował teoretyczne myślenie o literaturze z perspektywy różnic towarzyszących twórczości artystycznej, wynikających ze specyficznych warunków politycznych, językowych, wyznaniowych, klimatycznych i ekonomicznych panujących w poszczególnych krajach. Od tego momentu kwestia związku literatury z kulturowo-narodowym kontekstem jej powstawania nie przestała zajmować badaczy, jak i samych twórców. Zagadnienie to odżywa ostatnio za sprawą kategorii *world literature*, odnawiającej sławny koncept Weltliteratur ogłoszony przez Goethego w latach 20. XIX wieku (*Światowa historia literatury polskiej...* 2020: 141).

Podejmując krytyczną refleksję nad literaturę światową, można stwierdzić, że „republika świata literackiego” (pojęcie P. Casanovy) jest pojęciem bardzo szerokim, w którym jest zawarta wyraźna sugestia, iż przestrzeń cyrkulacji literackiej jest właściwie nieograniczona. W tym miejscu pojawia się pierwsza wątpliwość dotycząca definicji literatury światowej: gdzie są jej granice? Jakie utwory można uznać za elementy przynależne do świata literackiego, a jakie z niego wyłączyć

(kwestia doboru kryterium)? Jednocześnie, jak pisałam w innych opracowaniach poruszających tematykę literatury światowej,

Literatura światowa oferuje swoim czytelnikom niezrównaną różnorodność wrażeń literackich i doświadczeń kulturowych. Jednak stawia też przed nimi wielkie wyzwania, ponieważ nie można uczynić założenia, że czytelnik i pisarz zawsze będą dzielić jedną, wspólną tradycję, a tradycje literackie są często bardzo odległe kulturowo. Kiedy podejmujący się lektury utworu czytelnik ignoruje wartości i konwencje bliskie światu autora, siłą rzeczy stawia się przed ryzykiem ograniczenia jego znaczeń jedynie do dobrze mu znanych kontekstów i odczytania utworu jako „bladej” wersji dzieł, które już wcześniej poznał (Jarmuszkiewicz 2019: 22).

Wydaje się jednak, że przekraczanie granic danego systemu kulturowego (co doskonale udaje się autorom recenzowanego zbioru), wskazujące wielorakie wymiary i konsekwencje interferencji², można oswoić poprzez czytanie oddolne, czyli badanie konkretnego zarówno w sferze narodowej, jak i ponadnarodowej, która pozwala wyjść poza granice narodowości.

Pisząc o tomie *Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje*, trudno uniknąć refleksji dotyczącej pojęcia recepcji literackiej, które to pojęcie jest odnawiane przez przypadki w publikacji chyba równie często jak „literatura światowa”. Zresztą, jak się zdaje, jest to pojęcie komplementarne, istotne dla rozumienia pojęcia literatury narodowej. Przywoływany wyżej François Rosset w kontekście powieści Jana Potockiego zauważył, że: „To recepcja [...] jest najpewniejszym wyznacznikiem przynależności dzieła do danego dziedzictwa narodowego” (*Światowa historia literatury polskiej...* 2020: 151–152).

Współczesne badania nad recepcją prowadzone rozwijają różnorakie sposoby, podejścia i metody badawcze (m.in. metody instytucjonalne, tekstualne, historyczne, czyli takie, które biorą pod uwagę liczne sposoby, jakimi czytelnicy docierali do tekstów). Dominują odczytania kulturowe, socjologiczne, psychologiczne i – obecne w omawianym tomie interpretacji – badania nad literaturą światową, globalną. Recepcja literacka w ujęciu autorów zbioru *Światowa historia literatury polskiej* zachowuje dużą elastyczność ram tego pojęcia. Poetyka recepcji wymusza bowiem konieczność podkreślania wszelkich rodzajów uwikłania tekstu literackiego w kulturę, jego „naturę kulturową”. Jako że teksty funkcjonują

² O interferencji i transkulturowym przepływie przypominają czytelnikom autorzy Wstępu: „W epoce globalizacji już w momencie powstawania utworu ujawnia się w nim, oprócz języka i kultury rodzimej, bogate światowe dziedzictwo, a dzięki przekładowi staje się on w jeszcze większym stopniu przestrzenią transkulturowego przepływu” (s. 18–19).

w ramach wspólnot interpretacyjnych³ – każda interpretacja jest uwarunkowana kulturowo. Recepcja stanowi zatem zbiór takich interpretacji powstałych jako odczytania historyczne (rozłożone w czasie) i jako ślady lektury wspólnot interpretacyjnych, które są nadal i nieustannie realizowane – synchroniczne. Te kulturowe „historie recepcji”, według amerykańskiego badacza, Stevena Mailloux, mają swoje zakorzenie w retorycznej hermeneutyce, rozumianej jako „współczesny sposób retorycznego patrzenia na literaturę, gdy podczas lektury analizuje się wszelkie wpływy tekstu na czytelnika. W takiej sytuacji badania nad recepcją stają się współczesną perspektywą retoryczną, które skupia się na historycznych wpływach tekstów wywieranych na poszczególnych wspólnotach interpretacyjnych (Mailloux 1998: XII).

Hermeneutyczna retoryka jest więc interpretowaniem funkcji danego tropu (np. metafora czytania jako pochłaniania – utożsamianie tych czynności z jedzeniem) dla historycznie i geograficznie określonej wspólnoty interpretacyjnej. Próbuje uszeregować tropy, chwyt i narracje w tekście i przypisać im kulturowo utrwalone sensory. W książce *Rhetorical Hermeneutics. Invention and Interpretation in the Age of Science* pod redakcją Alana G. Grossa i Williama M. Keitha toczy się dyskusja (pomiędzy Grossem a Dilipem Goankarem), która dotyczy pytania, czy retoryka ma charakter hermeneutyczny. Według Alana Grossa obie – retoryka i hermeneutyka – ujawniają się w tym samym żywiole: retoryka ma określać, jak się wyrażamy, a hermeneutyka – jak rozumiemy. Jednocześnie Gross postuluje, że zamiast retoryki należałoby dziś mówić raczej o retoryczności, czyli o retoryczności poszczególnych dziedzin. Retoryczność według niego to żywioł obecny w świecie życia codziennego.

Według Grossa używanie retoryki wymusza obecność odbiorcy, co oznacza, że w każdym tego typu działaniu ma się do czynienia z interpretacją. Większość pojęć tradycyjnej retoryki, jak wspomniana imitacja czy dialog, to metafory interpretacji, co ma według Grossa wykazać, że retoryka jest z góry interpretacyjna. Dlatego badacz może stwierdzić, że nie ma dziś retoryki innej niż hermeneutyczna. Wydaje się, że konsekwencja takiego toku myślenia jest następująca: retoryka jest hermeneutyczna, więc umożliwia zrozumienie tekstu, intencji autora, siebie samego, bez ograniczeń czasu i przestrzeni. Pozostaje miejscem spotkania dwóch podmiotów: zapisującego w formie tropów doświadczenie egzystencjalne pisarza i odczytującego retoryczny kod czytelnika. Wykorzystanie retoryki jest jednocześnie wchodzeniem w koło hermeneutyczne i wpisywaniem prywatnego doświadczenia w schematy (tropy, figury...) o charakterze uniwersalnym. Jednak taka

³ Pojęcie S. Fisha.

hermeneutyka ma ograniczony zakres, gdyż zostaje szczelnie zamknięta w swojej figuratywności – następuje zerwanie referencyjności.

Wydaje się, że podobne uważają redaktorzy i autorzy *Światowej historii literatury światowej*, pisząc: „Książka, jaką proponujemy, to czytanie wybranych utworów literatury polskiej ze zmienną ogniskową – równocześnie z bliska, dzięki narzędziom *close reading*, i z dystansu, poprzez historie międzyjęzykowych i międzykulturowych przepływów, przenoszących nas w różne, nieraz bardzo odległe, geografie” (*Światowa historia literatury polskiej...* 2020: 16).

Bibliografia

- Casanova Pascale (2004), *The World Republic of Letters*, przeł. Malcolm B. Debevoise, Cambridge.
- Damrosch David (2003), *What Is World Literature?*, Princeton 2003.
- Jarmuszkiewicz Anna (2019), *Tropy Prousta. Problemy recepcji literackiej w literaturze polskiej po 1945 roku*, Kraków.
- Mailloux Steven (1998), *Reception histories: rhetoric, pragmatism, and American cultural politics*, Cornell University.
- Światowa historia literatury polskiej. Interpretacje* (2020), red. Magdalena Popiel, Tomasz Bilczewski, Stanley Bill, Kraków.

DOI: 10.31648/pl.7874

BEATA WAŁĘCIUK-DEJNEKA

Siedlce University of Natural Sciences and Humanities

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6034-5129>

e-mail: dejnekab@uph.edu.pl

Mila Elin. Poezje i szkice o poezji, zebrał, opracował i wstępem opatrzył Sławomir Sobieraj, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2021, ss. 133

Mila Elin, warszawska poetka, związana z awangardą i Tadeuszem Peiperem, jest obecnie literatką zapomnianą i nieznaną. Jej twórczość również nie została wystarczająco i wyczerpująco zbadana, a może nawet i nie do końca odkryta. Do tej pory opublikowane zostały jedynie dwie edycje wierszy (*Wachlarz z białych kwadratów, Szesnaście wierszy*) (Elin 1974, 1999), a przedwojenne szkice o poezji są mało znane ze względu na trudności z dostępem do niektórych przedwojennych czasopism, w których zostały umieszczone (Elinówna 1930, 1932, 1933). W dyskursie historycznoliterackim zaistniała także późno, bo dopiero w 1974 roku, po wydaniu zbioru jej rozproszonych poezji przez Andrzeja Waśkiewicza oraz ogłoszeniu przez niego artykułu poświęconego poetce w „Miesięczniku Literackim” w 1980 roku (Waśkiewicz 1980: 70–78). Stan badań nad spuścizną literacką Elinówny jest dość skromny. Zawiera m.in. pierwszy szkic o niej, autorstwa Stanisława Jaworskiego (Jaworski 1984: 79), który zwraca uwagę na erotyzm tych wierszy, odmienny od modelu pisania o miłości, wspomniane już opracowania Andrzeja Waśkiewicza, artykuł Tomasza Cieślaka-Sokołowskiego (Cieślak-Sokołowski 2011: 371–373), sugerującego pewne starania Mili Elin o wywalczenie swojego miejsca w poezji dwudziestolecia. Kolejnymi, już nieco późniejszymi osiągnięciami w tym wymiarze, są tekst Agnieszki Daukszy (Dauksza 2013: 17–18), zajmującej się zagadnieniem samotności w twórczości Elin, rozpatrującej tę samotność w różnych aspektach życia: prywatnego, publicznego, literackiego oraz artykuł Pawła Majerskiego (Majerski 2016: 156), dostrzegającego w wierszach autorki *Wachlarza z białych kwadratów* odcięcie się od „skamandryckiej codzienności i bezpośredniości”.

Jak wynika z powyższego zestawienia, liryką Mili Elin zajmowało się zaledwie kilku badaczy. Artykuły dotyczące jej dorobku poruszają zagadnienia

awangardowości w dość ogólnym ujęciu, nie odnosząc się do szerszego kontekstu zjawisk literackich, które występowały w okresie aktywności twórczej. Mają one w większości charakter rekonesansowy. Na tym, jak można zauważyć, niezbyt rozległym tle literatury przedmiotu, poświęconej Elinównie, plasuje się najnowsze, bo z roku 2021, opracowanie redakcyjne Sławomira Sobieraja: *Mila Elin. Poezje i szkice o poezji*. Istotnym jego elementem, obok wnikliwego komentarza filologicznego w nocie edytorskiej, jest wstęp: *Odkrywanie Elinówny. W centrum i na obrzeżach awangardy*. Autor – Sławomir Sobieraj, to literaturoznawca zajmujący się twórczością polskich pisarzy XX i XXI wieku w kontekście nowoczesności, ze szczególnym uwzględnieniem poezji awangardowej i najnowszej, a także tekstów Tadeusza Micińskiego. Ważnymi pozycjami w jego dorobku są monografie: *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytuśa Czyżewskiego* (2009) i *Awangarda mniej znana. Przypadki poezji* (2018), które poświęcone zostały eksperymentom warsztatowym w liryce, prozie i dramacie dwudziestolecia międzywojennego. Badacz interesuje się również literaturą związaną z regionem Warmii i Mazur w aspekcie problematyki pogranicza kulturowego (vide m.in.: *Mazurski splot. Studia i szkice literackie*, 2003).

Opracowanie *Mila Elin. Poezje i szkice o poezji* zawiera oprócz jej dwudziestu zachowanych utworów lirycznych i trzech wypowiedzi metaliterackich także niepublikowane listy do Juliana Przybosia (sześć listów, umieszczonych w aneksie, z 16 kwietnia 1929, z 18 kwietnia 1929, z 20 kwietnia 1929, z 4 czerwca 1929, z 22 czerwca 1929 oraz 1 lipca 1929 roku). Listy te przechowywane są w zbiorach Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Jak podkreśla Sławomir Sobieraj, „Można żywić nadzieję, że poszerzenie pola obserwacji badawczej o wiersze dotąd nieznanne historykom literatury oraz szkice krytycznoliterackie, zebrane w niniejszej edycji dorobku literackiego Mili Elinówny, pozwoli głębiej wniknąć w tajniki warsztatu poetyckiego tej autorki, da jednocześnie asumpt do nowych interpretacji jej utworów. Zachowują one wartość artystyczną, atrakcyjną dla współczesnego czytelnika” (Sobieraj 2021: 44).

Warto dodać, iż w biografii Elinówny istnieje wiele białych plam. Badacze za datę jej urodzin podają rok 1907 (Waśkiewicz 1980: 70–71), ale pewności co do tego nie ma. Według informacji Waśkiewicza była ona córką zegarmistrza z ulicy Leszno w Warszawie (Elin 1974: 21), w latach 1929–1932 mieszkała na ul. Elektorальной 32, m. 22, później 20, m. 56 (*Materiały do dziejów awangardy* 1975: 226, 228). W korespondencji z Jalu Kurkiem, poetą i prozaikiem, przedstawicielem awangardy krakowskiej, wspominała o studiach uniwersyteckich, ale w dokumentacji archiwalnej Uniwersytetu Warszawskiego jej nazwisko nie

figuruje. Przez wiele lat utrzymywała kontakt listowny z Tadeuszem Peiperem, z którym spotykała się również podczas jego wizyt w Warszawie. Elinówna miała też talent plastyczny. Była autorką projektów kostiumów dla postaci dramatu *Szósta! Szósta!* Peipera, ich reprodukcje zostały zamieszczone w „Głosie Literackim” z 1928 roku. Przygotowywała afisze zapowiadające wieczory poetów awangardowych, wystąpienia Peipera w Polskim Klubie Artystycznym (Sobieraj 2021: 12–13). Zmarła w getcie warszawskim w 1942 roku – to również nie do końca potwierdzona informacja, którą na początku podał Roman Kołoniecki w szkicu, zawartym w tomie wspomnieniowym o Lucjanie Szenwaldzie w 1963 roku (Kołoniecki 1963: 150), a powielił Lesław Bartelski w opracowaniu poświęconym losom pisarzy w II wojnie światowej w 1998 roku (Bartelski 1998: 513).

Jak podkreśla Paweł Majerski, w historii życia literackiego dwudziestolecia, nazwisko Elin kojarzone jest z Tadeuszem Peiperem, albowiem debiutowała ona w redagowanym przez niego piśmie. Ponadto nawiązała kontakty z Marianem Piechalem i grupą Meteor, a to zwracało uwagę, że pojawiła się poetka awangardy, a nie kolejny poeta (Majerski 2016: 152). Debiutowała w 1927 roku w „Zwrotnicy”, piśmie o uznanej i ugruntowanej renomie. Ale jej pozycja, miejsce w ruchu awangardowym, wcale nie były centralne, a raczej marginalne – funkcjonowała na obrzeżach awangardy, zarówno w kształtowaniu programowego oblicza grupy, jak i jej kanonicznego korpusu tekstów. Napotykała liczne trudności w odnajdywaniu własnej drogi twórczej. Oczywiście jest, jak pisze w wstępie Sławomir Sobieraj, że jej liryka przynależy do nowej sztuki, „zarówno ze względu na związki autorki [...] z awangardą krakowską [...], jak również z racji stosowania nowoczesnego oraz eksperymentalnego języka oraz samoświadomości artystycznej, wyrażanej w esejach poświęconych Peiperowi i jego współpracownikom” (Sobieraj 2021: 10).

Trzeba jednak zaznaczyć, że takie wyobcowanie poetki z przestrzeni społecznej, publicznej, jej niewidoczność, czy faktyczna nieobecność, wyraźnie wpłynęły na autorską twórczość literacką, ale także na znikomą wiedzę o niej i nieobecność w świadomości czytelnicej. Być może, jak zaznacza Agnieszka Dauksza, powód jest jeszcze jeden – samotność opuszczonej kobiety w przestrzeni domowej (Dauksza 2013: 18).

Dlatego z satysfakcją przyjąć należy każdą publikację, dostrzegającą „kobiety piszące” i ich dorobek literacki, czy to stanowiącą publikację krytycznoliteracką, literaturę przedmiotu, czy opracowanie, wydanie zbioru, które stanie się w ten sposób pretekstem do podjęcia dalszych badań, studiów, np. w nurcie feministycznym, ukazującym, tak jak tu: Milę Elin, w pełniejszym wymiarze.

Bibliografia

- Bartelski Lesław M. (1998), *Pieśń niepodległa. Pisarze i wydarzenia 1939–1942*, Kraków.
- Cieślak-Sokołowski Tomasz (2011), *W „wąwozach awangardy”: Lech Piwowar, Mila Elin*, w: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. Dorota Kozicka, Tomasz Cieślak-Sokołowski, Kraków: 371–373.
- Dauksza Agnieszka (2013), *Kobiety na drodze. Doświadczenie przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Kraków.
- Elinówna Mila (1930), *Tadeusz Peiper i jego „Raz”*, „Głos Poranny”, nr 120: 4.
- Elinówna Mila (1932), *O poezji „Zwrotnicy”*, „Polonista”, nr 3: 97–100.
- Elinówna Mila (1933), *Inaczej*, „Nowe Pismo”, nr 21: 4.
- Elin Mila (1974), *Wachlarz z białych kwadratów*, Warszawa.
- Elin Mila (1999), *Szesnaście wierszy*, Gdańsk.
- Jaworski Stanisław (1984), *Odnajdywanie świata*, Kraków–Wrocław.
- Kołodziej Roman (1963), *Młodość i przyjaźń 1922–1928*, w: *Wspomnienia o Lucjanie Szenwaldzie*, red. Gabriela Pauszer-Klonowska, Warszawa.
- Majerski Paweł (2016), *Mila Elin. Jeszcze raz o „stażystce” Tadeusza Peipera*, w: *Czytanie Dwudziestolecia. 4*, t. 1, red. Elżbieta Wróbel, Joanna Warońska, Częstochowa.
- Sobieraj Sławomir (2021), *Odkrywanie Elinówny. W centrum i na obrzeżach awangardy*, w: *Mila Elin, Poezje i szkice o poezji*, zebrał, opracował i wstępem opatrzył Sławomir Sobieraj, Siedlce.
- Waśkiewicz Andrzej K. (1980), *Szesnaście wierszy Mili Elin*, „Miesięcznik Literacki”, nr 2: 70–78.

DOI: 10.31648/pl.7875

SŁAWOMIR SOBIERAJ

Siedlce University of Natural Sciences and Humanities

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6332-692X>

e-mail: slawomir.sobieraj@uph.edu.pl

Zbigniew Chojnowski, *Polska tradycja literacka w piśmiennictwie mazurskim. Recepcja i wypisy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2021, ss. 384

Monografia Zbigniewa Chojnowskiego, poświęcona obecności polskiej tradycji literackiej w piśmiennictwie Mazurów, jest kolejną pozycją w jego dorobku, która wpisuje się w nurt badań nad twórczością autorów współtworzących kulturalne oblicze regionu dawniej i współcześnie. Warto wymienić tu następujące publikacje: *Michał Kajka. Poeta mazurski* (Chojnowski 1992), *Zmartwychwstały kraj mowy. Literatura Warmii i Mazur lat dziewięćdziesiątych* (Chojnowski 2002), *Wyobraźnia historyczna Mazurów pruskich* (Chojnowski 2014). Prezentowana praca, podobnie jak ostatnia z wyżej wymienionych, skupia uwagę czytelników na zagadnieniach, które dotyczą literatury rozwijającej się na Mazurach na przestrzeni półtora wieku, tj. od czasu utworzenia tzw. powiatów mazurskich w obrębie Prus Wschodnich (w rejencjach królewieckiej i gąbińskiej) w 1818 roku (Kossert 2004: 107) po rok 1945, kiedy przestały one istnieć wraz z klęską Niemiec hitlerowskich. Jednak tym razem mocniejszy akcent został położony na wykazaniu związków z polską kulturą i literaturą, podczas gdy wcześniejsze badania zorientowane były na oglądzie tropów przeszłości wieloetnicznej, uwzględniającym wydarzenia z historii Niemiec (Prus) i Polski, a także całej Europy, np. kampanię napoleońską z roku 1812.

Polskojęzyczna twórczość pisarzy ludowych na południowych krańcach Prus Wschodnich, której szczególny rozkwit przypada właśnie na wiek XIX i pierwszą połowę XX stulecia, pozostaje wciąż obszarem nie do końca przebadanym w obrębie historii literatury polskiej. Mimo podejmowania prób jej częściowego omówienia, dokonywanych już przed ponad stu laty, o czym świadczą prace Jana Karola Sembrzyckiego (*Krótki przegląd literatury ewangelicko-polskiej Mazurów i Szlązaków od r. 1670, 1888*) i Juliusza Jana Ossowskiego (*Przyczynek do literatury mazurskiej, 1883*), a także później w szkicach i opracowaniach badaczy powojennych: Tadeusza Orackiego (Oracki 1983, 1976), Edwarda Martuszewskiego (Martuszewski 1965), Emilii Sukertowej-Biedrawiny, Władysława

Gębika i innych, wciąż brakuje całościowych ujęć literaturoznawczych. Część wspomnianej luki badawczej wypełnia nowe studium Zbigniewa Chojnowskiego.

Autor najwięcej miejsca poświęca pisarstwu twórców ludowych XIX wieku, osadzając swoje analizy i interpretacje w kontekście politycznych oraz społecznych uwarunkowań życia w Prusach Wschodnich, a także religijnej tradycji i czytelniczych przyzwyczajęń ludności pogranicza, które kształtowały się przez kilka wieków na granicy ścierania się dwóch głównych żywiołów etnicznych: niemieckiego i polskiego. Mimo że Mazurzy mieli poczucie osobnej tożsamości kulturowej, czego wyraz odnajdujemy niejednokrotnie ich w twórczości literackiej, nie stworzyli ani własnego narodu, ani własnego państwa (Małek 2020: 178). Może dlatego, że ich język będący odmianą polszczyzny, utrudniał im asymilację w państwie niemieckim przed rokiem 1945, a po drugiej wojnie światowej protestanckie wyznanie i skutki germanizacji uniemożliwiły odnalezienie swojego miejsca w odrodzonej Polsce.

Monografia Zbigniewa Chojnowskiego zawiera wnikliwą charakterystykę związków pisarstwa Mazurów z literaturą polską w rozmaitych wymiarach i aspektach, przy czym autor nadmieniając w słowie wstępnym, że miejscowi twórcy czerpali zarówno z literatury polskiej, jak i niemieckiej (poddawali znane sobie teksty „zabiegom dostosowawczym”), podsuwa mimowiednie myśl, że jest to jedna z możliwych perspektyw badawczych. Kompozycja pracy wynika z problemowego ujęcia kluczowych dla przedmiotu zagadnień: języka i historii, inspiracji Biblią, związków z literaturą polską, „syndromu uprzystępniania” w popularnej literaturze ludowej oraz refleksji krytycznoliterackiej.

We wprowadzeniu badacz pokrótce zapoznaje czytelnika z dziejami Mazurów od czasów średniowiecza po wiek XX i ich językiem, biorąc pod uwagę funkcjonowanie wśród nich źródeł pisanych, tj. Biblii, śpiewników (kancjonałów) i innych wydawnictw rozpowszechnianych przez duchowieństwo, jak również w późniejszym czasie kalendarzy i prasy polskojęzycznej. Rozważa stosunek Mazurów do odzyskania przez Polskę niepodległości w 1918 roku.

Kolejna część monografii (*Z Biblii gdańskiej*) związana jest z recepcją Biblii i motywów biblijnych. Autor przybliży teksty wierszy, opowiadań i pieśni inspirowanych bezpośrednio Pismem Świętym lub psalmami, które były niezwykle popularne wśród miejscowej ludności wiejskiej dzięki kancjonałowi pruskiemu. Zwraca uwagę na to, że w mazurskim piśmiennictwie ludowym, pozostającym pod silnym wpływem luterańskiej formacji duchowej, występuje większa liczba odniesień biblijnych niż w twórczości na obszarach etnicznie polskich, która ukształtowała się w kręgu katolicyzmu. Dowodzi, że niekiedy inspiracje przerażały się wprost w zapożyczenia i parafrazy, które miały służyć celom

dydaktycznym i wychowawczym. Zauważa, że niejednokrotnie cytaty biblijne pomagają objaśnić tekst literacki bądź publicystyczny, a sama Księga Ksiąg jest traktowana jako swojego rodzaju „poradnik etyczno-obyczajowy”. Chojnowski podaje liczne egzemplifikacje problematyki moralnej inspirowanej Pismem Świętym (przede wszystkim Starym Testamentem) w wierszach o wychowaniu mało znanych autorów, np. Tobiasza Stullicha, Augusta Jacubczika, Jana Gwiazdy, Gotfryda Bendzulli, a także tytana piśmiennictwa mazurskiego w wieku XIX – Marcina Gerssa. Przywoływane obficie materiały źródłowe wskazują na różnorodność gatunkową omawianych tekstów, znajdziemy tu krótkie wierszyki biblijne, przypowieści o charakterze narracyjnym, rymowane opowiadania stylizowane na pieśni, „zagodowki” czyli wiersze-zagadki.

W trzeciej części pracy poddano analizie zagadnienie parafraz utworów wybitnych przedstawicieli literatury polskiej w tekstach pisarzy mazurskich. Omówiono: specyficzne trawestacje pamiętników Paska w redakcji Jana Karola Sembrzyckiego, mickiewicziana Gustawa Gizewiusza (m.in. przeróbki *Konrada Wallenroda*) i Marcina Gerssa opracowanie dwóch ballad (*Lilii* Mickiewicza oraz *Malin* Aleksandra Chodźki), autorską bajkę zwierzęcą wzorowaną na dokonaniach Ignacego Krasickiego i Dionizego Książnina, relacje między Józefem Ignacym Kraszewskim a redaktorem „Kalendarza Królewsko-Pruskiego Ewangelickiego” (także korespondencję oraz twórczość tego drugiego), jak również parafrazy innych polskich utworów (Henryka Sienkiewicza i Józefa Chociszewskiego) w dorobku Michała Kajki. W niezwykle wnikliwych interpretacjach wykorzystana została z dobrym skutkiem porównawcza metoda analizy tekstów.

W kolejnym rozdziale (*Między polską a mazurską literaturą ludową*) zwrócono uwagę za zjawisko „uprzystępniania” – czyli przedruku połączonego ze swoistą parafrazą dostosowującą tekst publikowany do mazurskich regionalnych uwarunkowań kulturowych. Owo dostosowanie miało służyć lepszemu odbiorowi wśród miejscowych czytelników. Badacz rozpatruje przykłady przeróbek dokonywanych przez Marcina Gerssa na utworach literatury popularnej, które pojawiały się na łamach redagowanych przez niego wydawnictw: „Gazety Leckiej” i „Kalendarza Królewsko-Pruskiego Ewangelickiego”. Wskazuje też na kontrowersyjną kwestię autorstwa i oryginalności.

Ostatnia, najkrótsza część monografii, zapowiadana w *Słowie wstępnym* jako „domknięcie zarysu dziejów przejawiania się polskiej tradycji literackiej na Mazurach”, to próba opisanie początków myśli krytycznoliterackiej na tym terenie, która w sposób niezwykle specyficzny znajdowała swój wyraz w rozmaitego rodzaju wypowiedziach miejscowych twórców i komentatorów literatury. Przede wszystkim przedstawiono tu zagadnienie dodatków okołotekstowych i objaśnień

do utworów wprowadzanych przez redaktorów pism mazurskich, a także uzupełnień tekstu, przeróbek tytułów i dodawanych podtytułów. Poza tym podjęto kwestię stosowania nazw genologicznych i funkcjonowania tak specyficznych utworów jak „zagodywki”, czyli zagadki. Autor wspomina o „ideologicznym sterowaniu lekturą”. Píše również o licznych publikacjach biograficznych, odnoszących się do znanych pisarzy polskich (jak np. Jan Kochanowski, Franciszek Karpiński, Józef Ignacy Kraszewski) oraz mazurskich (Marcin Gerst, Jan Jenczjo, Michał Kajka).

Recenzowana książka stanowi ważne ogniwo w szeregu najnowszych badań nad literaturą mazurską. Ze względu na liczne przywołania mało znanych tekstów, dociekliwe analizy, komentarze i wnioski staje się niezwykle cennym źródłem wiedzy o Mazurach. Imponuje rozległość obszaru eksploracji źródłowego materiału literackiego, czerpanego głównie z dziś trudno dostępnych egzemplarzy gazet i periodyków dziewiętnastowiecznych. Autor wykazuje się znakomitą orientacją w sferze kultury mazurskiej XIX i XX wieku, co udowadnia nie tylko poprzez odwołania do twórczości dużej grupy pisarzy dotychczas nienotowanych w istniejących opracowaniach (Johann Bogdan, Fridrich Zimmek, Gottlieb Zylla), lecz także poprzez krytyczne wykorzystanie prac innych badaczy przedmiotu, jak np. Władysław Chojnacki, Grzegorz Jasiński, Andrzej Staniszewski, Danuta Kasperek.

Monografia Zbigniewa Chojnowskiego to niezwykle wartościowa pozycja, ukazująca teksty literackie w wieloaspektowym wymiarze. Dostarcza licznych informacji o dziejach ludu mazurskiego, jego życiu społecznym, religijności oraz zwyczajach językowych. Autor porusza wiele interesujących problemów badawczych, wcześniej nierozpoznanych przez badaczy zajmujących się zagadnieniami piśmiennictwa na Mazurach. Między innymi rzuca nowe światło na kwestię znajomości literatury polskiej wśród ludności południowej części Prus Wschodnich oraz inspiracji z niej płynących, które często skutkowały parafrazowaniem i poniekąd plagiatowaniem znanych utworów. Przedstawione analizy i interpretacje utrzymane są na wysokim poziomie merytorycznym. Szczególnymi walorami pracy są obszernie wypisy z literatury mazurskiej, opatrzone rzeczowym komentarzem filologicznym, a także bogata bibliografia.

Bibliografia

- Chojnowski Zbigniew (1992), *Michał Kajka. Poeta mazurski*, Olsztyn.
Chojnowski Zbigniew (2002), *Zmartwychwstały kraj mowy. Literatura Warmii i Mazur lat dziewięćdziesiątych*, Olsztyn.
Chojnowski Zbigniew (2014), *Wyobrażenia historyczna Mazurów pruskich*, Olsztyn.

- Kossert Andreas (2004), *Mazury. Zapomniane południe Prus Wschodnich*, Warszawa.
- Małek Janusz (2020), *Zanik ludu mazurskiego*, Dąbrówno.
- Martuszeński Edward (1965), *Nawet kamień*, Łódź.
- Oracki Tadeusz (1976), *Rozmówiłbym kamień ... Z dziejów literatury ludowej oraz piśmiennictwa regionalnego Warmii i Mazur w XIX i XX wieku*, Warszawa.
- Oracki Tadeusz (1983), *Słownik biograficzny Warmii, Mazur i Powiśla XIX i XX wieku (do 1945 roku)*, Warszawa.

DOI: 10.31648/pl.7876

ALEKSANDRA NOWAK

University of Rzeszów

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9030-0888>

e-mail: aleksandran@dokt.ur.edu.pl

Adriana Szymańska, *Zielone rolety*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, ss. 66

[...] *Żyć, znaczy być
tym nieustającym echem boskiego gestu
stworzenia.*

A. Szymańska, *Żyć*

Zielone rolety to najnowszy tom wierszy Adriany Szymańskiej, który w znacznej mierze kontynuuje linię poprzednich książek poetyckich wydawanych przez poetkę od 1968 roku. Osoba mówiąca jej liryków oscyluje między życiem a śmiercią, codziennością a metafizyką, konkretem a abstrakcją. Poezja Szymańskiej cechuje się równoczesnością, w której dostrzec można pośpiech, ruchliwość, ciągle bycie w biegu, a zarazem świadomość odchodzenia oraz przemijania. W wierszach zebranych w tomie *Zielone rolety* jest jednak więcej myślenia charakterystycznego dla poezji senilnej, ale też i spoglądania w wieczność, niż miało to miejsce w utworach wcześniej publikowanych (PIW 2021, online).

Inicjalny wiersz, będący jednocześnie tytułem całego zbioru, wprowadza czytelnika w tematykę przewijającą się w tomie. Rolety są konkretnym elementem rzeczywistości, implikującym skojarzenia związane z codziennością, natomiast kolor zielony przywołuje na myśl symbolikę łączoną z nadzieją, ale też z przyrodą, naturą. W tytułowym wierszu bohaterka liryczna obserwuje świat z okna swojego pokoju, podkreślając zarazem jego piękno i bogactwo. Zachwyt nad tym, co ją otacza, sprawia, że odczuwa chęć życia: „Gdy niebieskość lśni ranną lub wieczorną zorzą,/ mówię szeptem: bądź jeszcze ze mną, świecie” (Szymańska 2021: 9). W ciągu dnia, po odsłonięciu zielonych rolet, widzi kwitnący ogród, przelatujące ptaki i chmury, zaś nocą ogląda gwiazdy, rozmyślając przy tym o wieczności: „Wieczność nas bowiem kusi obietnicą Słowa,/ lecz nie odsłania tego, co wciąż tu i teraz/ umyka naszym zmysłom” (Szymańska 2021: 9). Tytułowa roleta stanowi wobec tego symboliczny podział między nocą a dniem, *sacrum* a *profanum*.

Kategoria wieczności równoznaczna jest z nieskończonością, istnieniem „poza czasem”, a w eschatologii chrześcijańskiej traktowana jest jako wiara w życie wieczne. Wieczność jest zatem tajemnicą, czymś, co wymyka się ludzkim zmysłom – w związku z czym przekonanie o „byciu w świetle” – również po śmierci – jest kwestią wiary. Potwierdzeniem, że ma to związek z religią chrześcijańską, są frazy:

I tylko czasami
wyłania się zza rolety ta Twarz najjaśniejsza,
czuła. Niebywale piękna w glorii
Zmartwychwstania. Odpowiedź
na Miłość, Nadzieję, Wiarę?

(Szymańska 2021: 9)

Przywołanie trzech najważniejszych cnót teologicznych, stanowiących rdzeń życia chrześcijańskiego, pozwala na zdefiniowanie osoby mówiącej jako *homo religiosus*, co oznacza istotę ze swej natury religijną. Poza tym, w zacytowanym fragmencie pojawiają się znaczące w wymowie słowa, takie jak „Twarz”, „Zmartwychwstanie” pisane wielką literą, wskazujące na odniesienia do Boga.

Zielone rolety składają się z dwóch części zatytułowanych *Imaginacje* oraz *Olśnienia*. Warto dodać, że prócz wierszy najnowszych zawierają one także utwory pochodzące z wcześniej opublikowanych tomów poetyckich Szymańskiej. Podczas spotkania autorskiego poetka wspomniała, że podział ten nie jest przypadkowy. Na część pierwszą składają się liryki napisane pod wpływem wyobrażeń, natomiast część druga obejmuje wiersze, których powstanie było efektem zaskoczeń, objawień, obrazów oraz myśli niewyimaginowanych, wynikających raczej z impulsów (PIW 2021, online). Dość wspomnieć, że podział na części jest charakterystyczny dla Szymańskiej, co zaobserwować można w pozostałych książkach poetyckich jej autorstwa.

Najnowszy tom, jak również całą twórczość liryczną autorki *Nieb codzienności*, określić można mianem „sercopisania”, ponieważ miłość stanowi najważniejszy rdzeń każdego utworu. To poezja afirmatywna, która podtrzymuje życie, podobnie jak bijące serce. Wypada w tym momencie wspomnieć o *Tryptyku przed uzdrowieniem*, który Szymańska zadedykowała kardiochirurgowi Piotrowi Suwalskiemu. Napisała go podczas pobytu w szpitalu, a następnie włączyła w cykl *Zielonych rolet*. „Nie jest mi obojętne, kto będzie włamywał się/ w moje serce” (Szymańska 2021: 43) – pisze. Paradoksalnie jest ono chore jedynie fizycznie i w niczym nie przeszkadza poetce, by tworzyć wiersze sercem pisane, bo przecież „utykające serce wciąż jest radosne” (Szymańska 2021: 56).

W nowych wierszach wzrusza przede wszystkim miłość do ludzi, zwierząt, ptaków, ale też niezwykła mądrość obecna we wszystkich znajdujących się w tym zbiorze utworach, mówiąca by doceniać to, co się ma wokół siebie – widok za oknem, przylatujące i odlatujące ptaki, zwierzęta domagające się uwagi, kwiaty doniczkowe i te rosnące w ogrodzie, przedmioty, a wśród nich fotografie przypominające o bliskich, których fizycznie już nie ma, jednak duchowo nadal są obecni. Czasami bowiem widać ich tylko w snach. Poetka wielokrotnie powraca do tego wątku, między innymi w wierszu *Fotofatamorgana*:

Codziennie

patrzę na postacie w ramkach tak długo,
aż zapominam, że ich nie ma ze mną. Że
nie ogrzeją martwiejących dłoni wszechmocą
bliskości. Czasami liczę te fotografie,
na których tęsknota osiadła już mgiełką
smutku. Ale i radość z tego złudnego
współobcowania zostawia na nich rozmigotane
ślady. Oto moja, mamiaćca mnie wciąż od nowa
fotofatamorgana. Ujęte w kształtne ramki
rozbłyśki niebytu.

(Szymańska 2021: 19)

Wiersz dotyka problemu tęsknoty za drogimi zmarłymi. By poradzić sobie z odczuwaną pustką, spogląda się na zdjęcia, które przypominają o ważnych osobach. Jest to „złudne współobcowanie”, ale przynoszące radość. Szymańska często przywołuje portrety bliskich, którzy pomimo odejścia są dla niej niezmiennie ważni. To przede wszystkim postać męża Zbigniewa Bieńkowskiego. Świadczy o tym przywołanie w najnowszym tomie wiersza *Czarna dziura*, który był jednym z jego ulubionych oraz przypomnienie w liryku *Życzenie* dwuwiersowej frazy z jego poematu: „Zdobyć się na doskonale spojrzenie,/ a świat jak życzenie spełni się w świetle” (Szymańska 2021: 49).

Poezja Szymańskiej, to poezja pamięci. Duża część wierszy składających się na najnowszy tom poetycki poświęcona została rodzinie, przyjaciółom, o czym świadczą liczne dedykacje. Ale pamięć jest także obecna w przedmiotach, jak w wierszu *Krzepiąca pamięć rzeczy*, w którym poetka twierdzi, iż pocieszający jest fakt, że rzeczy, które się nosiło i dotykało zachowują pamięć o nas samych. Przedmioty przypominają również o zmarłych, do których należały, budzą wspomnienia, tak jak klucz, który poetka znalazła w starej torebce mamy (Szymańska 2021: 57) oraz filiżanka, będąca niegdyś własnością jej babki (Szymańska 2021: 58).

Prócz tego częstymi bohaterami jej utworów są ptaki (Szymańska 2021: 34; 52; 53) i kwiaty (Szymańska 2021: 20; 21). Przyroda to jeden z podstawowych tematów twórczości lirycznej autorki *Nieb codzienności*. Wiąże się to zarazem z obecnością w tej poezji tradycji franciszkańskiej, która łączy się nie tylko z odniesieniami do natury, ale też dostrzegalna jest w pokornym znoszeniu rozmaitych trudności.

W zbiorze *Zielone rolety* uwagę zwracają liryki, w których wyrażona zostaje afirmacja tego, co otacza nas na co dzień. Bycie wdzięcznym za każdą najmniejszą radość – to wydaje się być sensem życia: „Są cuda wielkie i maleńkie. Te ostatnie/ bywają najpiękniejsze. Jak ziarno słonecznika,/ zgubione zimą przez ptaki i kielkujące wiosną/ na grządce pod oknem” (Szymańska 2021: 11). Bohaterka liryczna jawi się jako osoba uważna, wyczulona na odgłosy otaczającego ją świata, a swoim zachwytem potwierdza ponadto, że radość istnienia wynika przede wszystkim z pogody ducha.

Poetka wierzy przy tym w stwórczą moc słowa, dlatego też w analizowanym tomie pojawiają się wiersze autotematyczne dotyczące tworzenia. W jednym z liryków pisze:

Wiersze nie powstają co minutę, ale czas
wpisany jest w ich sens. Wystarczy
jedno spojrzenie w niebo płonące zorzą wieczoru,
by słowa rozpoczęły sekretną pracę
w labiryncie umysłu i wyfrunęły ku światłu
poznania. Gdy wiersz dosięga oczu Boga, On
może w minutę wydać sąd w sprawie mojej wiary
(Szymańska 2021: 29)

Osoba mówiąca podkreśla, iż istotnym czynnikiem poetyckiego natchnienia, jest uważne rozglądanie się wokół, a zwłaszcza zmysłowe postrzeganie świata. W innym liryku dodaje: „Napisać wiersz to wyjąć z serca cierni./ Albo uwolnić umysł od dotkliwego smutku” (Szymańska 2021: 36). Warto w tym momencie przytoczyć słowa, które Szymańska zanotowała kilkadziesiąt lat temu w przedmowie do wydanego w 1987 roku zbioru poezji. Pisała wówczas: „Wiem to jedynie, że nie ma lepszej niż poezja szczepionki przeciw chorobie istnienia. Żyję, więc piszę wiersze. Nie potrafię dokładniej wytłumaczyć się z tej przypadłości” (Szymańska 1987: 12). Poezja jest zatem dla autorki *Nieb codzienności* lekarstwem, ale też czymś ocalającym przed cierpieniem.

Wiersze tworzone przez Szymańską odznaczają się również muzycznością – zarówno w warstwie brzmieniowej, jak i znaczeniowej. Dostrzegalna jest w nich

dbałość o eufonię oraz rytm. Niektóre liryki zawierają oczywiste nawiązania do muzyki, na przykład poprzez przywołanie nazwisk wielkich kompozytorów, między innymi Chopina, Bacha, Mozarta (Szymańska 2021: 61; 62). Liczne nawiązania mają związek z wykształceniem muzycznym poetki (Szewc 1987: 139), która wykorzystując wiedzę teoretyczną oraz korzystając z doskonałego słuchu muzycznego – tworzy muzykę za pomocą poezji.

W większości liryków składających się na tom *Zielone rolety* obecne są także rozważania nad wiecznością, nad tym, co czeka nas w innym wymiarze, ale zarazem zauważalne jest w tych wierszach silne pragnienie pozostania w świecie – nawet po śmierci. Istnienia, choć w innej postaci: „Wstrzymując oddech, przecieram/ szlaki wszechświata, by się oswoić ze sobą/ w tej innej wersji. Nie umarłam. Przeniesioną tylko/ z ziemskiego rękawa na dłoń wieczności” (Szymańska 2021: 37). Z problematyką metafizyczności wiążą się w poezji Szymańskiej odniesienia do kosmologii. Warto przy tej okazji zwrócić uwagę na szatę graficzną najnowszego tomiku, ponieważ na okładce, w znajdującym się po prawej stronie prostokącie widnieje osiem punktów, przypominających gwiazdę Oriona. Beockiemu myśliwemu poświęcony został również wiersz *Zachwycenie*, w którym bohaterka liryczna w każdą zimową noc wypatruje go na niebie: „Wybieram się czasem z nimi na spacer/ po balkonie, by się przekonać, jak złudna jest/ ziemska wolność” (Szymańska 2021: 63), bowiem tylko w gwiazdach, parafrazując poetkę, zapisana jest wieczność.

Najnowszy tom poetycki podejmuje nie tylko problematykę metafizyczną, ale też codzienną, jednak to co powszednie, zostało ubrane w niezwykle sugestywne metafory. Szymańska operuje konkretem, odnosząc się do elementów rzeczywistości, a więc tego, co otacza ją na co dzień. Często staje się to dla niej punktem wyjścia do pogłębionych refleksji zarówno na temat bycia „tu i teraz”, jak i życia po śmierci. Wiara, którą się kieruje, pozwala spojrzeć na otaczający ją świat z miłością i nadzieją. W wieńczącym zbiór wierszu *Résumé*, będącym zarazem swoistym podsumowaniem, osoba mówiąca w najpełniejszy sposób deklaruje wiarę w wieczne trwanie: „A później, dużo później, gdy znów się urodzę,/ nie chcę być dzieckiem, matką. Chcę być wiatrem, drogą./ Ciało – dość, że raz było, dusza wie, jak nie być./ Urodź mnie, świecie, wolną. Urodź mnie – beze mnie” (Szymańska 2021: 66).

Często podejmowana w *Zielonych roletach* tematyka odchodzenia, przemijania nie jest, co ciekawe, przygnębiająca. Wręcz przeciwnie – nadal jest to poezja niosąca nadzieję, dodająca otuchy. W związku z tym nie sposób nie zgodzić się ze słowami Wojciecha Kaliszewskiego, który w posłowniu do obszernego wyboru wierszy Szymańskiej, napisał: „Jej poezja wznosi się więc na fundamencie

wiary i nadziei, umacniana jakby nieustannie przekonaniem, że poetyka jest funkcją etyki. Ale – podkreślić to trzeba mocno: etyki pełnej miłości, zrozumienia i otwartości wobec całej rzeczywistości” (Kaliszewski 2019: 335–336).

Bibliografia

Kaliszewski Wojciech (2019), *Poezja wszelkiego istnienia*, w: A. Szymańska, *Nieprzerwany dialog*, Warszawa.

Szymańska Adriana (1987), *Poezje wybrane*, Warszawa.

Szymańska Adriana (2021), *Zielone rolety*, Warszawa.

Źródła internetowe

PIW/onalia| Plenerowy festiwal poetycki| 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=On-9BmWTiYr0>, [dostęp: 20.10.2021].

DOI: 10.31648/pl.7877

MARIA ZIELONKA

University of Gdańsk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3160-4478>

e-mail: m.zielonka.217@studms.ug.edu.pl

Jacek Hołub, *Beze mnie jesteś nikim. Przemoc w polskich domach*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2021, ss. 216

Jacek Hołub już od ponad dwudziestu lat zajmuje się dziennikarstwem. Zaczął swoją pracę w 1994 r. jako reporter bydgoskiego Radia Vox i współpracownik „Ilustrowanego Kuriera Polskiego”. W „Gazecie Wyborczej” opublikował ponad trzysta tekstów. Jego prace ukazały się także m.in. w „Dużym Formacie”, „Wysokich Obcasach”, „Ale Historii” i piśmie „Newsweek Historia”. Z wykształcenia jest politologiem i PR-owcem. Celem aktywności Hołuba jest ukazywanie autentycznego oblicza polskiej współczesnej rzeczywistości. Najlepiej opisują to słowa samego autora: „Napisałem tę książkę, by pokazać, co kryje się pod spodem”. O przejmującej prawdzie ludzkich traum możemy przeczytać w jego publikacjach z ostatnich lat: *Żeby umarło przede mną. Opowieści matek niepełnosprawnych dzieci* (2018), *Niegrzeczne. Historie dzieci z ADHD, autyzmem i zespołem Aspergera* (2019), *Beze mnie jesteś nikim. Przemoc w polskich domach* (2021).

W pierwszej książce z tego cyklu, *Żeby umarło przede mną. Opowieści matek niepełnosprawnych dzieci*, przeprowadził pięć rozmów z matkami, które wychowują dzieci nieuleczalnie chore. Tytuł, który jest jednocześnie fragmentem wypowiedzi jednej z bohaterek, podpowiada, że są to poruszające i przerażająco prawdziwe historie. Autor przeprowadził trudne i szczerze rozmowy z kobietami, chcąc pokazać, co przeżywają, jakie emocje i stany towarzyszą im na co dzień. Każda z historii rozpoczyna się cytatem matki: „Czuję się tak, jakby mnie nie było. [...] Nie mam swojego życia”, „Przez ostatni rok bardzo się postarzałam. Gdy patrzę w lustro, widzę, ile mi to wszystko zabrało”, „Wciąż nasłuchuję. Ciągle coś mnie niepokoi. Jakby wisiał nad nami jakiś cień”.

Podobne założenie przyjął reportażysta w swojej kolejnej książce *Niegrzeczne. Historie dzieci z ADHD, autyzmem i zespołem Aspergera*, w której przedstawione zostały historie również opowiedziane przez matki, tym razem dzieci ze wskazanymi w tytule zaburzeniami. Sam autor zastrzega, że nie jest to publikacja będąca kompendium wiedzy na temat ADHD, spektrum autyzmu i Aspergera. Zależy mu raczej na oddaniu głosu rodzinom, które potrzebują wysłuchania i zrozumienia.

Jego najnowszy reportaż *Beze mnie jesteś nikim. Przemoc w polskich domach* prezentuje rozmowy z ofiarami przemocy w rodzinie. Książka została również wzbogacona o komentarze psycholożek, terapeutek, osób, które pomagają ofiarom i zawodowo je wspierają, przeciwdziałając przemocy w rodzinie, a także, co ciekawe, samych sprawców. Celem tej publikacji było ukazanie „oblicza przemocy w polskich domach”. Sam autor przyznaje, że przedsięwzięcie to stało się dla niego obciążające psychicznie, a temat trudny do udźwignięcia. Z podobnym ładunkiem emocjonalnym mierzyły się autorki książek o równie mrocznej tematyce. Katarzyna Surmiak-Domańska wydała autobiografię pt. *Mokradelko* (Surmiak-Domańska 2012), w której od strony ofiary opisuje, jak przez lata była wykorzystywana przez swojego ojca, za przyzwoleniem matki. Z kolei Ewa Winnicka w reportażu *Był sobie chłopczyk* (Winnicka 2017) przytacza historię chłopca, który zmarł na skutek stosowania wobec niego przemocy przez rodziców. Takie historie dzieją się za zamkniętymi drzwiami i wiele z nich nigdy nie ujrzy światła dziennego. Problem przemocy w rodzinie jest poważny, a jednak bardzo często bagatelizowany. Hołub ma nadzieję, że młode pokolenie jest bardziej wrażliwe na krzywdę innych i będzie zapobiegać takim historiom, jak te opisane w jego książce.

Książka podzielona jest na dwanaście rozdziałów. Pierwszy, zatytułowany *Chłopcy*, składa się z opowieści dorosłych już mężczyzn. Ich ojcowie stosowali wobec nich przemoc, a matki nie potrafiły się jej przeciwstawić, bojąc się prześladowców. Sami jako dorośli stosowali przemoc wobec swoich partnerek, wkraczali także często na drogę przestępczą, stosowali używki. Jeden z nich mówi: „Jak ktoś był wychowany w przemocy, to skąd ma wiedzieć, że można inaczej? Miałem zapisane w ustawieniach fabrycznych, że bicie jest normalne” (Hołub 2021: 22). Osoby wychowane w rodzinach przemocowych często powielają schematy, których nauczyły się w dzieciństwie, nie znają innej drogi. Przemoc to dla nich skuteczny sposób rozwiązywania problemów, według znanych im reguł, a w ich mniemaniu osoba ją stosująca jest silniejsza i zawsze wygrywa (Jarosz 2015: 20). W rozdziale *Klaps* kobiety opisują perspektywę bycia ofiarą przemocy w dzieciństwie, zarówno ze strony ojca, jak i matki. Zuzanna przyznaje, że dopiero jako dorosła kobieta przestała bać się swojej matki: „raz, kiedy ją prosiłam, żeby wyszła z mojego pokoju, napłuła mi w twarz. Nie miałam siły. Po każdym takim ataku nie mogłam przestać płakać” (Hołub 2021: 74). Katarzyna w wieku dziewięciu lat przejęła rolę matki w gospodarstwie domowym, jej ojciec, który był burmistrzem, stosował przemoc wobec niej i jej rodzeństwa. Chciała uciec, ale bała się o pozostałe dzieci, a w wieku trzynastu lat próbowała popełnić samobójstwo. Mimo że zakaz przemocy wobec dzieci jest uregulowany prawnie, to nadal wielu

Polaków uważa, że „klaps” nikomu nie zaszkodzi, a wręcz nauczy dyscypliny. Według badań, co trzeci Polak zgadza się z poglądem, że przemoc wobec dzieci nie powinna być zakazana (Włodarczyk 2007: 207).

Wart uwagi jest rozdział poświęcony Łukaszowi, który doświadczył przemocy zarówno fizycznej, jak i psychicznej ze strony swojej partnerki. Mężczyzna żył w strachu, gdyż kobieta miewała nieopanowane wybuchy złości, wpadała w szał, który kończył się wyładowaniem agresji poprzez przemoc fizyczną, a także psychiczną, m.in. stosowanie szantażu emocjonalnego. Jej huśtawka emocjonalna, sprawiała, że chłopak żył w ciągłym stresie i strachu. Postać mężczyzny bitego przez kobietę wydaje się być absurdalna, a nawet śmieszna. Obraz kobiety, która bije swojego partnera, zdaje się równie nieprawdopodobny. Klóci się to ze stereotypowym wizerunkiem delikatnej i empatycznej niewiasty. Niestety mężczyźni również doświadczają przemocy ze strony kobiet, a uczucia, które im towarzyszą, mogą być podobne do tych, które odczuwają kobiety, będące ofiarami przemocy (Makara-Studzińska, Madej 2015: 586).

Hołub przeprowadził rozmowy z osobami, które pracują zawodowo, przeciwdziałając przemocy w rodzinie. Rozmawiał m.in. z Kingą, która pracuje w Centrum Praw Kobiet, odbierając telefony od osób, które zostały pokrzywdzone. Kobiety, które do niej dzwonią opisuje w następujący sposób: „Są wyczerpane psychicznie. Mają bardzo niskie poczucie własnej wartości, uważają, że to, co je spotkało, to ich wina, bo sobie na to zasłużyły, bo prowokowały” (Hołub 2021: 36). W książce wypowiadają się także psycholożka i terapeutka. Pierwsza komentuje przemoc wobec mężczyzn: „Wszyscy panowie, którzy przychodzą do nas po pomoc, zaczynają od słów: «Na pewno mi pani nie uwierz»” (Hołub 2021: 136). Obie panie przyznają, że zorganizowana pomoc skierowana jest w stronę kobiet i dzieci, najczęstszych ofiar przemocy, a należy poczynić kroki, które wesprą także mężczyzn.

Wiele zastrzeżeń budzi działanie wymiaru sprawiedliwości, co zostało szczególnie podkreślone w rozmowie z byłym policjantem, który obecnie pracuje jako specjalista w Ośrodku Interwencji Kryzysowej. Krytykuje on kary, jakie są nakładane na sprawców, zwykle polegające na krótkim ograniczeniu wolności lub grzywnie. Czy to powstrzyma oprawcę przed kolejnymi atakami? Były policjant skarży się również na braki kadrowe i nieorganizowanie odpowiednich szkoleń policjantów. Problem jest bagatelizowany. Panuje przekonanie, że sprawy rodzinne powinno się załatwiać w rodzinie.

Ostatni rozdział poświęcony jest anonimowym „przemocowcom”. Osoby należące do grupy wsparcia opowiadają swoje historie życiowe. Jest to m.in. Damian, uzależniony nie tylko od przemocy, ale również alkoholu i narkotyków:

„Teraz już wiem, że przemoc stała się dla mnie narzędziem regulowania emocji, tak jak alkohol i amfetamina. Tak, jestem uzależniony od przemocy” (Hołub 2021: 193). Damian i pozostali, należą do grupy wsparcia, która działa na podobnej zasadzie, jak grupy anonimowych alkoholików.

Jacek Hołub z pewnością odkrył to, „co kryje się pod spodem”. Anonimowe wyznania naświetlają problem przemocy domowej, w sposób bardziej dosadny, niż mogłyby to zrobić statystyki policyjne. Autor skupił się na perspektywie osób pokrzywdzonych, które bardzo rzadko mają odwagę się nią podzielić. Wyzwanie reporterskie, jakiego się podjął, było niełatwe, sam autor zastanawiał się, czy aby na pewno uda mu się temu sprostać.

Tytuł *Beze mnie jesteś nikim* pokazuje, jak bezsilne są ofiary wobec swoich oprawców. Są od nich uzależnione nie tylko psychicznie, ale bardzo często finansowo. Wiele z nich nie potrafi z tych powodów uciec lub po prostu nie może. Nawet gdy się na to zdecydują, trauma będzie towarzyszyć im do końca życia. Dlatego istotne było przywołanie przez autora perspektywy osób wspierających ofiary, czyli psychologów, terapeutów pracowników ośrodków, którzy ułatwiają wydostanie się z przemocowego środowiska i pomagają w przerwaniu tzw. cyklu przemocy. Brutalne przedstawienie rzeczywistości w pracy Hołuba może przyczynić się do pogłębienia świadomości na temat przemocy, która może mieć miejsce tuż obok za ścianą.

Bibliografia

- Hołub Jacek, (2021), *Beze mnie jesteś nikim. Przemoc w polskich domach*, Wołowiec.
- Jarosz Ewa, (2015), *Przemoc w wychowaniu. Między prawnym zakazem a społeczną akceptacją. Monitoring Rzecznika Praw Dziecka*, Warszawa.
- Makara-Studzińska Marta, Madej Agata (2015), *Przemoc wobec mężczyzn*, „Hygeia Public Health”, nr 50(4): 581–588.
- Surmiak-Domańska Katarzyna (2012), *Mokradelko*, Wołowiec.
- Winnicka Ewa (2017), *Był sobie chłopczyk*, Wołowiec.
- Włodarczyk Joanna (2017), *Przemoc wobec dzieci*. „Dziecko Krzywdzone”. Teoria, badania, praktyka, nr 16(1): 192–213.

DOI: 10.31648/pl.7878

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, *Kronikarz warmińsko-mazurski. Historie z dawnych lat podług miesięcy rozpisane*, Polskie Radio, Regionalna Rozgłośnia w Olsztynie „Radio” Olsztyn, Olsztyn 2022, ss. 212

W latach 2013–2020 olsztyńska dziennikarka Ewa Zdrojkowska prowadziła audycję *Kronikarz warmińsko-mazurski*, zapraszając do wypowiedzi na tematy związane z regionem historyków, literaturoznawców, kulturoznawców, muzealników, a także osoby, które swoją wiedzą wносиły cenne uzupełnienia do przedstawianych zagadnień. Celem autorki, nie po raz pierwszy skupiającej uwagę na dziejach regionu Warmii i Mazur, było przedstawienie historii mówionej, żywej, bo zawartej w barwnych relacjach rozmówców. Ma ona niemałe doświadczenie w tego typu audycjach. Oprócz *Kronikarza*, prowadziła już podobne cykle m.in. *Rozmówki polsko-polskie* (Zdrojkowska 2012), a także *Literacki atlas Warmii i Mazur* (Zdrojkowska 2020).

Tak jak wymienione audycje, także *Kronikarz warmińsko-mazurski* doczekał się swojej papierowej formy. Ponieważ w tym cyklu zostało nagranych ponad dwieście audycji, Zdrojkowska dokonała wyboru: „Postanowiłam poprzestać na dwunastu i poprzez dwanaście epizodów czy też fragmentów historii pokazać mieszkańców tej krainy: Prusów, Niemców, Warmiaków, Mazurów i osiedleńców. Katolików i ewangelików. Każda relacja osadzona jest w konkretnym miesiącu” (Zdrojkowska 2021: 4).

Powstała więc książka, na bazie kalendarza. Taka forma „kalendarzowej” publikacji ma swoją regionalną tradycję. „Kalendarze dla Warmiaków i Mazurów” tworzyła w dwudziestoleciu międzywojennym działaczka i badaczka mazurska Emilia Sukertowa-Biedrawina. Starła się przywrócić je także po wojnie, ale udało się wtedy wydać zaledwie kilka roczników. Pomysł na kalendarz, który ilustruje ważne dla Warmii i Mazur zdarzenia miał także Tomasz Śrutkowski, inicjator publikacji „Kalendarz Olsztyński”, wydawanej od 1998 roku, będącej oprócz tradycyjnego kalendarza almanachem wiedzy o społeczeństwie, historii, literaturze, kulturze, muzyce, sporcie Olsztyna i regionu.

W książce Ewy Zdrojkowskiej dwanaście miesięcy roku zostało wypełnionych fascynującymi historiami z przeszłości dalszej i bliższej, związanymi

z kolejnymi miesiącami. Bohaterami opowieści są przede wszystkim ludzie, ale obok nich krajobraz kulturowy, na który składają się ważne miejsca, przedmioty, zwyczaje. Jak mało kto dziennikarka potrafi dobrać odpowiednich rozmówców i zadać im właściwe pytania. W ten sposób powstały zapisy przypominające swoją formą gawędę, a zatem opowieść swobodnie płynącą własnym nurtem, z wieloma dygresjami, luźno, ale dostatecznie powiązaną, by zaciekawić czytelnika i przykuć jego uwagę. Ewa Zdrojkowska stworzyła klimat sprzyjający takim naturalnym opowieściom, wyczuła intencje rozmówców i wykorzystała ich skłonność do zwierzeń. Jej interlokutorzy przecież nie są przypadkowi. To najczęściej pasjonaci tematu, których licznych refleksji wprost nie można zatrzymać, co sprzyja właśnie gawędowej strukturze.

Jako pierwsze w *Kronikarzu* przywołane zostały zwyczaje kultywowane na Warmii w okresie początku Nowego Roku i karnawału, a więc głównie w styczniu. Reporterka, by je poznać, udała się z wizytą do Muzeum „Gazety Olsztyńskiej”, wysłuchać opowieści nieżyjącej już etnografki Elżbiety Karczarek o tańcach „na wysokie zboże” czy „na wysokie kartofle”, symbolizujących wysokość przyszłych plonów, o rogołach, czyli grupie przebierańców, chodzących po domach w okresie pomiędzy Wigilią a Trzema Królami i zwiastujących pomyślność, o codziennych karnawałowych zabawach, organizowanych w karczmie, w czasie których pito głównie piwo i zagryzano solonymi śledziami i pasztetową. Przy okazji dziennikarka przypomniała, że najwcześniej zwyczaje opisywał Gustaw Gizewiusz, następnie Augustyn Steffen, a po II wojnie Anna Szyfer i Jan Chłosta. Zbieraczami tutejszego folkloru po 1945 roku byli zaś m.in. Jan Lubomirski i Władysław Gębik, a także Alojzy Śliwa i Maria Zientara-Malewska.

Luty to miesiąc, w którym urodził się wspomniany wcześniej Alojzy Śliwa, postać dzisiaj już zupełnie nieznana. Przywołał ją w rozmowie z Ewą Zdrojkowską Jan Chłosta¹, opierając się na obrazkach z młodości, kiedy to z panem Alojzym spotykał się niemal codziennie w redakcji „Słowa na Warmii i Mazurach” i ucinał z nim pogawędki o przeszłości. Z kolei inny rozmówca, Tomasz Śrutkowski, przypomniał o wrażeniu, jakie na czytelnikach zrobiły *Spacerki po Olsztynie* autorstwa Śliwy, wydane w 1967 roku (Śliwa 1967), a pokazujące nieznane wcześniej olsztyńsiakom, przedwojenne miasto. W rozmowie z Danutą Syrwid, kustoszem Domu „Gazety Olsztyńskiej”, omówione zostały zachowane rękopisy tego ludowego pisarza.

Okazją do rozważań o XIX-wiecznym problemie alkoholizmu była przypadająca na marzec rocznica śmierci inicjatora ruchu trzeźwości na Warmii, księdza Walentego Tolsdorfa. Opowiadają o nim historycy: Stanisław Achremczyk

¹ Jan Chłosta w 2021 roku wydał książkę poświęconą Alojzemu Śliwie (Chłosta 2021)

i Danuta Syrwid. Książd Tolsdorf był założycielem, silnie związanego z kościołem katolickim, towarzystwa wstrzeźliwości i autorem jego statutu. Powstanie tego ruchu społecznego przyczyniło się do zmniejszenia pijaństwa wśród tu-tejszej ludności do tego stopnia, że w 1858 roku zanotowano spadek działających gorzelni na Warmii ze stu pięćdziesięciu ośmiu do jedenastu.

Do rozmowy o Andrzeju Samulowskim, ludowym poecie i działaczu war-mińskim, nazywanym przez miejscowych „naszym Tatkiem”, zaprosiła Ewa Zdrojkowska jego prawnuka Wojciecha. To w założonej przez Samulowskiego księgarni w podolsztyńskim Gietrzwałdzie ukazał się z datą 25 marca 1986 roku próbny, a także pierwszy kwietniowy oficjalny numer polskiej „Gazety Olsztyń-skiej”. Dom nieustraszonego działacza plebiscytowego do dzisiaj stoi w tym sa-mym miejscu, nieopodal gietrzwałdzkiego sanktuarium, a swoim polskim, po-wstałym jeszcze w XIX wieku, przypadkiem ocalałym, napisem „Księgarnia”, przypomina o ówczesnym upominaniu się o polskość tego regionu.

Z kolei majowa rocznica śmierci Andrzeja Samulowskiego, wnuka wspo-minanego wcześniej przodka, jest okazją do przedstawienia jego osoby i boga-tej twórczości malarskiej przez córkę Magdalenę i Grażynę Prusińską, kustosz-kę Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie. Dowiadujemy się z ich opowieści o nie-zwykle ciekawej jego drodze życiowej (ucieczce z Wehrmachtu, walce w kor-pusie Andersa, powrocie do Polski i późnych, ale intensywnych studiach w Kra-kowie) oraz artystycznych dokonaniach. To jego sgraffity: słoneczka i koniki war-mińskie, zdobią do dzisiaj olsztyńskie staromiejskie kamienice.

Czerwcowy zapis opowiada o założycielce Zgromadzenia Sióstr św. Katarzy-ny Dziewicy i Męczennicy, Reginie Portman. O tej bogatej mieszcze z XVI wie-ku, która opuściła rodzinny dom, poświęcając się chorym na dżumę, a w czerwcu 2000 roku stała się patronką Braniewa, opowiadają siostry ze zgromadzenia.

Lipiec związany jest z datą urodzin Krzysztofa Celestyna Mrongowiusza, ję-zykoznawcy, tłumacza, nauczyciela i pastora. Przyszedł on na świat w Olsztynku 19 lipca 1764 roku. Ewa Zdrojkowska przywołuje jego znakomitą postać i wraz z rozmówcami, profesorami Stanisławem Achremczykiem i nieżyjącym Grze-gorzem Białuńskim, upomina się o odkrywanie i nagłośnienie jego dziedzictwa, a także napisanie nowej biografii tego pracowitego badacza. Wśród wielu doko-nań ma on na swoim koncie, zdaniem prof. Białuńskiego, największe dzieło, jed-no z najwybitniejszych pozycji polskiej leksykografii, *Dokładny niemiecko-polski słownik*, którego pierwsza część ukazała się w 1822 roku, a po raz pierwszy w ca-łości wydany został w Królewcu w 1835 roku.

Sierpień przynosi opowieść o Karolu Małłku. O tym kim był i jak przebiega-ły jego koleje życiowe mówią Tadeusz Baryła, Stanisław Achremczyk i Zbigniew

Chojnowski. Małłek przeżył obie wojny światowe, podczas pierwszej walczył na froncie, w czasie drugiej musiał się ukrywać. Spotykały go wielokrotnie dziejowe kryzysy, z których najtrudniejszy związany był z powojennym exodusem ludności mazurskiej. Chciał im pomóc jak umiał, stąd powstała idea, ostatecznie nieskutecznego memoriału do PKWN – i pomysł na uniwersytety ludowe. Jeden z nich stworzył w Rudziskach Pasymskich i pracował tam z tutejszą młodzieżą, nieznającą języka polskiego, chcąc zasymilować ją z Polakami, zaprosić do współpracy, pokazać możliwość odnalezienia swojego miejsca w nowej rzeczywistości geopolitycznej. Pytanie „czy przegrał swoją sprawę?” pozostało otwarte.

Ewa Zdrojkowska przy okazji września przypomina postać związaną z historią Prusów. To właśnie w tym miesiącu odbyło się drugie, tzw. wielkie powstanie pruskie, w którym Herkus Monte odegrał główną rolę. Opowiadają o nim miłośnicy historii Alicja Dobrosielska i Jerzy Necio, wiążąc jego losy z postacią Mickiewiczowskiego Konrada Wallenroda. Herkus Monte, zdradzony, został skrycie zamordowany i ukrzyżowany. Wyobrażeniem tego zdarzenia jest słuchowisko radiowe olsztyńskiego dziennikarza Aleksandra Krempecia *Stabis Lauks*, oparte na zapisie kronikarza krzyżackiego Piotra z Dusburga z XIV wieku.

To właśnie 31 października 1517 Marcin Luter ogłosił tezy, które zapoczątkowały zmiany w doktrynie Kościoła, reformację. Największa zmiana łączyła się z używaniem w czasie nabożeństwa języka narodowego zamiast łaciny. O rozwoju protestanckich Prus Książęcych opowiada Janusz Małłek, a także Rejnold Kuchn, kustosz Muzeum Reformacji Polskiej w Mikołajkach. Ten ostatni prezentuje cenne zbiory muzeum: biblie, postylle, kancjonały, katechizmy, a wśród nich *Kancjonał Mazurski ks. Jerzego Wasiańskiego z 1741 roku*, będący zbiorem pieśni, śpiewnikiem i kwintesencją sposobu wypowiedzania wiary przez luteran: poprzez śpiew. Do cennych eksponatów należy także Biblia w przekładzie ks. Marcina Lutra z 1872 roku.

W listopadzie 1906 roku urodził się Feliks Murawa. Ten przedwojenny dziennikarz związał swoje losy z Olsztynem po 1945 roku, włączając się w organizację powojennej rzeczywistości, pracując w Wydziale Osiedleńczym i tworząc Spółdzielnię Wydawniczą „Zagon”. Przejęty sprawą pojednania Warmiaków i Mazurów z ludnością napływową napisał m.in. znamienny wiersz *Do moich braci Warmiaków i Mazurów*. Nie mogąc odnaleźć się w nowej rzeczywistości społeczno-politycznej, zachował honor i odsunął się od spraw publicznych. O tym, że warto o Feliksie Murawie pamiętać, przekonują jego syn Wojciech, żona Danuta i literaturoznawczyni Joanna Chłosta-Zielonka, która opracowała jego wspomnienia².

² Wspomnienia Feliksa Murawy znajdują się w antologii pt. *Szukanie ojczyzny. Antologia wspomnień mieszkańców Warmii i Mazur o latach powojennych* (Chłosta-Zielonka, 2014).

O niemieckim pisarzu, Hansie Hellmucie Kirście, urodzonym 5 grudnia 1914 roku w Ostródzie, przypominają przewodnik Piotr Lisowski, Wojciech Gudaczewski z Ostródzkiego Stowarzyszenia Kulturowego, a także Jan Chłosta, autor szkicu o jego twórczości. Wszyscy zwracają uwagę na autobiograficzne tło fabuł powieści Kirsta, pokazujących przedwojenną Ostródę i rozślawiającym to miasto i jego okolice. Niewiele osób wie, że od 1960 roku pisarz przekazywał tantiemy ze swoich książek do dyspozycji socjalnych Izraela i Polski na pomoc sierotom wojennym.

Książka Ewy Zdrojkowskiej jest niezastąpioną formą popularyzacji wiedzy o przeszłości. Utrwalone w gawędowych opowieściach fakty, niezwykle trafnie charakteryzują region Warmii i Mazur. Przypominają, do jakich postaci nawiązują określone miejsca (jak Olsztynek, Ostróda czy Mrągowo), co należy wiedzieć o mijanych budynkach (księgarnia w Gietrzwałdzie). Zwracają uwagę na jego wielokulturowość, tak często pomijaną w publicznym dyskursie. Wciąż przecież społeczeństwo regionu stanowią potomkowie Mazurów i Warmiaków, ich wnukowie i prawnukowie, do których zalicza się także autorka tej recenzji, ale również osadnicy, ci „co przybyli”, według słów warmińskiej poetki Marii Zientary-Malewskiej. Są regiony, które potrafią pielęgnować swoje dziedzictwo i należy sobie życzyć, aby ta praca wspomogła także ten cel, realizowany w olsztyńskim środowisku.

Bibliografia

- Chłosta Jan (2021), *Był Polakiem w słowie i czynie... Nad biografią Alojzego Śliwy 1885–1969*, Olsztyn.
- Chłosta-Zielonka Joanna (2014), *Szukanie ojczyzny. Antologia wspomnień mieszkańców Warmii i Mazur o latach powojennych*, Olsztyn.
- Śliwa Alojzy (1967), *Spacerki po Olsztynie*, Olsztyn.
- Zdrojkowska Ewa (2012), *Rozmówki polsko-polskie. Wywiady radiowe*, Olsztyn.
- Zdrojkowska Ewa (2020), *Literacki atlas Warmii i Mazur*, Olsztyn.
- Zdrojkowska Ewa (2022), *Kronikarz warmińsko-mazurski. Historie z dawnych lat podług miesięcy rozpisane*, Olsztyn.

Wytyczne dla Autorów

W roczniku „Prace Literaturoznawcze” 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.

Redakcja przyjmuje tylko oryginalne artykuły, nigdzie wcześniej niepublikowane, zgodne z wytycznymi etycznymi i edytorskimi do 30 września każdego roku poprzedzającego wydanie rocznika.

Zasady przygotowania tekstu

Uprzejmie prosimy Autorów artykułów, recenzji, sprawozdań o przestrzeganie następujących zasad przy przygotowywaniu tekstu:

Autor rejestruje się na stronie platformy U WM, wpisując swoje dane: <https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/pl/user/register>

- załącza tekst zgodnie z kolejnymi wskazówkami, rozpoczynając od okienka „nowe zgłoszenie”,
- wprowadza metadane,
- zatwierdza artykuł.

Drugim sposobem dostarczenia artykułu jest przesłanie go na adres praceliteraturoznawcze@uwm.edu.pl

Autor powinien podać afiliację, numer ORCID i kontaktowy adres mailowy.

Ogólne wymogi edytorskie

1. Tytuł sformułowany w sposób jasny i zrozumiały; wyrażenia metaforyczne można umieścić w części drugiej tytułu lub w podtytule.
2. Do tekstu (artykułu naukowego lub artykułu recenzyjnego) 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.
3. Wyrazy i zwroty obcego pochodzenia podaje się w pisowni oryginalnej;
4. Maksymalna objętość artykułu wynosi 10 stron:
 - edytor tekstu: Word, czcionka: Times New Roman;
 - wielkość czcionki 12, odstępy między wierszami 1,5, akapit 0,7;
 - marginesy: górny i dolny 2,5 cm, lewy 3,5 cm, prawy 2,5.

5. Dywiz (-) stosuje się tylko w połączeniach typu biało-czarny, natomiast półpauzę jako myślnik i rozdzielnik numerów stron (-).
6. 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).
7. 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.
8. Fragmenty opuszczone oznacza się trzema kropkami w nawiasach kwadratowych [...]; w takich nawiasach umieszcza się wszystkie odautorskie komentarze;
9. Kursywą wyodrębnia się:
 - tytuły artykułów, książek, ich części (rozdziałów),
 - definiowane lub omawiane pojęcia i wyrazy,
 - wyrazy i zwroty obcego pochodzenia w pisowni oryginalnej.
10. 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.

Zasady sporządzania przypisów i bibliografii

W bibliografii i przypisach stosuje się styl harwardzki.

Rodzaje przypisów:

1. 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,
2. 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),

Na końcu artykułu zamieszcza się bibliografię:

1. Dla prac zwartych: nazwisko i imię oraz rok wydania w nawiasie, tytuł pracy, np. Śliwiński Piotr (2012), *Horror poeticus*, Wrocław.
2. Dla prac pod redakcją: tytuł pracy oraz rok wydania w nawiasie, skrót „red.”, imię i nazwisko redaktora, miejsce wydania, np. *Uniwersalny słownik języka polskiego* (2003), red. Stanisław Dubisz, t. 1–4, Warszawa.
3. Dla artykułów w pracy zbiorowej: nazwisko i imię oraz rok wydania w nawiasie, tytuł artykułu, po w: tytuł pracy zbiorowej, imię 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. Katarzyna Justyniarska-Chojak, Sylwia Konarska-Zimmnicka, Warszawa: 279–285.
4. 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.
5. 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 Ferdynand (1925), Warszawa w pierwszym roku wojny, „Kurier Warszawski”, nr 193, <http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=207243&dirids=1&tab=3> [dostęp: 6.01.2019].

6. 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.

Inne informacje dotyczące publikacji

Obieg wszystkich dokumentów (artykułów, recenzji, komunikatów, oświadczeń) związanych z publikacją w „Pracach Literaturoznawczych” odbywa się drogą elektroniczną.

Oświadczenie o prawach autorskich, należy wypełnić i w formie skanu odesłać w momencie przesłania artykułu na adres poczty elektronicznej praceliteraturoznawcze@uwm.edu.pl.

